

Il tempo del realismo

Guttuso,
Levi, Treccani
e gli artisti
maremmani

Quattro maggio 1954: un'esplosione nella miniera di Ribolla, nella Maremma grossetana, uccide quarantatré lavoratori; aprile 1956: viene pubblicato il libro-denuncia *I minatori della Maremma*, di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola. Tra questi due eventi si colloca nel 1955, a Grosseto, la grande *Rassegna di pittura realista*, voluta dall'amministrazione comunista, dove gli artisti locali espongono accanto ai pittori di fama nazionale: il giorno dell'inaugurazione intervengono Carlo Levi e Renato Guttuso, che sollecitano le forze locali nella direzione di un'arte di valore sociale, impegnata, popolare. Partendo dalla *Rassegna di pittura realista*, dalla sua genesi e dalle sue implicazioni politiche, in questo volume si ricostruisce il clima culturale in Maremma negli anni cinquanta, in un intreccio tra arte, politica, società, dove la provincia diviene specchio delle tensioni irrisolte a livello nazionale in un momento in cui il realismo 'ortodosso', sostenuto dal PCI, entra in una fase di crisi irreversibile.

A cura di Luca Quattrocchi e Livia Spano



silvanaeditoriale.it



UNIVERSITÀ
DI SIENA
1240

CENTRO NAZIONALE
SCIENZE STORICHE
E DEI BENI CULTURALI
— DSSBC
"ECCCELLENZA 2023-2027"



Il tempo
del realismo

Guttuso,
Levi, Treccani

e gli artisti
maremmani

Il tempo del realismo

Guttuso,
Levi, Treccani
e gli artisti
maremmani



Silvana Editoriale

**Il tempo
del realismo**

Guttuso,
Levi, Treccani
e gli artisti
maremmani

Il tempo del realismo

Guttuso,
Levi, Treccani
e gli artisti
maremmani

a cura di

LUCA QUATTROCCHI
LIVIA SPANO

Il progetto espositivo *Il tempo del realismo. Guttuso, Levi, Treccani e gli artisti maremmani* s'inserisce in maniera pienamente coerente e significativa nel quadro delle attività promosse dal Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali dell'Università degli Studi di Siena, nell'ambito del Progetto di Eccellenza Dipartimentale 2023-2027 dedicato alla sostenibilità del patrimonio culturale e all'individuazione di nuove prospettive occupazionali nel settore. In tale prospettiva, la mostra, il convegno a essa collegato e il complesso degli eventi collaterali costituiscono non solo un'importante occasione di approfondimento scientifico, ma anche un concreto laboratorio di valorizzazione integrata del patrimonio storico-artistico e documentario di un territorio e della sua condivisione all'interno della comunità di riferimento.

L'iniziativa prende le mosse da una delle pagine più drammatiche e al tempo stesso decisive della storia italiana del secondo dopoguerra: la tragedia di Ribolla del 1954, che portò alla morte di quarantatré minatori e costituì un evento che segnò profondamente la coscienza civile e culturale del Paese, attivando un intenso dibattito che coinvolse anche intellettuali e artisti. A settant'anni di distanza, il progetto propone una rilettura critica di quella stagione, mettendo in luce il ruolo centrale svolto dalla Maremma quale luogo di incontro tra istanze locali e dinamiche nazionali, tra impegno politico e rinnovamento dei linguaggi artistici.

In questo contesto, la mostra si configura come un dispositivo culturale complesso, capace di intrecciare arti visive, fotografia, letteratura e testimonianze documentarie, restituendo la ricchezza di un'esperienza che vide l'arte assumere una funzione etica e sociale. Il dialogo tra i grandi protagonisti del realismo italiano (Guttuso, Levi, Treccani, Purificato, solo per citare i nomi più noti al pubblico) e gli artisti maremmani consente infatti di cogliere i processi di circolazione delle idee e delle pratiche artistiche, evidenziando come anche contesti periferici abbiano partecipato attivamente alla definizione di un linguaggio condiviso, attento alle condizioni di vita delle classi lavoratrici e alle trasformazioni della società contemporanea.

Particolarmente rilevante, in questa prospettiva, è il valore formativo dell'iniziativa. La riflessione sul rapporto tra arte e impegno civile, tra rappresentazione e denuncia, tra centro e periferia, si traduce in un'occasione di crescita per i giovani di oggi che, chiamati a confrontarsi con una tragedia di due generazioni precedenti alla loro, hanno l'opportunità di riflettere su temi di stringente attualità quali il lavoro – anche nella dimensione della sicurezza –, la dignità umana e la responsabilità sociale della cultura. In questa prospettiva, mostra, convegno e incontri pubblici costituiscono i tre pilastri di un ponte ideale che collega tra loro ricerca accademica, territorio e comunità.

In linea con gli obiettivi del Progetto di Eccellenza, l'iniziativa contribuisce inoltre a promuovere modelli innovativi di gestione e valorizzazione del patrimonio culturale, fondati sulla collaborazione tra istituzioni, enti di ricerca e realtà locali. La rete di soggetti coinvolti – in primo luogo il Polo culturale Le Clarisse – rappresenta un esempio virtuoso di cooperazione, capace di generare ricadute positive non solo sul piano culturale, ma anche su quello economico e occupazionale, attraverso la formazione di competenze specialistiche e l'esplorazione di potenziali nuove opportunità professionali nel settore dei beni culturali.

Questo catalogo è concepito, quindi, come una sorta di punto d'accesso a quel ponte culturale e formativo di cui si parlava poc'anzi, per accompagnare il visitatore e il lettore in un percorso di conoscenza che è al tempo stesso storico, artistico e civile, offrendo strumenti interpretativi utili a comprendere la complessità di una stagione cruciale della nostra storia recente. Una testimonianza concreta dell'impegno del nostro Dipartimento e di tutta l'Università degli Studi di Siena nel coniugare ricerca, didattica e terza missione, nella convinzione che il patrimonio culturale costituisca una risorsa fondamentale per uno sviluppo sostenibile e consapevole.

Enrico Zanini

Direttore del Dipartimento di Scienze storiche e del patrimonio culturale, Università degli Studi di Siena

La tragedia di Ribolla ha rappresentato una ferita profonda e indelebile nella storia della Maremma grossetana. L'esplosione di grisou nella miniera di lignite gestita dalla Montecatini, che nel 1954 costò la vita a quarantatré minatori, segnò per sempre la nostra comunità, trasformandola e rendendola simbolo nazionale delle lotte per la sicurezza sul lavoro.

Da quel dolore nacque una nuova consapevolezza civile, capace di unire territorio, istituzioni e mondo della cultura.

Questa mostra coglie con grande efficacia quel passaggio storico, mettendo in dialogo arte, impegno sociale e memoria collettiva. Il percorso espositivo restituisce il valore di un realismo capace di raccontare la dignità del lavoro e di dare voce a una comunità che, attraverso l'arte, ha saputo farsi protagonista della propria storia.

Francesco Limatola

Presidente della Provincia di Grosseto

Il tempo del realismo rappresenta una stagione fondamentale della nostra storia artistica e culturale, capace di restituire con intensità e verità le tensioni, le speranze e le trasformazioni di un'epoca. Questa mostra, dedicata a figure centrali come Guttuso, Levi e Treccani, insieme agli artisti maremmani, offre al pubblico un'occasione preziosa per riscoprire il valore di un linguaggio espressivo che ha saputo intrecciare impegno civile, ricerca estetica e profondità umana. L'esposizione s'inserisce pienamente nel percorso di valorizzazione del nostro patrimonio culturale e di dialogo tra centro e territorio, mettendo in luce il contributo originale che la Maremma ha saputo offrire nel più ampio contesto del realismo italiano. In queste opere si riflettono paesaggi, volti e storie che appartengono alla nostra identità, ma che al tempo stesso parlano un linguaggio universale.

Desidero esprimere un sentito ringraziamento ai curatori, Luca Quattrocchi e Livia Spano, per il rigore scientifico e la passione con cui hanno costruito questo progetto, così come a tutti coloro che hanno contribuito alla sua realizzazione. Il loro lavoro testimonia quanto sia fondamentale la collaborazione tra istituzioni culturali, università e territorio.

Come Amministrazione, siamo convinti che la cultura rappresenti un motore essenziale di crescita, consapevolezza e coesione sociale. Mostre come questa non solo arricchiscono l'offerta culturale ma rafforzano il senso di appartenenza e stimolano nuove letture del nostro passato e del nostro presente.

Con l'auspicio che questa iniziativa possa incontrare l'interesse e la partecipazione di un pubblico ampio e diversificato, rivolgo a tutti l'invito a lasciarsi coinvolgere dalla forza e dall'attualità del realismo.

Luca Agresti

Assessore alla Cultura del Comune di Grosseto

Sono molteplici i motivi di particolare soddisfazione che accompagnano l'uscita di questo catalogo dedicato alla mostra *Il tempo del realismo. Guttuso, Levi, Treccani e gli artisti maremmani*, con la cura di Luca Quattrocchi e Livia Spano, docenti dell'Università di Siena.

Il volume si configura come un articolato percorso di approfondimento che, a partire dalla storica mostra del 1955 a Grosseto, ricostruisce un momento di straordinaria intensità per la vita culturale del territorio. Dai contributi raccolti emerge con chiarezza il ruolo che quell'esperienza ebbe nel porre la Maremma in dialogo con il più ampio dibattito sul realismo italiano del secondo dopoguerra.

I saggi qui presentati affrontano il tema da prospettive diverse e complementari: dalla riflessione critica sul significato stesso di realismo alle sue declinazioni nel contesto maremmano, fino all'analisi dei rapporti tra arti visive, fotografia, cinema e pratiche culturali diffuse. In questo quadro s'inserisce anche il riferimento al Premio Suzzara, esperienza emblematica che contribuì a definire un'idea di arte profondamente connessa al mondo del lavoro e alle istanze sociali, offrendo un importante termine di confronto per comprendere le dinamiche del realismo in Italia.

Ne risulta un insieme ricco e stratificato, capace di restituire non solo un episodio espositivo ma un vero e proprio sistema culturale. In questo contesto, le esperienze di artisti quali Renato Guttuso, Carlo Levi ed Ernesto Treccani si intrecciano con quelle degli artisti locali, dando forma a un dialogo che mette al centro il rapporto tra arte e realtà, tra rappresentazione e impegno civile.

La struttura stessa del catalogo, articolata tra saggi, apparati iconografici, sezioni dedicate alle opere in mostra e approfondimenti tematici, accompagna il lettore in un itinerario che alterna ricostruzione storica e lettura critica, restituendo la complessità di una stagione che ha inciso profondamente sull'identità culturale del territorio.

Per la Biblioteca Chelliana, questo progetto assume un valore intrinseco. La stagione cui il volume fa riferimento vide tra i suoi protagonisti il direttore Aladino Vitali, che è stato alla guida di questo istituto per trent'anni e il cui impegno culturale e organizzativo fu determinante per la realizzazione dell'iniziativa. La sua azione contribuì in modo significativo a creare le condizioni per un confronto aperto e aggiornato con le principali esperienze artistiche del tempo. Quindi il legame con il passato sottolinea la continuità dell'impegno nella promozione della cultura e nella costruzione di una memoria condivisa.

Questo catalogo rappresenta dunque non solo uno strumento di studio ma anche un'occasione per rinnovare la consapevolezza del ruolo delle istituzioni culturali come luoghi di conservazione, ricerca e dialogo con la comunità.

Anna Bonelli

Direttrice della Biblioteca Chelliana, Grosseto

Sommario

12	Realismi, surrealismi e nuovi realismi. La Maremma da Guttuso a Spoerri Mauro Papa	95	Opere in mostra. Il realismo in Italia
15	Premessa Luca Quattrocchi, Livia Spano	129	Carlo Levi, Discorso tenuto a Grosseto il giorno dell'inaugurazione della <i>Rassegna di pittura realista</i> , 29 gennaio 1955
17	1955: quale realismo? Luca Quattrocchi		
27	Tempo di realismo in Maremma Livia Spano	131	Opere in mostra. La Maremma e il realismo
53	Il lavoro artistico. Impegno e disincanto al Premio Suzzara (1948-1959) Adrian Botan, Erika Vecchietti	159	Itinerari del realismo nelle pratiche dei cineamatori grossetani. I filmati dell'archivio della Cineteca Digitale della Maremma Giacomo Tagliani
63	Riviste, critica e provincia: la mostra di Grosseto del 1955 nel dibattito sul realismo Livia Garomersini		
75	Pistoia 1954: la <i>Mostra di pittura realista</i> alle origini della <i>Rassegna di pittura realista</i> del 1955 a Grosseto Annamaria Iacuzzi	169	La fotografia in Maremma: il secondo dopoguerra e la nascita del fotogiornalismo Carlo Bonazza
85	Ernesto Treccani interprete del realismo. Attorno alle mostre di Grosseto 1955-1959 Deianira Amico	175	Opere in mostra. Realismo e fotografia in Maremma
		203	Biografie degli artisti Federico Abate, Serena Pacchiani

Realismi, surrealismi e nuovi realismi.

La Maremma da Guttuso a Spoerri

Questa mostra s'inserisce nel progetto del Polo Le Clarisse *Realismi, surrealismi e nuovi realismi. La Maremma da Guttuso a Spoerri* – promosso con il sostegno di Fondazione CR Firenze – che comprende tre iniziative culturali: la mostra *Il tempo del realismo* in collaborazione con l'Università di Siena, la sesta edizione della manifestazione letteraria *Grosseto dei Lettori* e la diciassettesima edizione della manifestazione d'animazione urbana e partecipativa *La città visibile*. Il progetto ha come tema, comune alle tre azioni, la rappresentazione culturale e artistica della realtà nelle sue diverse componenti percettive, ideologiche e fantastiche, con particolare attenzione allo specifico contesto del territorio maremmano.

Due importanti eventi espositivi allestiti a Grosseto, e distanti quarant'anni, costituiscono i poli simbolici di questo percorso d'indagine: la grande mostra del 1955 a Palazzo Cosimini, che vide la presenza di protagonisti del realismo italiano come Renato Guttuso, Carlo Levi ed Ernesto Treccani, e la rassegna internazionale *CelTraCon, il sogno del cavallo* del 1995, che coinvolse artisti affermati come Daniel Spoerri, Vasco Bendini ed Emilio Isgrò. Tra queste due date si dispiegò una parabola che non fu soltanto stilistica, ma anche culturale e politica, e che stimolò la produzione artistica a spostare l'attenzione dalla centralità del lavoro e dell'impegno civile alla progressiva emancipazione del proprio immaginario di riferimento.

Nell'immediato dopoguerra, questo immaginario era vincolato a un'ideologia, diffusa a livello nazionale, che non vedeva nel realismo un'opzione, bensì una vera e propria necessità per lo sviluppo e il progresso. A questo riguardo, nel 1948 avvennero tre eventi emblematici: la celebre condanna dell'arte astratta pronunciata da Togliatti nel 1948; la definizione, pubblicata da Emilio Sereni sulle pagine di "Vie Nuove", del realismo come istanza fondamentale posta dalla classe operaia all'arte (contro ogni "concezione fotografica"); l'accoglienza polemica riservata al romanzo *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, che dimostrava quanto il 'fantastico' fosse percepito come fuga dalla storia e dalla responsabilità sociale. Non solo l'astrazione, ma anche il naturalismo, il surrealismo e l'immaginazione mitica apparivano, in quel contesto, sospetti.

A Grosseto questo clima si tradusse in una specifica configurazione culturale che, affidando centralità alla parola scritta, decise di organizzare pedagogicamente le emergenze espressive e, di conseguenza, di marginalizzare strutturalmente la produzione e la ricezione delle arti visive contemporanee. Intorno alla Biblioteca Chelliana e alla figura di Luciano Bianciardi – scettico sulle possibilità educative dell'arte d'avanguardia – l'intellettuale veniva infatti pensato principalmente come mediatore civile. Le arti figurative, che sembravano meno controllabili sul piano ideologico e meno funzionali alla mobilitazione popolare, vennero quindi relegate in secondo piano. La chiusura nel 1952 della prima e unica galleria d'arte cittadina, La Chimera (nata nella Grosseto liberata del 1944), e la difficoltà di costruire un sistema espositivo stabile segnarono simbolicamente questa frattura.

Frattura che, però, venne sanata quando gli operatori culturali del PCI – dopo la tragedia di Ribolla, la partenza di Bianciardi per Milano e il disimpegno locale di Cassola – decisero che le arti visive potevano finalmente tornare a parlare al popolo. La grande mostra sul realismo, allestita nel 1955 a Palazzo Cosimini, rappresentò l'apice e, al contempo, l'ambiguità di questa nuova politica culturale nel grossetano. Perché l'arrivo di artisti già legittimati a livello nazionale non produsse una vera trasformazione del linguaggio locale, ma consolidò un modello fino a istituzionalizzarlo. Il realismo venne infatti adottato come linguaggio privilegiato per rappresentare il mondo del lavoro, la riforma agraria, la fatica contadina e il lavoro in miniera. E il paesaggio, tanto caro ai pittori naturalisti e postmacchiaioli maremmani, non doveva più essere visto come sfondo lirico ma come teatro del sociale. Tuttavia, proprio in questo passaggio si annidò la contraddizione: il realismo, nato come forma critica, finì per diventare pittura 'di servizio', eterodiretta, e quindi traduzione visiva di contenuti già definiti altrove.

Molti artisti maremmani reagirono a questo modello istituzionalizzato elaborando un 'realismo semplice' o 'gentile, esistenziale più che ideologico. Carlo Gentili, pittore grossetano, diceva infatti: "Non basta dipingere un minatore con la lanterna per essere realisti". Il realismo, sosteneva, è uno sguardo poetico, più che critico, sul mondo. Quindi, nella pratica, l'iconografia locale restò ancorata a un immaginario consolidato e disimpegnato: il buttero, il cavallo, la pineta e la palude. Un immaginario d'evasione dal reale che aveva contribuito a costruire il mito della Maremma come terra vergine e edenica. Un mito che, in definitiva, rimuoveva la trasformazione radicale del territorio operata dalle bonifiche, dalle miniere, dalla riforma fondiaria. Se Carlo Levi, in *Cristo si è fermato a Eboli*, aveva trasformato la Lucania in un archetipo mitico, lo aveva fatto consapevolmente, assumendo il Sud come figura simbolica. In Maremma, invece, il mito paesaggistico diventò stereotipo e rifugio lirico al di là di qualsiasi riflessione sulle mutazioni della terra e della gente che, sempre più meticcian-dosi – "terra aperta al vento e ai forestieri", secondo la celebre definizione bianciardiana – concorreva ad abitarla.

Queste posizioni localiste dimostrano come il realismo italiano, ovviamente, non fosse monolitico. Per esempio, Levi stesso – che frequentò molto Grosseto tra gli anni cinquanta e i sessanta, e di cui il Polo Le Clarisse conserva due opere – introdusse una componente mitico-simbolica che eccedeva il neorealismo ortodosso: sguardi frontali, volti sospesi, atmosfere rarefatte, tempo ciclico. Allo stesso modo un altro protagonista del realismo che frequentò assiduamente la Maremma, Tono Zancanaro – di cui la collezione di Clarisse conserva più di cinquecento opere tra dipinti e disegni – adottò un segno deformante, grottesco, talvolta onirico, in cui denuncia sociale e immaginario visionario convivevano.

Questa linea – che potremmo definire, con ossimori solo apparenti, "realismo mitico" o "realismo visionario" – mostrava che l'impegno non escludeva la libertà creativa ed espressiva. È un'indicazione preziosa anche per comprendere ciò che a Grosseto non accadeva pienamente negli anni cinquanta: l'integrazione tra istanze realiste e immaginifiche. Il dibattito nazionale, attraversato – per esempio – dalle riflessioni di Gianni Rodari e Italo Calvino, rimetteva in gioco il fantastico come forma adulta e critica della realtà. Anche la cultura gramsciana parlava di "cultura integrale", non di divulgazione semplificata.

Ma nella provincia maremmana la funzione pedagogica e identitaria tendeva a prevalere sulla sperimentazione linguistica. Alla metà degli anni cinquanta, però, il realismo più ortodosso entrò in crisi. A livello nazionale si svilupparono nuove figurazioni espressioniste, mentre cominciavano ad emergere tensioni verso l'irrazionale, il simbolico e il metafisico. Da questo momento in Toscana si delinearono due linee espressive: una legata alla figurazione critica, ancora legata all'impegno civile, e l'altra alla figurazione fantastica, che rivendicava l'autonomia dell'immaginazione.

Anche a Grosseto, il confronto tra queste due tendenze produsse fratture significative. Per esempio, le rassegne degli anni settanta mostrarono un progressivo spostamento dalla

denuncia sociale all'allegoria, dalla lotta di classe alla sensibilità ambientalista. Il paesaggio tornò a essere protagonista, ma non più soltanto come scena del lavoro: diventò luogo di memoria, di disincanto, talvolta di sogno. Era un passaggio delicato perché, anche se l'ideologia si attenuava, il rischio era quello del riflusso decorativo. La domanda che attraversava questi decenni era come fosse possibile mantenere una tensione etica senza irrigidire il linguaggio. Con gli anni ottanta e novanta il quadro cambiò radicalmente. La crisi delle ideologie e il tramonto delle grandi narrazioni produssero una ridefinizione del concetto stesso di realtà. La figurazione ritornava, non come semplice mimesi, ma come citazione, stratificazione, oggetto.

La mostra d'arte internazionale *CelTraCon (CELebrazioni, TRAsparenze, CONfronti)* del 1995, organizzata a Grosseto e dedicata, emblematicamente, “al sogno del cavallo”, segnò simbolicamente questa svolta. Con artisti come Daniel Spoerri – esponente proprio del Nouveau Réalisme – o Emilio Isgrò, la realtà non era più rappresentata, ma prelevata, cancellata e ricomposta. Il “nuovo realismo” non coincideva con il ritorno al naturalismo, era piuttosto un'indagine – realizzata con tecniche e materiali nuovi – sugli oggetti, sui frammenti, sulle tracce. E intorno a questi esempi, finalmente, maturò anche a livello locale una proliferazione di associazioni creative (pittori, scultori, fotografi, grafici ecc.) sensibili e aggiornate alle proposte degli indirizzi culturali internazionali. Il passaggio dalle tematiche del lavoro a quelle più surreali e fantastiche non andava letto come semplice abbandono dell'impegno, ma come mutamento di paradigma: il reale non era più un contenuto da illustrare, ma un campo di tensioni percettive, simboliche e materiali.

Di conseguenza, la tesi che oggi ci interessa indagare con il progetto *Realismi, surrealismi e nuovi realismi. La Maremma da Guttuso a Spoerri*, è come la provincia di Grosseto – dopo l'apologia del ruolo culturale della provincia proposto, e poi negato, da Bianciardi – non sia stata soltanto luogo di ritardo o di imitazione, ma teatro di una tensione irrisolta tra controllo ideologico e desiderio di libertà poetica. Negli anni del secondo dopoguerra, il realismo è stato a Grosseto una necessità etica ma anche un dispositivo regolativo. Solo lentamente, attraverso crisi e ridefinizioni, si è aperto lo spazio per nuovi realismi, capaci di includere l'immaginazione, l'oggetto, la memoria.

E questa visione della provincia come laboratorio è particolarmente adatta alla valutazione storica della realtà maremmana, perché la Maremma non è mai stata davvero “fuori dalla storia”. È stata paesaggio trasformato, terra di bonifiche e miniere, luogo di migrazioni, di mutamenti sociali profondi e di innovazione. E se il compito dell'arte – ieri come oggi – non era e non è quello di costruire miti consolatori, ma di rendere visibile la complessità del reale, allora questa mostra invita a rileggere il realismo grossetano non come episodio periferico, ma come capitolo significativo della più ampia vicenda italiana del secondo Novecento. Un capitolo in cui si misura, su scala provinciale, una questione ancora attuale: come rappresentare la realtà senza ridurla? Come coniugare impegno e immaginazione? Come evitare che il linguaggio diventi ideologia o, al contrario, puro ornamento?

Nel teatro del reale che è stata la provincia italiana, Grosseto offre un caso esemplare: un luogo in cui la storia dell'arte non si è limitata a rispecchiare i modelli nazionali, ma li ha filtrati, talvolta irrigiditi, talvolta reinventati. Ed è in questa dialettica che si riconosce la sua specificità.

Mauro Papa

Direttore Polo culturale Le Clarisse

Desidero ringraziare i rappresentanti di Fondazione CR Firenze: il presidente Bernabò Bocca, il direttore Gabriele Gori, il CdA, Carlo Vellutini, Francesca Peri, Paola Petrosino, Barbara Tosti e Federica Sanna. Un ringraziamento particolare al professor Carlo Sisi.

Premessa

Quattro maggio 1954: un'esplosione al pozzo Camorra della miniera di Ribolla uccide quarantatré lavoratori; aprile 1956: l'editore Vito Laterza pubblica il libro-inchiesta *I minatori della Maremma*, a firma di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola. Tra questi due eventi, strettamente connessi tra loro, si colloca la grande *Rassegna di pittura realista*, che apre a Grosseto il 29 gennaio 1955, fortemente voluta dall'amministrazione comunista della città per sollecitare gli artisti locali, attraverso l'esempio dei “pittori di maggior fama” a livello nazionale, verso un'arte realista, popolare, impegnata. La presenza e i discorsi di Carlo Levi e Renato Guttuso, il giorno dell'inaugurazione della mostra, dimostrano in maniera evidente la rilevanza dell'iniziativa nel tentativo di convogliare le forze locali verso un'arte che non sia di evasione ma di chiaro valore sociale, anche di denuncia e, soprattutto, rivolta a tutti, nella reciproca comprensione tra artisti e popolo.

La presente mostra intende ricostruire il clima culturale a Grosseto e in Maremma in quegli anni, in un intreccio tra arte, politica, società, dove il territorio della provincia diviene specchio delle tensioni irrisolte a livello nazionale sul piano operativo della cultura e delle scelte linguistiche relative all'attività artistica, in un momento cruciale in cui il realismo ‘ortodosso’ sostenuto dal PCI sta entrando in una fase di crisi irreversibile. Al contempo, si è cercato di verificare se e come gli artisti maremmani abbiano intrapreso quella “strada dura e di lotta” invocata da Dario Micacchi, critico d'arte de “l'Unità”, nel catalogo dell'esposizione grossetana del 1955.

La mostra si articola in tre sezioni: la prima riassume le evoluzioni del realismo nell'arte italiana nel decennio successivo alla Liberazione, attraverso una selezione di opere dei suoi maggiori protagonisti a livello nazionale; la seconda presenta il panorama artistico maremmano prima, durante e dopo la *Rassegna di pittura realista* del 1955; la terza infine illustra, attraverso le testimonianze filmate e fotografiche dell'epoca, le condizioni sociali e lavorative della Maremma nel dopoguerra, tra documentazione e interpretazione, tra cronaca e storia.

Luca Quattrocchi, Livia Spano



1955: quale realismo?

Luca Quattrocchi

Per quanto riguarda la forma, può essere oggi definito in termini esatti il linguaggio del realismo? A noi sembra di no. Ma una cosa è certa, che non è pensabile di esprimere la realtà con parole sommesse, con mezzi termini, per sottintesi, e nemmeno con un linguaggio involuto, ermetico, indecifrabile.

Gabriele Mucchi, 1950¹

Sabato 29 gennaio 1955, nel salone di Palazzo Cosimini a Grosseto, si apre la grande *Rassegna di pittura realista*, promossa dal Comune, retto dal sindaco comunista Renato Pollini, in unione con il Circolo Artisti Grossetani e con il sostegno organizzativo del sindacato artisti della CGIL. Sono esposte ben 128 opere, tra dipinti e disegni, di ottantuno artisti, in un'alternanza tra autori locali e autori provenienti da altri contesti culturali, principalmente toscani, e con l'autorevole avallo di tutti, o quasi, i maggiori protagonisti del realismo a livello nazionale. Levi, Guttuso, Zigaina, Mucchi, Purificato, Attardi, Mirabella, Pizzinato, Guccione, Treccani, Omiccioli, Zancanaro e molti altri, tra cui anche alcuni 'eccentrici' rispetto alle poetiche del realismo, quali Melli, Bertolotti e Pasquarosa, inviano le loro opere nel capoluogo maremmano per indicare agli artisti locali, isolati in un'attardata dimensione provinciale, "l'unica via possibile per la pittura, [...] quella del rapporto libero e schietto nel proprio tempo", come afferma Dario Micacchi, critico d'arte de "l'Unità", nel catalogo dell'esposizione. Una via che si identifica con il realismo sulla base dell'assunto che "il realismo non è il problema di una setta o di una corrente, ma è quello stesso dell'arte italiana, della condizione stessa della creazione artistica", scrive ancora Micacchi, della lotta per la riconquista dei valori umani contro "tutte le correnti formalistiche di evasione" e "ogni pigro rifugio in un naturalismo cieco e senza idee"².

Carlo Levi e Renato Guttuso, che presentano il primo tre opere e il secondo due, intervengono all'inaugurazione pronunciando brevi discorsi. Levi sottolinea il valore civile della nuova pittura, sorta dalla Resistenza e dalle lotte contadine e sociali, che porta gli artisti verso il popolo e il popolo verso la cultura: "Per la prima volta nella storia d'Italia, il popolo ha preso coscienza del proprio valore, della propria esistenza come soggetto di storia. Così facendo, raggiungendo la piena esistenza, ha aperto gli occhi sul mondo ed è nato un nuovo mondo di immagini"³. E gli artisti a loro volta hanno aperto gli occhi su queste nuove immagini, e assieme agli uomini semplici "fanno quotidianamente la loro esperienza poetica, che è l'azione per

¹ G. Mucchi, *Realismo nell'arte*, in "Emilia", 13, dicembre 1950, p. 419.

² *Rassegna di pittura realista*, a cura di D. Micacchi, catalogo della mostra (Grosseto, Palazzo Cosimini, 29 gennaio - fine febbraio 1955), Tipografia Grossetana, Grosseto 1955.

³ C. Levi, *Discorso tenuto a Grosseto in occasione della Rassegna di pittura realista promossa dal Comune di Grosseto col Circolo artisti grossetani*, manoscritto, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Carlo Levi, busta 76, fasc. 2260, cc. 2-3. Si veda il testo del manoscritto riportato integralmente alle pp. 129-130.

la loro libertà, attraverso cui si sentono vivere e partecipare ai valori universali”⁴. “Questo è il realismo” – conclude Levi “il coraggio di essere uomini liberi. Il compito è comune agli artisti, agli operai, ai contadini, agli uomini di cultura e agli uomini semplici: una grande epoca di arte classica si aprirà se tutti insieme sapremo essere, in ogni azione, in ogni momento della vita quotidiana, uomini liberi”⁵.

Anche Guttuso, dopo aver rilevato l'importanza delle mostre anche in provincia e nei centri minori, esorta “a rinnovare con ritmo regolare simili rassegne artistiche per stabilire un contatto fatto di simpatia e di comprensione tra il popolo e l'artista e per far sì che l'artista comprenda il popolo e dal popolo sia compreso”⁶. Né Levi né Guttuso, tuttavia, danno formule o indicazioni su *come* sia o debba essere la pittura realista sotto il profilo del linguaggio e dei contenuti: anzi, per Levi “in questo mondo di nuova vita e di nuova esperienza i pittori e gli scrittori trovano degno oggi non tanto l'argomento, quanto l'ambiente culturale, lo stimolo poetico”⁷.

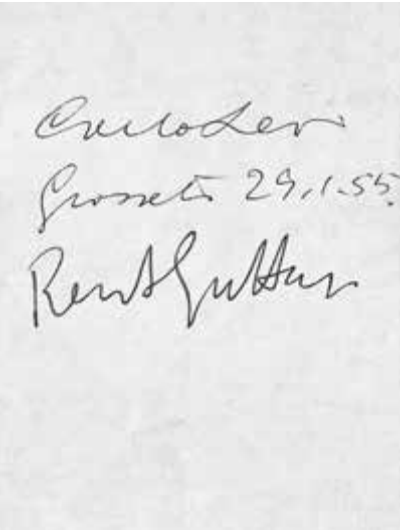
In effetti, nella sua breve storia, poco meno di un decennio a partire dal dopoguerra, in Italia il realismo ha conosciuto, per quanto riguarda il suo linguaggio, una vicenda piuttosto travagliata, in cui ha attraversato diverse fasi e ha conosciuto disparate definizioni, da quelle più elementari e pedestri a quelle più articolate e filosofiche, talvolta ermetiche o almeno inafferrabili nella loro possibile indicazione di traduzione figurativa⁸.

Fin dall'indomani della Liberazione, e anche prima che fosse compiuta a livello nazionale, forte è la spinta a “un'arte che agisca sul sentimento di tutti, e non solamente su quello, spesso temporaneo e frivolo, delle cosiddette “élites””, come scrive Guido Piovene nel presentare nel maggio 1945 la collettiva *Cinque artisti alla Galleria del Secolo*, che vede riuniti Guttuso, Omiccioli, Purificato, Turcato e Calvani⁹. Un'arte comprensibile nel linguaggio e nei contenuti, che fosse in grado e, soprattutto, sentisse il dovere morale di *muoversi* verso il popolo, “per riaccostarsi, per mettere la pittura in circolazione in mezzo agli uomini”, come commenta Fabrizio Onofri riguardo alla medesima mostra romana: un'arte contro le maschere e il disimpegno della borghesia, senza segreti da iniziati e senza cifrari incomprensibili, partecipe della realtà storica in divenire.

E fin da subito questa ‘nuova’ arte assume una precisa connotazione politica: in *Realismo e poesia* (pubblicato nel 1946, ma composto nel 1944), per molti versi un testo fondativo del



Copertina del catalogo della *Rassegna di pittura realista*, Grosseto 1955



Prima pagina di un esemplare del catalogo della *Rassegna di pittura realista* firmato da Carlo Levi e Renato Guttuso in data 29 gennaio 1955. Grosseto, Archivio del Polo culturale Le Clarisse, fald. Arte Gr. 1916-70

realismo italiano almeno del suo primo periodo, Mario De Micheli afferma che è ormai improcrastinabile, poiché la storia in atto lo impone, “restituire all'uomo la sua misura, senza ambiguità, senza disperazioni o tenerezze, senza le incrostazioni di cui una civiltà borghese l'ha ricoperto”, e oggi “ai trofei della borghesia si oppone la concezione materialistica della storia”¹⁰. Perché il marxismo è una realtà concreta, non una verità costruita o inventata: “Il marxismo ci pone di fronte al mondo in una condizione di immediati rapporti, distrugge gli sgomenti dell'“inconoscibile” e le maschere tragiche o satiriche delle rappresentazioni borghesi”¹¹.

Oltrepassate le secche di romanticismi, surrealismi ed esistenzialismi, ora “tra noi e la natura non c'è più nessuno schermo”¹²: l'artista, uomo tra gli uomini e non vate ispirato, attraverso il realismo dialettico recupera il valore corale e collettivo dell'opera d'arte, e, con “chiarezza marxista”¹³, non allude ma dice, non pone interrogativi ma dà risposte, perché “l'arte prende una responsabilità più diretta, l'arte per noi deve “servire” all'uomo, servire proprio come ad un meccanico serve una morsa o un tornio, servire alla nostra pace e alla nostra lotta”¹⁴.

Operando per sottrazioni (cosa non è e a cosa si oppone il realismo), De Micheli non dà indicazioni linguistiche, ma individua nel Picasso di *Guernica* “il primo uomo che abbia tradotto in termini comunisti un'emozione pittorica”¹⁵. E difatti, nei primi anni del dopoguerra, il non omogeneo gruppo dei pittori realisti, se pure converge di preferenza su tematiche relative alla Resistenza e alla lotta partigiana, adotta linguaggi disparati, che vanno dal dilagante neocubismo di derivazione picassiana all'espressionismo tedesco, da Cézanne e Van Gogh a Soutine, dai *fauves* ai muralisti messicani, in una vorace, dopo la forzata astinenza negli anni del fascismo, assimilazione critica dagli esiti differenti e qualitativamente diseguali. Nel catalogo di una collettiva di fine 1946 alla Galleria del Secolo, che vede riuniti Corpora, Fazzini, Guttuso, Monachesi e Turcato, pur nella loro diversità gli espositori affermano che, abbandonata la falsa strada dell'astrattismo,

Il piano che accomuna questi artisti ed altri giovani pittori e scultori a Roma e in altre città è l'esigenza di esprimere la realtà attraverso il rinnovamento del linguaggio. Tale rinnovamento significa per questi artisti il legarsi a quel filone che potremmo definire classico della tradizione figurativa moderna che parte da Cézanne, e si sviluppa nel fauvismo e soprattutto nel cubismo. Ma – avvertono – questi artisti non sono dei cubisti; dell'esperienza cubista intendono servirsi come di educazione, disciplina e coscienza formale, senza cedere ad astrazioni che conducano a dimenticare il fine dell'Arte che è nella realtà e nell'uomo¹⁶.

Lo stesso Guttuso, in una lettera a “Domus” di fine 1947, avverte, consapevole sia del rischio che le modalità espressive dedotte dal cubismo si fissino in vuote formule sia della sua responsabilità in quanto punto di riferimento di molti giovani artisti, che la realtà è mutevole: “Quello che non è reale non mi interessa – né il reale esiste una volta per tutte, perché in tal caso basterebbe comprare la chiave (essa è infatti in vendita). [...] Ogni epoca ha il suo realismo”¹⁷. E soprattutto, come afferma in un'altra occasione:

Realismo è una ben complessa parola e *realtà* un termine assai difficile da definire in arte, e spesso il modo più facile di definirlo è quello di assumerlo nella sua apparenza fotografica, in una sua “astratta immobilità”, che sarebbe come dire negarlo. Perché il materialismo dialettico ci insegna che la realtà è sì “materialmente esistente” fuori della nostra coscienza e della nostra pratica, ma non è immobile¹⁸.

4 Ivi, cc. 5-6.

5 Ivi, c. 7.

6 F. Bartolommei, *Aperta la rassegna della pittura realista*, in “Il Tirreno”, 1° febbraio 1955, p. 3.

7 Levi, *Discorso tenuto a Grosseto* cit., cc. 6-7.

8 Per un'accurata ricostruzione delle vicende del realismo in Italia nel secondo dopoguerra si rimanda principalmente al lontano ma sempre utile volume di N. Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano 1973, e alla recente e ottima pubblicazione di C. Perin, *Guttuso e il realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020.

9 *Cinque artisti alla Galleria del Secolo*, a cura di G. Piovene, catalogo della mostra (Roma, Galleria del Secolo, 21 maggio - 3 giugno 1945), Galleria del Secolo, Roma 1945, p. 3.

10 M. De Micheli, *Realismo e poesia*, in “il '45”, I, 1, febbraio 1946, p. 35.

11 Ivi, p. 36.

12 Ivi, p. 38.

13 Ivi, p. 41.

14 Ivi, p. 43.

15 *Ibid.*

16 Cit. in Perin, *Guttuso e il realismo in Italia* cit., p. 245.

17 Lettera di Guttuso, in “Domus”, 223, ottobre-dicembre 1947, pp. 52-54.

18 R. Guttuso, *La pittura sovietica contro il naturalismo e contro il formalismo*, in “Vie nuove”, III, 50, 19 dicembre 1948, p. 14.

Alla tendenza rivolta verso la tradizione figurativa europea otto-novecentesca, da Cézanne all'ultimo Picasso, si affianca, in posizione minoritaria ma destinata a prevalere all'inizio del decennio successivo, quella concentrata sulla tradizione nazionale, in particolare sull'Ottocento, che ora si rivaluta e si guarda con altri occhi. Il critico e pittore Paolo Ricci è tra i principali sostenitori di un realismo nazional-popolare: dopo aver constatato che, muovendosi nei limiti ristretti del 'gusto', "molti pittori si rigirano nelle mani un facile picassismo d'accatto e sentono che è ormai uno strumento inservibile"¹⁹, Ricci indica più genuini modelli in artisti meridionali del secondo Ottocento quali Cammarano, Toma, Gemito, Mancini, i fratelli Palizzi, di cui riconosce l'ispirazione antiretorica delle loro istanze risorgimentali, rivendicando al contempo un regionalismo da cui ripartire per l'unificazione morale della nazione.

La situazione è dunque in questi anni fluida e aperta a diverse modalità espressive; gli stessi critici che ragionano su un realismo impegnato che non riproduca ma giudichi la realtà e in essa penetri (De Micheli, Del Guercio, Trombadori, De Grada, Maltese), tutti gravitanti attorno al PCI e alle sue testate, da "l'Unità" a "Rinascita", offrono diverse e talvolta oscillanti possibilità di traduzione figurativa, così come gli artisti, sia loro opere sia nelle loro frequenti dichiarazioni, da Guttuso a Treccani, da Pizzinato a Mucchi.

In questo clima vivace e confuso, piomba a fine 1948, tanto inaspettata quanto rozzamente perentoria, la celebre *Segnalazione* di Palmiro Togliatti su "Rinascita", che nel commentare la *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* organizzata a Bologna dall'Alleanza della Cultura (associazione promossa da esponenti del PCI), che vede presenti sia realisti che astrattisti, la liquida come "una raccolta di cose mostruose" popolata di "orrori", "scemenze" e "scarabocchi" che rappresentano un insulto al buon senso²⁰. La debole e imbarazzata risposta degli artisti è, in definitiva, un'ammissione di colpa: "Noi sappiamo bene che dobbiamo liberarci dalle posizioni intellettualistiche di un'arte senza contenuto, di un'arte sfiduciata e solitaria staccata dai problemi del mondo e dalla realtà in movimento, obiettivamente al servizio della classe dominante"²¹; per concludere che la *Segnalazione* apparsa su "Rinascita" costituisce per tutti loro uno stimolo (ma anche, ad evidenza, un ammonimento).

Non a caso, pochi mesi prima era stata creata la Commissione Culturale in seno al PCI, resasi necessaria a causa della "sottovalutazione del lavoro culturale del partito e ad una incertezza sui suoi obiettivi"²²; così come poco dopo Mario Penelope, segretario del sindacato artisti, pittori e scultori della CGIL, lamenta che la "più abbandonata categoria di lavoratori intellettuali, qual è quella dei pittori e scultori, [è] vissuta finora isolata con prospettive incerte"²³. Se, come scrive Togliatti, la classe operaia deve indicare agli artisti la via per raggiungere il contatto con la vita reale²⁴, dev'essere poi il partito, senza incertezze, a decidere e diramare le direttive, in una visione delle arti come organiche all'impegno politico con la funzione di illustrare e propagandare le lotte sociali.

Anche se l'intervento di Togliatti, come propone Perin, è "un evento propulsore" che ha l'esito "di accelerare un processo in atto"²⁵, la fine delle sperimentazioni di gran parte degli artisti comunisti di orientamento realista e il loro rientro nei ranghi di partito sono quasi immediati: la figurazione a carattere sociale, chiara e leggibile, senza astruserie e deformazioni cubistiche o espressionistiche, si afferma rapidamente, come dimostrano le molte opere dal realismo descrittivo e talvolta didascalico esposte alla Biennale di Venezia del 1950 nonché quelle presentate al Premio Suzzara dello stesso anno. Nel crescente irrigidimento ideologico del partito,

artisti e critici si affrettano ad archiviare come formalista il recente picassismo, 'sbandamento' inevitabile ma necessario: per Trombadori, il più fedele esegeta di Guttuso, il pittore siciliano, verificata l'"impossibile conciliazione tra contenuti nuovi e le cosiddette scoperte formali dell'arte moderna", è sulla strada di un "processo di chiarificazione" in cui va scomparendo "ogni residuo di formalismo cubista e espressionista"²⁶; per Mucchi, "Picasso può esserci maestro in molte cose, e specialmente nella sua libertà e spregiudicatezza, ma non sempre ci aiuta, molte volte ci ostacola. Ci ostacola sicuramente il linguaggio cubista, da lui derivato"²⁷; per De Micheli si è confuso il "rinnovamento dell'arte con una innovazione formale", e "il distacco dalle forze nazionali popolari [...] ha permesso tale generale sbandamento"²⁸. "Da tutto ciò – conclude De Micheli – nasce per il realismo il problema della *tradizione nazionale*. È chiaro che il realismo, proprio per il suo profondo carattere anticospopolita, non può fare a meno di incontrarsi con la tradizione figurativa nazionale"²⁹. Lo stesso Guttuso, nell'articolo dall'eloquente titolo *Tradizione e realismo*, dopo aver valutato come "segni negativi di una medesima eredità formalista" il "para-cubismo" suo o di Pizzinato o di Zigaina di soli pochi anni prima, afferma chiaramente che:

È nella nostra tradizione italiana che noi dobbiamo trovare la guida per un nuovo moderno realismo, per la nostra pittura di oggi. [...] al critico spetta il segnalare e registrare all'attivo nella battaglia per una pittura realista, nuova, nazionale, popolare, rivoluzionaria, ogni piccolo passo che venga fatto, ogni "innovazione" (non intendo in senso "avanguardistico", ma forse in senso contrario), ogni centimetro guadagnato sulla strada del realismo e dell'avvenire. E se ciò avviene anche in un pittore di provenienza cubista o para-cubista, non ha alcuna importanza³⁰.

Dell'istanza di riconnettere il realismo di oggi con la tradizione nazionale si fa portavoce ufficiale il mensile di arti figurative "Realismo", che inaugura le pubblicazioni nel giugno del 1952, all'apice dell'affermazione della nuova figurazione didascalico-narrativa gradita ai vertici del partito. Come si legge nell'editoriale del primo numero: "Il pubblico attendeva un movimento che tentasse, con onestà e intelligenza, di saldare quel divorzio tra arte e pubblico, tra vita e cultura, che le esperienze intellettualistiche e solitarie, successive all'impressionismo, con il loro rifiuto della realtà, avevano creato"³¹.

Le gramsciane "energie nazional-popolari"³² sono spesso chiamate in causa come antidoto contro il cosmopolitismo e come chiave per la riconsiderazione della tradizione figurativa nazionale, da Leonardo e Caravaggio all'Ottocento: la centralità è nell'uomo storicamente e socialmente definito, preoccupazione "propria di tutti i realisti del passato"³³, che comporta il rifiuto della deformazione della figura umana e il rispetto della sua integrità e verità, da esprimere in termini universali e comprensibili.

Il valore di un'opera, argomenta De Micheli su "Realismo", dipende dalla potenza creativa di un artista e dalla sua capacità di penetrare la realtà, la quale è dunque presupposto di ogni criterio di giudizio oggettivo, sottratto agli arbitri della sensibilità critica³⁴. E poiché il problema della qualità in arte è un problema di forma, vale a dire di contenuto che trova espressione oggettivata, "solo il Realismo, solo un'arte cioè che è espressione dei contenuti storicamente validi del nostro tempo, [...] può dare vita ad una forma artistica, può creare opere di qualità"³⁵. Ma l'immagine sensibile, colta dalla realtà specifica, deve dilatarsi ad

19 P. Ricci, *Luigi Crisconio*, in "Rinascita", IV, 1-2, gennaio-febbraio 1947, p. 35.

20 r. [Palmiro Togliatti], *Segnalazione*, in "Rinascita", V, 11, novembre 1948, p. 424.

21 P. Consagra, R. Guttuso, A. Natili, P. Ricci, M. Mafai, G. Turcato, N. Franchina, L. Leonardi, M. Penelope, S. Mirabella, G.V. Parisi, G. Mazzullo, C. Maugeri, P. Bracaglia Morante, *Per una nostra "Segnalazione"*, in "Rinascita", V, 12, dicembre 1948, p. 469.

22 Cit. in Mislser, *La via italiana al realismo* cit., p. 51.

23 Ivi, p. 67.

24 Roderigo di Castiglia [Palmiro Togliatti], *Direzione ideologica*, in "Rinascita", VI, 5, maggio 1949, p. 241.

25 Perin, *Guttuso e il realismo in Italia* cit., p. 12.

26 A. Trombadori, *Una mostra di Guttuso*, in "Rinascita", VIII, 10, ottobre 1951, p. 489.

27 G. Mucchi, *Che intendiamo per "realtà"?*, in "l'Unità", 28 gennaio 1950, p. 2.

28 M. De Micheli, *L'arte figurativa in Italia*, in "Rinascita", IX, 5, maggio 1952, p. 301.

29 Ivi, p. 304.

30 R. Guttuso, *Tradizione e realismo*, in "Emilia", 14, gennaio 1951, pp. 34-35.

31 Editoriale, in "Realismo", I, 1, giugno 1952, p. 1.

32 Letteratura e vita nazionale di Gramsci viene pubblicato nel 1950.

33 M. De Micheli, *L'uomo e il realismo*, in "Realismo", I, 1, giugno 1952, p. 5.

34 M. De Micheli, *Benedetto Croce e le arti figurative*, in "Realismo", II, 5-6-7, novembre 1952 - gennaio 1953, pp. 2-3.

35 M. De Micheli, *La qualità e il tipico in arte*, in "Realismo", II, 16, ottobre 1953, p. 4.

assumere proprietà universali per potersi porre come autentico valore conoscitivo della verità: di qui l'esigenza di attingere al tipico, distinguendo i caratteri casuali da quelli permanenti per cogliere "l'essenza e la sostanza di un fenomeno sociale"³⁶.

Sulla scorta delle unanimesi indicazioni di artisti, critici e partito verso un'arte socialmente radicata e di piena leggibilità, nella pittura di questi anni alle spesso cruenti scene relative alla Resistenza (fucilazioni, stragi) subentrano i lavoratori, colti nella loro tipicità esemplare: i partigiani cedono la scena a mondine, contadini, pescatori, minatori, boscaioli, più raramente al mondo operaio e alla realtà urbana, andando a rappresentare un'Italia rurale e preindustriale che comincia a non corrispondere più con il paese reale, a testimonianza di una difficoltà di aggiornamento che Guttuso non manca di rilevare parlando apertamente di "difetto nostro di pigrizia" e della "nostra debolezza di fronte ai nostri compiti"³⁷. Oltre alle scene di lavoro contadino, non mancano le raffigurazioni di eventi drammatici legati all'attualità, come l'occupazione delle terre e i braccianti assassinati, o di valore corale, come le scene di scioperanti, disoccupati e manifestanti: il passaggio dal tipico all'epico avviene senza sostanziali variazioni di registro espressivo e, dove prevale il tono eroico, è evidente l'esempio del realismo socialista sovietico.

L'intenzione è di dare vita a un utopico circolo virtuoso in cui la classe lavoratrice, oltre a indicare la via agli artisti, è soggetto, pubblico e destinatario della produzione artistica e, persino, come nel caso del Premio Suzzara, giudice della qualità delle opere. L'esito di questa operazione, tanto generosa quanto ingenua, si risolve in una massiccia produzione di opere in cui i presupposti di adesione alla realtà e al contenuto sociale sono ben lontani dal garantire la qualità auspicata, tanto che gli artisti e i critici più avvertiti (Guttuso, Treccani, la stessa rivista "Realismo"³⁸) in più di un'occasione sottolineano la necessità di padroneggiare gli strumenti del mestiere (dal disegno al chiaroscuro, dall'anatomia alla prospettiva) attraverso mezzi d'espressione adeguati, e che realismo non si traduce in verismo fotografico, perché il realista "vuole giudicare questa realtà, vuole trasmutarla con la sua arte", come scrive Mucchi³⁹ e come aveva chiaramente indicato Sereni già nel 1948⁴⁰. Anzi, in quanto atteggiamento passivo e non partecipazione attiva, in quanto contemplazione e non presa di coscienza, l'approccio naturalista e fotografico è contrario al realismo tanto quanto l'astrattismo o l'informale:

L'arte oggi – scrive Guttuso nel 1952 – si dibatte tra questi due poli: un'arte astrusa, intellettualistica, che nega la realtà o si compiace di offenderla nell'amore morboso del deforme, e una figurazione grigia, fotografica, fatta di esterne verosimiglianze, di falsità, di tristezza accademica. Al di sopra di questi aspetti si fa strada la corrente realista⁴¹,

che non consiste in formule o scuole, ma è una guida all'azione, frutto di una nuova vita morale che consente, come insegna Gramsci, di sentire e vedere la realtà in modo nuovo.

E Guttuso recupera anche, attualizzandolo, il grande quadro di storia ottocentesca con *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, che espone alla Biennale del 1952, così commentato in quell'occasione dall'amico Carlo Levi: "[Guttuso] fa della sua pittura un esempio originale di realismo popolare: un realismo mitologizzante, celebrativo, attivo, diretto all'azione, tutto intriso di movimento e di speranza, poetico proprio per il suo movimento e la sua speranza"⁴².

Ma di lì a poco sarà proprio Guttuso, con la consueta lucidità, a far emergere, con le sue opere e i suoi scritti, tutti i limiti del realismo come praticato in quegli anni, per poi denunciarne

l'evidente, e quindi irreversibile nel confronto con gli eventi storici, situazione di crisi. Nel 1953, l'anno in cui dipinge *Boogie-woogie*, a partire dal postulato che "l'ideologia del comunismo non può che portarci al realismo", Guttuso afferma che "è possibile la revisione delle idee in corso, è possibile la scelta, la liquidazione di alcune idee e la utilizzazione attiva di altre"⁴³, poiché la realtà è in rapido e continuo movimento. E soprattutto riconosce che "molti difetti e confusioni e sbandamenti d'ogni genere accompagnano il passo in avanti dell'arte realista: una troppo schematica applicazione dell'esigenza dei contenuti popolari e più largamente umani, una stanchezza e ripetizione dei temi del lavoro, una sommarietà voluta nel disegno"⁴⁴.

Ma se nel 1953 si tratta di difetti, confusioni e sbandamenti che possono essere corretti attraverso un consapevole lavoro di approfondimento della conoscenza della realtà e, parallelamente, del mestiere, l'anno successivo, recensendo la Biennale di Venezia, Guttuso constata che nei realisti italiani questo processo di miglioramento qualitativo non c'è stato, considerate le "debolezze del realismo", la non sufficiente "capacità di convinzione", la "scarso aggressività e vitalità delle opere"⁴⁵ esposte. Tutti segni di infiacchimento generale, di mancanza di invenzione, di adagiamento in comode formule, di piatto naturalismo, di pesanti flessioni qualitative, che l'articolo *Il coraggio dell'errore*, pubblicato su "Il Contemporaneo" nel giugno 1955, ribadisce portando il discorso alle conseguenze ultime: "La crisi è aperta" – scrive Guttuso – "perché abbiamo scelto strade troppo facili, contentandoci di un vago populismo, di 'ritorni' a questo o a quel maestro del passato, di analogie stilistiche, disprezzando 'volontariamente' motivi e ragioni propri dell'arte, trascurando la ricerca della bellezza; perché 'ci siamo lasciati andare al nostro dovere di 'fabbricare messaggi'".

Troppo tiepido, troppo facile, troppo didascalico e illustrativo, incapace di cogliere i cambiamenti in atto nella società e di dare risposte alle esigenze delle classi popolari senza compromettere la qualità del prodotto artistico, il realismo non ha avuto coraggio, anche quello di sbagliare: "Forse in noi è mancata la fiducia nel rinnovamento, quella fiducia che fa rischiare l'errore, un errore che [...] nel complesso contribuisce anch'esso a creare condizioni nuove, a spingere avanti tutta la situazione"⁴⁶, la quale invece sembra giunta a un punto morto.

Guttuso imposta la sua amara riflessione anche in relazione alla nuova generazione di artisti, che non ha conosciuto la lotta di Liberazione e gli esaltanti, per quanto confusi, anni dell'"andata verso il popolo", e per la quale il realismo, se non altro quello a contenuto sociale e dimostrativo, appare invecchiato o addirittura esaurito. Alla Quadriennale di Roma del 1955, ultima occasione in cui è presente in una grande esposizione nazionale la folta schiera dei realisti giovani e meno giovani, Del Guercio nota "il recupero di sentimenti, temi, interessi, precedentemente sacrificati ad una concezione troppo ristretta del contenuto militante dell'opera realistica"⁴⁷, con riferimento alle opere di Vespignani, Muccini, Francese, Attardi, Farulli, i quali rimettono "in circolazione temi e contenuti per così dire permanentemente umani"⁴⁸, chiaro preludio al realismo esistenziale degli anni immediatamente a venire. Nella stessa mostra Guttuso espone, accanto alla *Zolfara*, diversi studi per *La spiaggia*, la grande tela che, terminata l'anno successivo, segna il definitivo abbandono del realismo populista a favore di un realismo che sia specchio e indagine critica di una società in rapido mutamento socio-antropologico.

L'autorevolezza della voce e dell'opera di Guttuso destano inquietudini e resistenze, e anche se vi è chi prosegue, animato dalle migliori intenzioni, sulla stessa linea (Mucchi, Treccani), gli sviluppi dell'arte e gli eventi storici confermeranno la coraggiosa analisi del pittore siciliano: la rivista "Realismo" dirada le uscite per poi chiudere nel maggio 1956, e pochi mesi dopo il terremoto provocato dai "fatti d'Ungheria", oltre a disperdere la compagine degli

36 Ibid.

37 R. Guttuso, *I comunisti e l'arte*, in "Nuovi Argomenti", 2, maggio-giugno 1953, p. 226.

38 Editoriale, in "Realismo", I, 4, ottobre 1952, p. 1.

39 G. Mucchi, *Da un film di Zavattini ai nostri quadri*, in "Realismo", I, 2, luglio-agosto 1952, p. 6.

40 E. Sereni, *Cultura nella società*, in "Vie nuove", III, 46, 21 novembre 1948, p. 15.

41 R. Guttuso, *Sulla via del realismo*, in "Società", VIII, 1, marzo 1952, p. 87. L'articolo è il testo della conferenza tenuta a Roma il 20 febbraio 1952 alla VI Quadriennale, e già pubblicato in "Alfabeto", 3-4, 15-29 febbraio 1952, pp. 1-4.

42 C. Levi, *Renato Guttuso*, ora in Id., *Lo specchio. Scritti di critica d'arte*, a cura di P. Vivarelli, Donzelli, Roma 2001, pp. 135-136.

43 Guttuso, *I comunisti e l'arte* cit., p. 216.

44 Ivi, p. 226.

45 R. Guttuso, *L'arte è in pericolo di morte?*, in "Rinascita", XI, 10, ottobre 1954, p. 695.

46 R. Guttuso, *Il coraggio dell'errore*, in "Il Contemporaneo", II, 25, 18 giugno 1955, pp. 6-7.

47 A. Del Guercio, *La VII Quadriennale d'Arte di Roma*, in "Realismo", III, 5-6, settembre-dicembre 1955, p. 12.

48 Ivi, p. 13.

artisti comunisti, segnerà anche sotto il profilo politico la conclusione della parabola del realismo sociale allineato alle direttive di partito.

Nato nel 1948, il Premio Suzzara, che per regolamento richiedeva opere che riguardassero “ritratti di lavoratori, ambienti di lavoro, paesaggi con vedute di fabbriche e cantieri”⁴⁹, rispecchia e riassume in maniera esemplare caratteri, sviluppi e contraddizioni delle diverse fasi della vicenda realista, tanto che “oggi è soltanto di fronte alla collezione di Suzzara che si riescono a cogliere direttamente – senza passare attraverso la mediazione della letteratura critica – i termini della questione realista in Italia tra gli anni Quaranta e i Cinquanta”⁵⁰, come ha scritto Negri. Ciò spiega la cospicua presenza di opere provenienti dalla Galleria del Premio Suzzara nella presente mostra, la cui prima sezione è dedicata, appunto, al realismo attraverso le voci dei suoi protagonisti a livello nazionale.

Cronologicamente la prima opera esposta è *Contadino e pannocchia* di Renato Birolli (1946), la cui impronta vangoghiana e *fauve* assume tratti neocubisti, conclamati invece ne *La grande aratrice* di Armando Pizzinato (1949) e ne *Le mondine* di Aldo Borgonzoni (1948), bozzetto, già esposto alla mostra di Bologna del 1948 che diede origine alla polemica togliattiana, di una scena del grande dipinto murale per la Camera del Lavoro di Medicina realizzato da Borgonzoni nello stesso anno. Echi picassiani presenta *Il Raccolto* di Liana Sotgiu (1949), mentre il forte sintetismo *cloisonné* di Giulio Turcato, di cui si espone *Miniera* (1948), non mancò di sollevare perplessità da parte della critica più osservante, come Maltese, che vi vide “qualcosa di cartellonistico”⁵¹. Coerente con la sua visione di un recupero attualizzato della pittura dell'Ottocento italiano, Paolo Ricci propone in *Primo maggio* (1949) una versione operaia e comunista, su uno sfondo cubisteggiante, del *Quarto stato* di Pellizza.

L'abbandono delle sperimentazioni linguistiche e la svolta nella direzione del realismo descrittivo si registrano nel 1950, alla terza edizione del Premio, “significativamente ‘colonizzato’ e opzionato da numerosi sindacati pronti a offrire premi a opere di soggetto sempre più spiccatamente sociale e politico”⁵². *La bestia morente* di Gabriele Mucchi (1950), *l'Uccisione di un bracciante* di Aldo Natili (1950), *Le mondine* di Aldo Bergonzoni (1950), il *Bracciante* di Giuseppe Zigaina (1950), *Pietà per il bracciante assassinato* di Giulio Ruffini (1950-1952), *I minatori* di Augusto Murer (1953), sono tutti significativi esempi del nuovo e marcatamente didascalico corso del realismo, risolto talvolta con accenti drammatici e teatrali da sacra rappresentazione laica. A queste opere si aggiungono, entrambe del 1950, *La partenza* di Domenico Purificato, dai toni più sospesi ed edulcorati, e il *Boscaiolo* di Renato Guttuso, con residui cubisti che, meno di un anno dopo, lo stesso pittore valuterà negativamente come “segni dello stilismo modernista”⁵³. Debitore al realismo guttusiano degli anni successivi è il *Giovane muratore romano* di Claudio Astrologo (1954), mentre vicino al realismo socialista di stampo sovietico è il grande *Operai di Milano* di Ampelio Tettamanti (1955).

L'attenzione al tempo stesso concreta e introspettiva alle “cose”⁵⁴, con le quali confrontarsi senza volontà di assunti dimostrativi, rappresenta una declinazione privilegiata del realismo esistenziale, che è insieme evoluzione e superamento, a partire dalla metà degli anni cinquanta, del realismo d'esplicito “impegno”: ne sono testimonianza in mostra la *Macchina calcolatrice* di Bepi Romagnoni (1956), le *Lampade di minatori* di Fernando Farulli (1959) e *La sedia di vimini* di Renzo Vespignani (1961).



Renato Guttuso, *Bambino*, 1952, esposto alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto nel 1955

Ma, tornando a quella fine gennaio del 1955, quando a Grosseto si apre la *Rassegna di pittura realista*: perché Grosseto? E quale realismo viene proposto dai “pittori di maggior fama”⁵⁵? La scelta di organizzare una mostra del realismo a Grosseto, la cui complessa genesi è attentamente ricostruita da Livia Spano nel saggio presente in questo volume, rientra appieno nel denso programma di regionalizzazione della cultura messo in atto dal PCI e dai suoi vari organi, da quelli centrali a quelli periferici, dall'editoria alle esposizioni, finalizzato a una disseminazione il più ampia possibile del realismo⁵⁶. Ricci, Del Guercio, lo stesso Guttuso insistono spesso sulla necessità di un'azione capillare che vada al di là dei grandi centri di produzione artistica e investa province e centri minori, da una parte per sollecitare gli autori locali ad aggiornarsi, dall'altra per far emergere le valide “nuove voci” che sfuggono alla critica ufficiale. Nel criticare i limiti delle grandi esposizioni nazionali e nel sottolineare la fertilità della provincia, nel 1953 Guttuso invita a “guardare l'Italia come essa è, nelle sue regioni vicine e lontane, nei grandi centri culturali, e nei centri minori, e in un'estesa provincia, ricca d'ingegni, di ansie, di fervore”⁵⁷.

Se questo è il programma, la *Rassegna* di Grosseto cade però, come si è visto, in un momento di percepibile crisi del realismo, tendenza in via di esaurimento propositivo tanto nella sua declinazione formale quanto nella scelta dei contenuti, e ancora incerta su come rinnovarsi e se un rinnovamento sia effettivamente possibile. Una situazione di indeterminazione testimoniata anche dalle opere in mostra da parte degli artisti affermati: alcuni, come Farulli, Guccione, Omiccioli, Zancanaro, Zigaina, presentano piccoli disegni a tema sociale (mondine, braccianti, pescatori); altri delle tele su analoghi soggetti, come Attardi (*Minatori*), Mucchi (*Ritratto di operaia*), Pizzinato (*Scaricatori di carbone*) e soprattutto Treccani, con il grande dipinto epico *Sulla terra* di proprietà degli operai delle Officine meccaniche ferroviarie San Giorgio di Pistoia, uno dei “pezzi forti” della mostra. Ma Purificato ripropone, assieme a *La prima testina bionda*, il noto *Ragazzi di Tormarancio* (1951), già criticato per il suo ‘disimpegno, e un altro gruppo di artisti di primo piano del realismo sociale quali Astrologo, Mirabella, Natili e Sotgiu, opere estranee ai temi di denuncia e di rappresentazione critica della realtà, come ritratti, nature morte e paesaggi. Anche Levi, accanto al noto *Ritratto di Anna Magnani* e alla *Mezzadra ligure*, espone il giocoso *Bambini pellirossa*; e soprattutto Guttuso, nel presentare un *Bambino* e una *Marina (Anacapri)*, sembra volutamente sottrarsi al ruolo di leader del realismo, “vittima di una congiuntura che egli stesso, peraltro, aveva sostanzialmente contribuito a consolidare”⁵⁸, come nota Caramel. Insomma, se la *Rassegna*, attraverso le opere degli artisti di maggior fama, doveva indicare una direzione agli autori locali, la via, così come l'orizzonte, appaiono piuttosto confusi.

55 *Rassegna di pittura realista* cit.

56 A questa logica di regionalizzazione programmata risponde anche la collana *Il disegno popolare* (Edizioni di cultura popolare, Roma), una serie di sette quaderni pubblicati tra il 1951 e il 1953 relativi a differenti attività lavorative in varie regioni d'Italia, ciascuna illustrata da dieci disegni di un artista diverso: Mazzullo sui braccianti di Romagna, Guttuso sui contadini di Sicilia, Mucchi sulle mondine di Sannazzaro, Cagli sugli alluvionati del Polesine, Vespignani sugli operai romani, Omiccioli sui tagliaboschi della Sila, Treccani sulla gente di Melissa.

57 R. Guttuso, *La Biennale di Venezia abbandona i nostri artisti?*, in “l'Unità”, 23 ottobre 1953, p. 3. Guttuso si sofferma sull'importanza della provincia, in particolare quella toscana, anche nella breve presentazione di un'esposizione a Roma del pistoiese Alfiero Cappellini, tra i promotori della *Rassegna grossetana* del 1955: R. Guttuso, *Cappellini*, Galleria Cassapanca, Roma 1955, ora in Id., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano 2013, pp. 398-401.

58 L. Caramel, *La premessa e l'eredità di Corrente, i “realismi” a Milano e a Roma, il Fronte Nuovo delle Arti*, in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Vita e Pensiero, Milano 2013, p. 31.

Si può dire che la *Rassegna di pittura realista* sia giunta a Grosseto con almeno un anno di ritardo: se solo si fosse svolta prima, con una maggiore e più significativa presenza di opere dal realismo 'impegnato' da parte dei protagonisti di fama nazionale, la tragedia dei minatori di Ribolla (4 maggio 1954) avrebbe probabilmente avuto esiti figurativi assai più estesi di quanto non abbia effettivamente avuto, e non solo nell'arte maremmana. E *I minatori della Maremma* di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, che tanto sdegno e clamore avrebbe suscitato, sarà pubblicato solo nell'aprile del 1956, a vicenda del realismo sociale ormai conclusa.

Nel corso della mostra, vengono organizzate alla Biblioteca Chelliana di Grosseto due conferenze intorno ai temi del realismo, tenute da noti critici organici al PCI: Corrado Maltese intervienne su *Fantasia e realtà nella creazione artistica* (12 febbraio), e Carlo Muscetta sui *Problemi attuali del realismo* (24 febbraio)⁵⁹. Significativamente, Muscetta e Maltese erano stati, poche settimane prima, tra i protagonisti di un dibattito sulla terza pagina de "l'Unità" intorno al realismo, alla sua crisi, e in generale all'impostazione culturale del partito. Nella sua conferenza, Muscetta affronta la polemica sul realismo nelle arti figurative, nella letteratura e nel cinema alla luce della convinzione che la creazione artistica "non depone le sue armi, ma continua la battaglia e dà fuori opere che, per quanto discusse e discutibili, rappresentano tuttavia punti fermi, conquiste ineliminabili"⁶⁰. Ma, come scrive nell'articolo su "l'Unità" dal titolo *La lotta per il realismo*, innanzitutto è necessario un "processo autocritico serio, appassionato", perché il movimento attraversa un periodo di crisi e disorientamento, anzi "secondo alcuni sarebbe già morto". Ciò che è mancato secondo Muscetta è un elevato livello critico e ideologico, perché:

ci siamo contentati talvolta di esaltare e propagandare un rinnovamento nell'indirizzo tematico, credendo sufficiente di per sé la presenza degli operai e dei contadini in un film, in un quadro, in un romanzo. [...] Operai e contadini fantocci non servono all'arte, non servono alla cultura, non servono alla lotta politica: servono solo a porre in evidenza un distacco dalla vita reale, un inaridimento della fantasia che vanno combattuti innanzi tutto con un rinnovato richiamo a più serie esperienze di vita e di lotta⁶¹.

A Muscetta replica Maltese nell'articolo *Organizzazione della cultura*, il quale – pur condividendo le critiche sul presunto rinnovamento legato ai soggetti e sull'isolamento tra intellettuali e masse popolari – ritiene necessario intervenire per "rendere *organizzativamente possibile* la *destinazione materiale* delle opere d'arte prodotte. Occorre creare opere *per* le classi lavoratrici e fare delle classi lavoratrici sempre più largamente i *consumatori* delle opere prodotte, consumatori – diciamo pure – di arte e di poesia". E per far ciò il primo obiettivo da raggiungere è una risoluzione o un documento del partito da discutere e approfondire in seno al partito stesso fino all'ultimo organismo di base: "Solo così sarà possibile dare organicità e sviluppo alla lotta di noi intellettuali [...] per la verità dell'arte, che poi non è altro che il *realismo*"⁶².

A Grosseto, mentre la *Rassegna di pittura realista* è in corso, si confrontano dunque due voci critiche differenti, ma che convergono nel riconoscimento di uno stato di crisi del realismo, cui propongono soluzioni diverse che si muovono dall'organizzazione della cultura secondo le impostazioni del partito al maggiore impegno degli intellettuali, e che comunque confermano nel loro approccio verticistico l'insanabile distacco dalla vita reale. In questo clima di condivisa e sofferta esigenza di autocritica, gli artisti maremmani, tardivamente coinvolti, assistono, con limitata partecipazione, solo alla fase finale della vicenda del realismo italiano.

59 Dalla documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Grosseto (Fondo Comune di Grosseto, II deposito, serie VI - b. 88, fasc. *Mostra pittura realista*) risultano essere stati contattati anche Mario Penelope, Dario Micacchi e Filiberto Sbardella.

60 *I problemi del realismo. Dibattito di attualità*, in "Il Tirreno", 24 febbraio 1955, p. 4.

61 C. Muscetta, *La lotta per il realismo*, in "l'Unità", 9 gennaio 1955, p. 3.

62 C. Maltese, *Organizzazione della cultura*, in "l'Unità", 14 gennaio 1955, p. 3.

Tempo di realismo in Maremma

Livia Spano

Il 29 gennaio 1955, a Grosseto, le porte di Palazzo Cosimini si aprirono per accogliere un pubblico entusiasta che da giorni aspettava di visitare la *Rassegna di pittura realista*.

Promossa dall'amministrazione comunale su proposta della Biblioteca Chelliana e del Circolo degli artisti maremmani, "la rassegna [...] comprendeva più di 100 opere [...] dei maggiori rappresentanti del realismo come Guttuso, Levi, Purificato, Zigaina, Pizzinato, Mirabella, Omiccioli, Mucchi ecc. oltre ad un folto gruppo di artisti della provincia"¹. L'intento degli organizzatori e in particolare del sindaco, il comunista Renato Pollini, e del direttore della Biblioteca Chelliana, Aladino Vitali, fu quello di presentare in città un quadro più esaustivo possibile del linguaggio realista nelle arti figurative, raccogliendo in un'unica grande esposizione le opere "dei principali protagonisti di questa tendenza e, debitamente selezionate, quelle dei pittori locali così che la mostra sarebbe stata un punto di partenza per l'affermazione della Maremma nel campo delle arti figurative"².

L'obiettivo principale era dunque far uscire dall'isolamento della provincia i suoi artisti, ma anche intercettare l'interesse del pubblico presentando opere che parlavano a tutte le classi sociali, in linea con una politica culturale che mirava, ormai da tempo, a un coinvolgimento dell'intera città. Una rassegna d'arte impegnata, interprete delle inquietudini e delle tribolazioni dell'età contemporanea attraverso un linguaggio nuovo, ma comprensibile poiché s'innestava sulla rappresentazione del reale da sempre praticata in Maremma e pertanto facilmente assimilabile dagli artisti locali che, ora aggiornatisi, avrebbero a buon diritto partecipato con i loro dipinti a "quella corrente realista italiana ormai affermata nel resto del Paese"³. Il capoluogo dell'impervia Maremma sarebbe divenuto, anche grazie a una serie di conferenze di critici e artisti di *clara fama*, teatro di quel dibattito nazionale, già apertosi in Italia, volto ad "approfondire i temi del realismo e di come questo interessi le arti figurative"⁴.

La mostra del realismo fu dunque una manifestazione politica, fortemente voluta dal sindaco che, sull'esempio di ciò che avveniva nei comuni di sinistra, sosteneva gli artisti grossetani per portare avanti quelle direttive del PCI che incoraggiavano iniziative capaci di parlare al popolo, tanto più se organizzate in provincia, luogo d'elezione per intercettare l'attenzione di minatori, contadini o impiegati. Con esposizioni collettive, inoltre, gli artisti divenuti a buon diritto interpreti della realtà contemporanea costruita dalla fatica e dal lavoro di tutti, abbandonata l'idea di un'arte edonistica, tornavano a comunicare ideali sociali e democratici.

Tuttavia, se si volge lo sguardo all'attività culturale degli artisti grossetani intrapresa fin dalla fine della guerra, la *Rassegna di pittura realista* fu, come evidenzia la stampa, "un

1 Oggi a Grosseto. Una mostra dell'arte realista, in "Nuovo Corriere - La Gazzetta", 29 gennaio 1955, p. 3.

2 Con una conferenza di Levi la "Vernice" alla mostra realista, in "Il Tirreno", 23 gennaio 1955, p. 3.

3 A. Vitali, *Attività della Biblioteca Chelliana - Organizzazione di una mostra di pittura realista*, s.d., Grosseto, Archivio di Stato (d'ora in poi ASGr.), Fondo Comune di Grosseto, II deposito, s. VI - b. 88, fasc. *Mostra Pittura Realista*. Tutti i documenti citati nel presente saggio conservati all'ASGr rimandano a questa collocazione archivistica.

4 Ibid.

sogno finalmente realizzato che il Circolo Artistico Grossetano accarezzava da tempo e che andava a coronare e [...] completare quelle manifestazioni programmate come diretto contributo alla valorizzazione delle migliori energie maremmane da parte di chi, da anni, sentiva la funzione altissima di una sempre più intensa partecipazione delle forze intellettuali e creative alla vita effettiva del Paese”⁵.

Già nel 1944, infatti, quando la guerra non era ancora finita ma Grosseto era già stata liberata, gli stessi artisti che dieci anni dopo proposero al direttore della Biblioteca Chelliana la mostra del realismo furono tra i primi ad attivarsi per ricostruire, insieme ai muri delle case, la coscienza civile della città, convinti che l'arte avesse in questo un ruolo centrale. Militanti nella Resistenza o vicini al PCI, animati da una fraterna amicizia, Bruno Dominici, Mario Piancastelli, Carlo Gentili, Alberto Mattei e Nazzareno Rosignoli si riunirono nel Circolo degli Artisti Liberi con l'obiettivo di contribuire alla costruzione della pace in un Paese finalmente liberato e, uscendo dai loro studi, iniziarono a promuovere una serie di esposizioni. Erano fermamente convinti, infatti, che attraverso opere in cui si raccontavano la realtà storica, i paesaggi della provincia trasformati dalla modernità e la sua gente, talvolta già animati da nuovi colori e dal vibrare della materia, l'arte avrebbe raggiunto tutti e da tutti sarebbe stata apprezzata perché “espressione del sentimento estetico e libero del nostro popolo”⁶.

La I mostra del Circolo degli Artisti Liberi fu caratterizzata da un forte impegno politico e sociale e fu, pertanto, sostenuta dalla Federazione Comunista. Inaugurata il 10 ottobre 1944⁷ nei locali della Singer a Grosseto, fu allestita da Dominici, Piancastelli e Rosignoli che riuscirono a procurarsi anche le opere di chi era ancora sfollato. Dominici così racconta l'impegno morale di questi giovani:

Dopo la liberazione di Grosseto dalle truppe tedesche, fu immediato il desiderio di riprendere coscienza della nostra capacità di rinascita in ogni settore delle attività cittadine: le case mezze diroccate furono rese abitabili, i commerci ‘turpidi’ del mercato nero ripresero a normalizzarsi, le botteghe degli artigiani riaprirono per quanto fosse possibile, riaprirono le poste, gli uffici ricominciarono a funzionare. Quando ancora si sentiva l'odore della Wehrmacht e quello dei liberatori, per cercare di sostituirlo, si formò legalmente il Comitato di Liberazione Cittadina a garanzia dei diritti dei grossetani. Anche i pittori aderirono a questo clima di entusiasmo e di libertà, [...] realizzando una mostra nei locali della Singer, nella quale furono esposte opere di artisti presenti in città ed opere di chi era al di là della linea del fronte, la famosa Linea Gotica. Così furono esposte opere di: Faccendi, Piancastelli, Rosignoli, Mattei, Gentili, Dominici. E le opere furono raccolte ed esposte a cura dei colleghi sopra detti⁸.



Da sinistra, Bruno Dominici, Nazzareno Rosignoli, Alberto Mattei, Carlo Gentili sulla porta dello studio di Gentili in piazza della Palma, Grosseto, fine anni quaranta

5 L.M. [Luciano Maramai], *La prima rassegna di pittura realista*, in “La Nazione”, 12 febbraio 1955, p. 4.
6 *Mostra collettiva dei pittori grossetani – Bruno Dominici, Carlo Gentili, Mario Piancastelli, Nazzareno Rosignoli*, catalogo della mostra (Grosseto, Sala Singer, 10 ottobre - 25 ottobre 1944), s.n., Grosseto 1944.
7 Cfr. *Rinascita artistica. I Mostra degli Artisti liberi*, in “Etruria Libera”, 20 settembre 1944.
8 Bruno Dominici, appunto scritto dall'artista, Archivio Dominici, Grosseto. Cfr. L. Spano, P. Corridori, *Bruno Dominici 1920-1989. Pittura e Partecipazione*, Effigi, Arcidosso 2023, p. 117.

Non sappiamo quale sia il linguaggio predominante delle opere in mostra i cui titoli rimandano a vedute della Maremma, ma chiaro è l'intento degli artisti di partecipare alla ricostruzione con l'arte coinvolgendo di nuovo un pubblico da troppo tempo lasciato fuori dai dibattiti culturali, oltre a promuovere un confronto tra i pittori che ora vogliono raccontare la nuova epoca e le trasformazioni della provincia che abitano, attenti a recepire i linguaggi diffusi nelle principali città italiane.

A tal proposito, guidati da questo spirito di partecipazione alla vita collettiva, il Circolo degli artisti grossetani fu felice di accettare la proposta del Comune, che nel 1945 mise a loro disposizione gli spazi al pianterreno dell'ex Palazzo del Littorio, divenuto Casa del Popolo, e precisamente quelle stanze finora adibite a Sacratio dei martiri fascisti, che i giovani artisti sgombrarono dalle sculture e dai simboli di un regime contro cui avevano lottato.

Un luogo, dunque, di grande valenza simbolica, che avrebbe avuto, in nome della democrazia, una nuova funzione e dove si volle istituire una galleria d'arte che prese il nome di Galleria della Chimera. Qui, per volontà dei promotori, esposizioni di pittori e scultori maremmani si sarebbero alternate a quelle di artisti provenienti dal resto d'Italia e si sarebbero tenute conferenze su diversi aspetti della contemporaneità. Obiettivi di un programma, da subito ben definito, che iniziò a concretizzarsi soprattutto grazie alla rete di contatti con critici e, in generale, con uomini di cultura che militavano nel PCI e a cui, tramite la Federazione Comunista provinciale o il Sindacato regionale, i nostri giovani pittori spesso si rivolsero, riuscendo dalla metà degli anni quaranta a organizzare manifestazioni di interesse nazionale. Fu così che, dopo aver ospitato una collettiva di Faccendi, Del Greco e Giomi nell'ottobre 1945⁹, nella Galleria della Chimera, dal 3 al 10 marzo 1946, si allestì un'importante mostra di opere “dei più noti e significativi pittori romani tra cui merita menzionare Mafai, Guttuso, Omiccioli, Turcato, Purificato [...] curata dal Circolo artistico maremmano con il concorso della Federazione Grossetana del PCI”¹⁰ e con il sostegno dell'amministrazione comunale, dove, tra l'altro, sedeva come assessore proprio dal 1946 anche il pittore Carlo Gentili.

Con questa mostra il Circolo Artistico Grossetano presentava i pittori romani come esponenti di un'arte rinnovata da un linguaggio fermamente figurativo che non ha nulla a che fare con la riproduzione fotografica del vero, ma sa “ritrarre il soggetto attraverso nuovi valori espressivi del colore, evocando i moti interiori del nostro essere”¹¹. Così si legge nella nota introduttiva al catalogo:

Il gruppo romano è uno dei più vivi e validi dell'arte contemporanea [...]. Nelle opere esposte vi è la testimonianza dell'inquietudine di questi tempi nella sottile ricerca dei valori espressivi [...]. Alcune delle opere hanno un riferimento storico nella narrazione dell'orrore della guerra passata e di questo orrore vive e adatta colore e valori formali nella alta tragedia del soggetto [...]. È bene quindi nel guardare queste opere [...] cercare di intenderle nel loro profondo significato e farsi ragione che ci incamminiamo verso un'arte interamente nuova come il mondo va incontro ad una nuova civiltà¹².

Parole significative che, se accostate alle opere esposte quali *Fucilazione*, *Cristo deriso* e *Fosse Ardeatine* di Guttuso, *Bombardamento sulla tonnara* di Corpora e *Fucilati* di Purificato, bene esprimono la tendenza artistica a cui si volgeva lo sguardo: un'arte in cui il soggetto permane per denunciare l'orrore della guerra o semplicemente per raccontare i turbamenti dell'età contemporanea, attraverso pennellate costruttive e dense di colore, con tratti forti,

9 Cfr. *Mostra d'Arte. Faccendi, Del Greco, Giomi*, in “L'Eco di Maremma”, 15 ottobre 1945.
10 *La mostra dei pittori romani alla Chimera*, in “L'Eco di Maremma”, 2 marzo 1946.
11 *Nota introduttiva. Mostra del Gruppo romano (a cura della Federazione grossetana del PCI)*, dattiloscritto su carta intestata del Circolo Artistico – Galleria d'Arte ‘La Chimera’, s.d., Grosseto, Archivio del Polo culturale Le Clarisse, fald. Arte Gr. 1916-70.
12 *Ibid.*

contorni scuri, disegni in cui il segno definisce e a volte deforma i soggetti. La realtà rappresentata, pertanto, come sottolineano gli organizzatori nel comunicato, non è quella “oggettiva e meccanica [...] da macchina fotografica [...], ma è testimonianza dell'inquietudine di questi tempi nella sottile ricerca dei valori espressivi e nel far vivere il soggetto in un mondo [...] capace di evocazioni di moti interiori baluginanti del nostro essere”¹³.

La mostra del gruppo romano, dunque, fu senza dubbio il primo passo verso un aggiornamento stilistico per gli artisti grossetani che, come gran parte dei colleghi residenti nella capitale, militavano nel PCI. Difficile infatti non ricollegare i cambiamenti stilistici individuabili alla fine degli anni quaranta nei paesaggi, costruiti da pennellate dal colore denso, di Gentili o di Piancastelli, nei ritratti dalle tinte ora accese ora brumose, sottolineati da contorni marcati di Dominici o di Rosignoli, all'osservazione attenta delle opere di Guttuso, Stradone, Cagli, Purificato che, in questa occasione, ebbero modo di ammirare dal vivo e che, insieme alla produzione di Levi e Mafai, diverranno costanti punti di riferimento.

Perseguendo il programma di aggiornamento culturale, il Circolo Artistico Grossetano allestiti alla Chimera, nel novembre del 1946, la mostra dei pittori fiorentini, invitando nel capoluogo anche i colleghi toscani, molti dei quali conosciuti durante le sindacali fasciste e a cui ora si aggiungevano altri più giovani. Tra chi espose, è da ricordare Pietro Annigoni, Gianni Vagnetti, Baccio Maria Bacci, i senesi Bruno Buracchini e Giuseppina Franchi, Primo Conti, Mario Bucci e Felice Carena. All'inaugurazione, Bacci ribadì con convinzione le posizioni estetiche e stilistiche della corrente Novecento, che si era affermata in Toscana nei decenni precedenti, riportando l'arte contemporanea ai fasti avuti nei secoli passati, grazie soprattutto a una rinnovata lettura della tradizione e senza nascondere il contributo dato, su questa strada, anche dagli artisti maremmani¹⁴.

Nel panorama artistico grossetano non c'era certo bisogno dell'incoraggiamento a un linguaggio figurativo che, reinterpretando la tradizionale arte italiana, rappresentasse paesaggi ben riconoscibili dalle tinte nitide e dai colori assoluti, solide nature morte o teste-ritratto di butteri, bimbi o vecchi dalle espressioni semplici e naturali, modellati in cera o in bronzo. Questa in Maremma era senza dubbio la tendenza dominante fin dal secolo scorso, aggiornata stilisticamente nei primi decenni del Novecento, seppur in modo differente, da Paride Pascucci, Renzo Capezzuoli, Memo Vagaggini, Tolomeo Faccendi e ancora, alla fine degli anni quaranta, seguita come via maestra anche dai giovani. Non solo pittori come Savino Giomi, che per tutta la carriera riprodurrà *Bovi* e *Covoni di grano*, o Gino Parrini, ma anche Bruno Corso o Alberto Mattei che, dai primi anni cinquanta si aggiorneranno stimolati dai colori accesi e dalle prospettive irreali dell'arte d'avanguardia e trasportati dall'impegno politico e sociale rappresenteranno in modo diverso badilanti, carbonari o paesaggi antropizzati, ancora negli anni quaranta realizzano una pittura basata sul disegno, sulla composizione equilibrata, attenta a riprodurre il vero, spesso letto attraverso le semplificazioni dei primitivi o della pittura toscana degli anni trenta.

Nell'estate del 1947, tuttavia, alla *I Mostra d'Arte figurativa provinciale*, organizzata dal Circolo della Chimera con il sostegno della Camera di Commercio e del Sindacato Nazionale Artisti, la commissione giudicatrice, presieduta dal critico romano Marcello Venturoli, premiò Bruno Dominici perché con le sue opere *Uomo con pipa* e *Notturmo* aveva “finalmente superato il bozzettismo toscano a favore di una pittura più solida, di matrice europea, in linea con le nuove vie di ricerca del realismo che si stanno diffondendo”¹⁵.

L'intento degli organizzatori, ancora una volta, era quello di realizzare un'iniziativa culturale funzionale allo “sviluppo sociale ed economico della provincia”¹⁶, senza curarsi del panorama artistico che ne fosse emerso; pertanto ciò che apparve agli occhi del pubblico fu “una rassegna dell'ultimo Ottocento [...] in cui, però, si notavano anche felici esempi [...] d'arte contemporanea”¹⁷. Nel verbale della commissione Venturoli specificò che le opere premiate furono quelle in cui si evidenziava “il notevole sforzo di superare il piano regionalistico inserendosi nelle correnti della cultura attuale, senza nel contempo rinunciare ai valori positivi di un ambiente sociale, entro il quale necessariamente e coscientemente si svolge l'opera degli artisti”¹⁸.

Non stupisce, dunque, che il primo premio per la pittura fu assegnato a Dominici, mentre quello per la scultura andò a Faccendi, entrambi avendo dimostrato “un forte impegno sociale e una coscienza formale”¹⁹. Con puntualità, Venturoli si sofferma soprattutto sulle novità apportate da Dominici in *Uomo con pipa*, in cui “l'artista tormenta la materia pittorica per estrarne un significato umano, anziché limitarsi alla pura descrizione del soggetto a cui rende solidità costruttiva con un colore che non cerca il compiacimento estetico, ma la verità psicologica, distaccandosi dalla tradizione locale per abbracciare una sensibilità vicina alle correnti più vive dell'espressionismo romano”²⁰.

Il coinvolgimento nella commissione giudicatrice alla *I Mostra d'Arte figurativa provinciale* maremmana di Marcello Venturoli e soprattutto il giudizio espresso in merito alle opere selezionate di Dominici ci confermano che già sul finire degli anni quaranta in Maremma si persegue e talvolta si registra un aggiornamento stilistico sull'esempio del mondo artistico romano, soprattutto tra quei pittori che, politicamente impegnati, inseguivano un'arte capace di ritrovare intesa con il pubblico, facendosi portatori di valori umani universali attraverso un codice estetico rinnovato per rappresentare in modo nuovo la realtà e il tempo presente.

Mafai, Stradone, Levi sono i maestri a cui Dominici guarda in *Notturmo* e in *Uomo con pipa* opere queste per cui, tra l'altro, riceverà il I Premio anche nella *Mostra Provinciale* del 1949 di Massa Marittima, stavolta giudicato positivamente da Enzo Carli che, come Venturoli, apprezza i due dipinti “per la tormentata spiritualità dell'immagine e per la sofferta ricerca dell'espressione [...] sulla scia dell'espressionismo romano da cui l'artista è indubbiamente attratto”²¹.

In questi anni, inoltre, il Circolo della Chimera cerca di intessere rapporti e mantenere contatti con critici, storici dell'arte, galleristi, colleghi della capitale o personalità che ricoprivano ruoli chiave nelle principali istituzioni, come il Sindacato Nazionale o le federazioni provinciali o regionali del PCI, così da sfruttare qualsiasi contatto utile alla promozione culturale della città. Non stupisce allora che il 18 giugno del 1947, appena chiusa la *I Mostra d'Arte figurativa Provinciale* di Grosseto, Venturoli scriva al Circolo artistico, mettendo al corrente i grossetani che, a seguito di un incontro con Antonello Trombadori, sarà lieto di prospettare loro delle idee concrete per promuovere la modernità in provincia²².

Non sappiamo se tra le proposte di Venturoli ci sia stata anche quella di portare in Maremma la *Mostra didattica itinerante di riproduzioni di pittura moderna* che, nata da un'idea di Bianchi Bandinelli, aveva lo scopo educativo di far conoscere al grande pubblico i capolavori dell'arte moderna, dall'Impressionismo a Picasso, e che, curata da Lionello Venturi, a queste date era già stata inaugurata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, prima

13 Ibid.

14 Artisti fiorentini alla Chimera, in “Il Tirreno”, 26 novembre 1946, p. 3.

15 Marcello Venturoli, verbale della commissione - *I Mostra Provinciale di Grosseto*, 15 giugno 1947. Trascrizione di Bruno Dominici, Archivio Dominici, Grosseto.

16 La *I Mostra d'Arte figurativa* alla Galleria “La Chimera”, in “Il Tirreno”, 3 giugno 1947, p. 4.

17 A. Gianni, *La I Mostra maremmana d'Arte figurativa*, in “Fonte Gaia”, II, 2-3, febbraio-marzo 1949, p. 21.

18 Marcello Venturoli, verbale della commissione - *I Mostra Provinciale di Grosseto*, 15 giugno 1947. Trascrizione di Bruno Dominici, Archivio Dominici, Grosseto.

19 Ibid.

20 Ibid.

21 Gianni, *La I Mostra maremmana d'Arte figurativa* cit., p. 21.

22 Lettera di Marcello Venturoli al Circolo artisti grossetani, Roma, 18 giugno 1947. Grosseto, Archivio del Polo culturale Le Clarisse, fald. Arte Gr. 1916-70.

tappa di un itinerario che l'avrebbe condotta in diverse città d'Italia compresa Grosseto. La mostra, come si alludeva anche nel titolo, rientrava infatti nella volontà di una politica culturale orientata all'educazione artistica di tutte le classi sociali e quindi in linea con il programma dei pittori grossetani che con forza la vollero in città. La presentazione delle riproduzioni dei capolavori sarebbe stata per il pubblico cittadino una lezione di storia dell'arte sulle avanguardie artistiche europee, mentre per gli artisti maremmani un'occasione di riflessione sul linguaggio pittorico attraverso lo studio delle opere dei grandi maestri. Fu Piancastelli che, tra i grossetani, si adoperò per ospitare la manifestazione e soprattutto per ottenere la disponibilità di un critico di *clara fama* che, il giorno dell'inaugurazione, illustrasse i contenuti della mostra. A tal proposito, Piancastelli scrive a Bianchi Bandinelli e a Sereni per chiedere l'intervento di Trombadori o di Guttuso. Entrambi rispondono proponendo, vista l'indisponibilità per i numerosi impegni delle personalità richieste, di contattare l'uno Corrado Maltese e l'altro Raffaellino De Grada²³.

Questo modo di operare, le celeri risposte e il tono confidenziale con cui sia Sereni sia Bianchi Bandinelli rispondono a Piancastelli, oltre ai nomi suggeriti per l'inaugurazione grossetana, ci confermano quanto gli artisti maremmani fossero in contatto con i principali protagonisti della politica culturale di sinistra e con quanta convinzione provassero a seguire le indicazioni del partito per la promozione della città.

Il 20 marzo, stando alla stampa, la *Mostra didattica* fu inaugurata nei locali del Liceo Ginnasio in via Mazzini²⁴ con una conferenza tenuta da Marcello Venturoli. A differenza di quanto avvenne nelle altre città che la ospitarono, non sembra che a Grosseto questa manifestazione portò grandi cambiamenti nel linguaggio degli artisti, i quali, in gran parte, continuarono a seguire la tradizione e solo alcuni, come Piancastelli, Dominici o Mattei, furono stimolati dallo studio dell'Espressionismo e di Picasso.

Per di più la rassegna, che proponeva come modelli da seguire le avanguardie storiche, fu a Grosseto tra marzo e aprile del fatidico 1948, pochi mesi prima, dunque, dell'aspra polemica che dalle colonne di "Rinascita" lanciò contro l'astrattismo Togliatti con il conseguente *diktat* di allinearsi al linguaggio realista imposto dal Partito che fu, di fatto, solo in parte recepito dai grossetani, i quali lo interpretarono, semmai, nel rimanere ancorati alla figurazione.

Fu così, dunque, che il Circolo artistico maremmano, dopo aver finalmente ottenuto l'istituzione del Sindacato provinciale della CGIL alla fine del 1951²⁵, propose e allestì alla Chimera la *I Mostra Sindacale* grossetana, in cui si invitavano tutti gli artisti iscritti a presentare le loro opere, che sarebbero state l'espressione "dei valori puramente figurativi esistenti oggi in Maremma"²⁶, senza tuttavia che questo significasse "una particolare predilezione di tendenza"²⁷.

Quindi, mentre nel resto d'Italia il mondo dell'arte si divideva tra realisti e astrattisti, a Grosseto alla *I Sindacale* la critica locale menzionava con lusinghieri apprezzamenti tutte le novità stilistiche delle opere esposte, notando con vivo interesse sia l'*Autoritratto* di Piancastelli, addirittura definito "cubista, sia i quadri realisti *Finestra* e *Sgabello* di Dominici per una pittura ricca di ritmi tonali, circoscritta di filettature che ben incastonano le zone di colore e per le pennellate pastose e compatte con cui costruisce il soggetto"²⁸. Le sessantacinque opere, scelte tra la migliore e ultima produzione di ogni artista, erano

qui esposte a un pubblico chiamato a giudicarne la qualità e che si trovava a osservare le canoniche scene di vita o i paesaggi maremmani ripresi sulla tela secondo le più diverse sensibilità e varietà di linguaggi, passando dagli *Olivi di Seggiano* dal sapore bozzettistico di Gino Parrini, "rimasto ancorato alla vecchia tradizione che ha fatto tesoro dello stile Toscano al quale appartiene"²⁹, all'*Ilva* di Mattei, caratterizzata, invece, da tinte accese e linee spezzate memori dei *fauves*; dai paesaggi tradizionali di Giomi alle vedute sull'*Ombro* o della *Grancia* di Lucio Parigi che, ora, tornato da Roma non faceva mistero, in queste opere, dell'influenza avuta dalla frequentazione assidua con Levi e Guttuso. La pittura di paesaggio è senza dubbio quella dominante, ma anche quella in cui si avvertono i principali aggiornamenti come avviene nelle opere di Gentili che nel 1952 presenta *Periferia*, *Il Circo* e *Carrozzella* tutti dipinti in cui le pennellate si fanno mosse, dai toni accesi per descrivere e costruire, senza disegno, scene urbane o vedute antropizzate e dove appare evidente l'attenzione per la produzione di Mafai, Levi e, in generale, della Scuola Romana. Anche Faccendi, tra gli artisti più noti e affermati dell'esposizione, sembra cercare un nuovo modo di lavorare e così, pur rimanendo ancorato ai temi tradizionali, presenta la *Raccolta delle olive*, abilmente tradotta nel cemento, materiale della contemporaneità, in cui la materia si fa più sintetica e i profili stilizzati.

Ciò che emerge, in definitiva, da questa Sindacale, considerata dalla stampa un successo per la mole delle opere e per aver presentato tutte le novità dell'arte contemporanea in Maremma apprese dagli artisti iscritti al sindacato, è un panorama eterogeneo in cui nessun artista, di fatto, ha ancora intrapreso la strada del realismo sociale.

L'intento degli artisti continuava a essere, attraverso l'attività sindacale che permetteva un confronto interprovinciale e regionale, quello di promuovere tutta la produzione della Maremma attraverso esposizioni in cui dimostrare gli aggiornamenti raggiunti e sottoponendo, quando possibile, le nuove opere a critici affermati che potevano valutare e legittimare quanto la provincia avesse da offrire anche dal punto di vista culturale.

Per tali ragioni, quando nell'estate del 1952 la direzione generale del Demanio dette in affitto alla società telefonica TETI l'immobile dell'ex Palazzo del Littorio che fino a quel momento, gestito dal Comune, aveva ospitato la Galleria della Chimera, gli artisti grossetani si trovarono in seria difficoltà, non avendo più gli spazi in cui organizzare le iniziative.

L'amministrazione si dette da fare in ogni modo per sostenere il Circolo artistico, pagando le spese di gestione della Chimera in cambio di opere d'arte che, divenute di proprietà comunale, avrebbero costituito il primo nucleo di una pinacoteca grossetana del Novecento, e cercò altri luoghi in città dove far proseguire le attività espositive a maggior ragione che ora si era costituita anche la sezione provinciale del sindacato.

Dal 1952 al 1955, a Grosseto, tuttavia, vi furono solo mostre di artisti locali, perché la mancanza di una sede appropriata, oltre agli sforzi economici che, in modo del tutto personale, i pittori e gli scultori dovevano sostenere per dare vita alle iniziative, portò al venir meno di rassegne di rilievo.

Non è da sottovalutare, inoltre, che nel 1950 la Biblioteca Comunale Chelliana aveva ripreso regolarmente la sua attività e, con il suo nuovo direttore Luciano Bianciardi, puntava a intraprendere una politica culturale volta a coinvolgere il grande pubblico, a cominciare dalle classi sociali più basse, cercando di mettere in atto tutte le strategie educative per intercettare gli interessi del popolo affinché potesse prendere parte attiva alla vita della città. Il lavoro culturale di Bianciardi, tuttavia, non contemplava le arti figurative e le esposizioni d'arte moderna che, a suo avviso, "si rivolgono ad un pubblico esiguo, selezionato e raffinatissimo, quasi una casta chiusa [...]. I problemi connessi con l'arte restano chiusi fra

23 Cfr. Lettera di Ranuccio Bianchi Bandinelli a Mario Piancastelli, Cagliari, 2 febbraio 1948; telegramma di Emilio Sereni a Mario Piancastelli (Circolo Artistico Grossetano), Roma, 31 gennaio 1948. Grosseto, Archivio del Polo culturale Le Clarisse, fald. Arte Gr. 1916-70.

24 *Alla Chimera*, in "Il Tirreno", 20 marzo 1948, p. 3.

25 Cfr. *Si è costituito il Sindacato Provinciale dei Pittori e Scultori*, in "Il Tirreno", 4 dicembre 1951, p. 3.

26 *I Mostra Sindacale d'Arte Figurativa*, catalogo della mostra (Grosseto, Galleria La Chimera, 22 maggio - 8 giugno 1952), Ed. Galleria La Chimera, Grosseto 1952.

27 *Ibid.*

28 P. Rotella, *Una manifestazione riuscita. La 1 Mostra sindacale figurativa*, in "Il Tirreno", ritaglio di giornale, Grosseto, Archivio del Polo culturale Le Clarisse, fald. Arte Gr. 1916-70.

29 *Ibid.*

gli interessi privati di chi compone la casta eletta: la cultura vive su picchi elevatissimi dove l'aria è rarefatta e solo pochi polmoni specializzati la possono respirare"³⁰.

Il giudizio non cambiava di fronte alle argomentazioni di critici e artisti che, a Grosseto come a Roma, promuovevano un'arte nuova, interprete delle inquietudini e delle fatiche dell'età contemporanea e in cui il pubblico poteva riconoscersi. È questo il caso in cui – scrive il letterato – “si arriva all'assurdo di una cultura che non coltiva niente, se non nel nome [...] di una minoranza d'avanguardia che ha perduto il contatto con il grosso e si è smarrita, non guarda più in avanti in cerca del terreno su cui gli altri lavoreranno, ma si aggira in un bosco buio e rischia ad ogni passo di impantanarsi in una palude”³¹.

Fu così che la biblioteca, punto di riferimento intellettuale della città e diretta espressione della politica culturale dell'amministrazione, dal 1950 al 1954 promosse esclusivamente iniziative che miravano a coinvolgere tutte le classi sociali attraverso il cinema, “che già aveva svolto un ruolo non trascurabile nella democratizzazione della cultura post-bellica”³², e la letteratura, con la diffusione di romanzi che, attraverso attività originali come il Bibliobus, raggiungevano i luoghi più periferici della provincia. Non mancarono, inoltre, conferenze e dibattiti in cui relatori, spesso di fama nazionale, venivano invitati a discutere sui temi più disparati, dalla musica alla letteratura, dall'agricoltura alla politica, mentre non si ebbe nessun interesse per le arti figurative³³.

Tra la primavera e l'estate del 1954, tuttavia, si registrarono importanti cambiamenti. Nel giugno del 1954 infatti Bianciardi lasciò Grosseto per trasferirsi a Milano, mentre il suo posto venne ricoperto dal fedele collaboratore Aladino Vitali che, a differenza dell'ex direttore, era iscritto al PCI e soprattutto era un appassionato scrittore d'arte, amico di molti artisti maremmani con cui ora più che mai condivideva un impegno sociale da manifestare anche attraverso l'approdo a una pittura realista capace di rappresentare la vita agra e le dure condizioni di lavoro di questa terra.

Una partecipazione con l'arte alla Maremma e alla sua gente, ormai irrimandabile, dopo la tragedia che aveva scosso le coscienze dell'Italia intera il 4 maggio 1954, quando l'esplosione del pozzo Camorra nelle miniere di Ribolla portò alla morte di quarantatré minatori. Era questa una vera strage annunciata ed evitabile, dovuta all'incuria della Montecatini, da tempo denunciata non solo dai minatori, ma anche da Carlo Cassola e Luciano Bianciardi.

Le immagini dei corpi bruciati, dei volti dilaniati dal dolore delle vedove, dei familiari e dei compagni di miniera riempiono le prime pagine di tutte le testate nazionali e internazionali e arrivarono in tutte le città d'Italia, proiettate nei primi telegiornali Rai, scuotendo le coscienze dell'intera nazione. Ai funerali parteciparono le più alte cariche dello Stato e la Maremma, da terra di provincia, lontana dai centri di potere, incontaminata e selvaggia, abitata solo da butteri e contadine, divenne per tutti un luogo di denuncia e di lotta per un popolo di badilanti, manovali, minatori che vivevano e lavoravano ogni giorno in condizioni di miseria e spesso di pericolo.

Non si poteva più tacere. E allora non stupisce che le prime opere dal linguaggio inconfondibilmente realista degli artisti maremmani furono quelle presentate dal 20 giugno al 4 luglio del 1954, poco più di un mese dopo la strage di Ribolla, nella *Mostra Provinciale d'Arte figurativa* che si tenne a Orbetello e alla quale parteciparono tanti degli artisti iscritti al Sindacato grossetano.

Allestita nella scuola elementare, fu promossa dall'Ente Provinciale del Turismo e dall'Associazione Pro Orbetello e suddivisa in tre sezioni: pittura, scultura e disegno, ospitando anche una retrospettiva di Pietro Aldi.

Da Paride Pascucci ad artisti più giovani, il panorama artistico provinciale che qui espone è ancora eterogeneo ma, tra quadretti diletteristici e dipinti dallo stile tradizionale con paesaggi e nature morte, si notano, segnalati anche dalla stampa, importanti novità nelle opere di denuncia sociale in cui contadini, pescatori o disoccupati sono ritratti con un linguaggio realista e moderno, connotati da forme ben definite e da colori accesi o da un disegno che torna a delineare i contorni. Così, in questa rassegna, tutte le novità e gli aggiornamenti stilistici che, fin dalla fine degli anni quaranta, gli artisti maremmani, seppur in maniera non unanime e in tempi diversi, avevano iniziato ad assimilare e a praticare, venivano ora messi al servizio di temi sociali, approdando a un'arte figurativa impegnata e moderna.

Tra i portatori di queste novità si menzionano Francesco Saverio Alonzo, che espone *Gli spaccapietre* e *I pescatori*, e Bruno Corso che, se con *La nonna* e *Lo svanito* ancora è legato alla tradizionale pittura toscana, nei disegni dà invece voce alla tragedia appena consumata, presentando *Donne piangenti*, *Al pozzo Camorra* e *Tragedia di Ribolla* dal segno scuro e spezzato. La critica locale sulla stampa menziona la scultura di Nilo Bacherini *L'uomo*, “per la vitalità massiccia e la forza che viene dal reale felicemente unite”³⁴, e la produzione delle donne Tilde Maria Valentini e Giuseppina Franchi che, per la prima volta, con *Lotta* e *Disperazione* presenta “la lenta esistenza di una provincia solida e realistica [...] con figure dolenti, vinte o sommerse dalla vita, ritratte da un'orchestrazione cromatica che [...] sottolinea gli stati d'animo di [...] soggetti definibili e commossi”³⁵. Anche Alfredo Fabbri, giovane pittore pistoiese, allievo di Alfiero Cappellini, trasferitosi da poco a Grosseto, espone una delle sue prime opere realiste: *I disoccupati*. In questo piccolo olio, uomini ripresi in primo piano, di spalle e ritratti con pennellate cariche di colore che conferiscono volume ai corpi, contemplano il mare in atteggiamento di rassegnazione. Tra i più giovani pittori a Orbetello c'è anche Bruno Caponi, che presenta piccole tele dal linguaggio ancora incerto, soprattutto nel modo di comporre l'opera che – come fa notare Nardulli su “l'Unità” – è spesso costruita “su linee schematiche e colori atoni”³⁶. I soggetti, tuttavia, evidenziano la scelta di intraprendere il realismo sociale, mettendo in scena *Le orfanelle* in fila indiana dietro la madre superiore, chiuse nei cappotti scuri e nella loro profonda solitudine, o la *Fabbrica*, dalla sagoma, è vero, atona e schematica, ma proprio per questo metafora della desolazione della vita contemporanea che si è fatta anonima e monotona anche in Maremma. In questa carrellata di opere in cui, per stile e soggetto, si vuole partecipare con l'arte al popolo, l'esempio senz'altro più maturo è *Manovale* di Dominici, che segna l'approdo dell'artista a un pieno linguaggio realista.

Con il *Manovale* esposto a Orbetello, ma anche con *Colazione di alcuni operai* o con *Terrazzieri* presentati l'anno prima a una personale in via Varese a Grosseto, è evidente come Dominici – per dirla con le parole di Aladino Vitali – “si sia liberato dalla dolorosa ossessione figurativa di tipo espressionista della quale ha pagato un lungo suo tributo e fa ora una pittura [...] tesa all'approfondimento nella viva sostanza delle cose per raggiungere il grado di realismo al quale da sempre tende”³⁷.

Dominici, tra i primi fondatori del Circolo Artistico Grossetano, promotore di un'arte che “per missione umanitaria deve incontrarsi con il popolo e dargli voce”³⁸, militante nel PCI, è a queste date non solo segretario provinciale del Sindacato artisti, ma siede anche nel Direttivo nazionale con Renato Guttuso e Mario Penelope. Non stupisce, allora, che sia

30 L. Bianciardi, *Cultura e gran pubblico*, in “La Gazzetta di Livorno”, 13 marzo 1952, p. 14.

31 *Ibid.*

32 *Ibid.* Cfr. S. Surchi, *Una rassegna di pittura contemporanea*, in “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 6 febbraio 1955, p. 3.

33 Bianciardi invitò alla Chelliana Alberto Moravia, Sibilla Aleramo, Pier Paolo Pasolini, mentre l'unica iniziativa d'arte fu una mostra di reperti archeologici. Cfr. M. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel dopoguerra 1945-1955*, in *Arte in Maremma nella Prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 282.

34 P. Nardulli, *Successo ad Orbetello di una mostra d'arte*, in “l'Unità”, 29 giugno 1954.

35 M.A. Neri, *La pittura in Maremma*, La Commerciale, Grosseto 1966, p. 65.

36 Nardulli, *Successo ad Orbetello di una mostra d'arte* cit.

37 A. Vitali, articolo pubblicato su “l'Unità”, 29 maggio 1952, trascritto da B. Dominici, Archivio Dominici, Grosseto.

38 Bruno Dominici, cit. in Neri, *La pittura in Maremma* cit., p. 75.

proprio lui a intraprendere per primo in linguaggio realista e voglia ora promuoverlo nella sua città.

Inoltre, Dominici, da sempre amico di Vitali, frequenta Alfredo Fabbri, che, trasferitosi da Pistoia, era entrato nel Circolo degli artisti, mantenendo stretti rapporti con il maestro Alfiero Cappellini, personalità influente nel sindacato regionale e ritenuto uno dei principali promotori del realismo toscano. Questi, dal 24 ottobre al 14 novembre 1954, aveva organizzato nella sua città, in collaborazione con il Comune di Pistoia, la *Mostra di pittura realista* in cui opere di pittori affermati erano esposte accanto a quelle di artisti della provincia per dimostrare che anche “le città minori [...] assolvono una loro funzione nella elaborazione della cultura nazionale”³⁹.

Fu proprio la visita attenta di questa rassegna pistoiese a spronare gli artisti grossetani a riprendere la promozione della Maremma attraverso esposizioni di livello nazionale, stavolta mirando a diffondere anche qui il linguaggio realista.

Risale infatti ai primi giorni di novembre 1954 una relazione del gruppo artistico della Chimera in cui si progetta nel dettaglio “la Mostra nazionale di pittura realista da tenersi a Grosseto in collaborazione con l'amministrazione comunale e con la Biblioteca Chelliana”. L'idea era quella di portare nel capoluogo maremmano “tutti i 41 pezzi attualmente a Pistoia soprattutto quelli dei maggiori pittori italiani della corrente fra cui Guttuso, Purificato, Pizzinato, Mucchi, Treccani, Grazzini, Farulli [...] e contemporaneamente adoperarsi per rafforzare la mostra con la partecipazione di artisti realisti del gruppo romano i cui dipinti possono essere prelevati a Roma”⁴⁰. Inoltre, come era accaduto nella rassegna pistoiese, per promuovere il territorio, si invitavano tutti gli artisti della provincia grossetana a inviare opere che, debitamente selezionate da una giuria composta da un artista e un critico di livello nazionale, indicati dal Sindacato, e da un rappresentante dell'amministrazione, avrebbero testimoniato l'aggiornamento artistico che, su questa tendenza, era avvenuto in Maremma.

Fin dalla prima bozza del programma, inoltre, si prevedono tre conferenze di importanti esponenti del realismo che, all'apertura, alla chiusura e durante la manifestazione, avrebbero “con chiarezza e metodo illustrato il tema della mostra stessa, aprendo o meglio approfondendo, anche in provincia, il dibattito sui temi del realismo e sulle arti figurative”⁴¹.

Affinché tutto questo si realizzasse in tempi brevi, gli artisti grossetani si accordarono con Cappellini e individuarono chi tra loro fosse utile al comitato organizzativo; quindi proposero questo importante progetto espositivo a Vitali, che, entusiasta, se ne fece portavoce, proponendo al sindaco e alla Giunta comunale la *Rassegna di pittura realista* tra le iniziative principali della Biblioteca Chelliana⁴², chiedendo il contributo e la partecipazione dell'amministrazione.

Dal 16 novembre 1954, stando ai documenti, partì la macchina organizzativa: gli artisti grossetani, Vitali e Pollini, non persero un giorno per concretizzare questa importante iniziativa che avrebbe “condotto su Grosseto e, in generale, sulla Maremma l'attenzione del mondo culturale nazionale”⁴³.

Come prima necessità, c'era quella di individuare una sede espositiva adatta, un luogo che potesse ospitare le molte opere e fosse facilmente raggiungibile. La scelta cadde sui locali al pianterreno di Palazzo Cosimini, le cui pareti vetrate avrebbero avuto una doppia funzione: illuminare le opere allestite all'interno con luce naturale e, contemporaneamente, attrarre il passante che dall'esterno scorgeva le tele su cui “figure di operai, di mezzadri,



Palazzo Cosimini a Grosseto, 1952. Grosseto, Archivio Foto Gori

di minatori [...] con i loro attrezzi di lavoro”⁴⁴ sostituivano e concettualmente rimandavano alle macchine agricole solitamente esposte al di là di quei finestrini. Il Palazzo, infatti, era la sede delle officine e concessionarie Cosimini che producevano e vendevano mietitrebbie, trattori, aratri e che, grazie alla concessione del direttore, lasciarono il loro posto alla mostra.

Ottenuti gli spazi, ci si dedicò all'individuazione e alla raccolta delle opere da esporre. Così dopo essersi assicurati di portare a Grosseto tutti i dipinti della mostra pistoiese⁴⁵, il sindaco e il direttore-bibliotecario, come si firma Vitali, si dettero da fare per avere le opere degli artisti più impegnati del movimento realista, coinvolgendo chiunque potesse essere utile allo scopo.

Il primo a essere contattato fu, a tal proposito, Mario Penelope, che, segretario nazionale del Sindacato degli artisti, si rese disponibile a individuare i nomi dei pittori ormai affermati, a cominciare da quelli del

gruppo romano, proponendosi come interlocutore e, con l'aiuto di Dominici, già a Roma per le riunioni del Direttivo, per ritirare le opere di quanti avessero aderito. Inoltre Vitali chiese subito a Penelope di tenere una conferenza durante la mostra, proposta che il segretario accettò, indicando come titolo del suo intervento *Per una struttura moderna e democratica della vita artistica nazionale*⁴⁶, che fu accolto con entusiasmo dagli artisti grossetani. Il segretario tuttavia non tenne mai la relazione poiché le date della mostra, che avrebbe dovuto essere aperta dal 4 al 20 dicembre 1954, slittarono, rendendogli impossibile parteciparvi. Penelope fu, comunque, una delle personalità più attive nell'organizzazione dell'iniziativa, seguendone tutte le fasi e prendendo parte a tutte le decisioni. Leggendo la corrispondenza tra Vitali, Pollini e Penelope, dal novembre 1954 al febbraio 1955, emerge con chiarezza che l'obiettivo principale a cui puntava il Circolo Artistico Grossetano era quello di ottenere molte opere, possibilmente di pittori di rilievo. Pertanto, per prima cosa, ci si assicurò che da Pistoia arrivassero il *Ritratto di operaia* di Mucchi, *Mondine* di Omiccioli, *Sulla terra* di Treccani, *Scaricatori di carbone* di Pizzinato, *Pescatori di Comacchio (disoccupati)* di Zancanaro e, per l'importanza degli artisti, anche *La prima testina bionda* di Purificato e la *Marina* di Guttuso. Poi, con l'intento di “rafforzare” la rassegna con quanti più esempi d'arte realista, si incominciò a diramare inviti agli artisti che non avevano esposto a Pistoia, oppure a chiedere ad alcuni espositori pistoiesi ritenuti di particolare interesse altri dipinti, magari più in linea con la tendenza trattata.

A tal proposito, su richiesta dei pittori maremmani, Pollini scrive a Lucio Venna, segretario del Sindacato regionale, pregandolo di diramare l'invito agli artisti realisti toscani, solo in parte presenti a Pistoia⁴⁷. Venna, tuttavia, con una lunga lettera risponde che, in verità, il movimento realista a Firenze, e in generale in Toscana, non ha avuto molto

39 *Mostra di Pittura realista*, a cura di A. Cappellini, catalogo della mostra (Pistoia, Università popolare, 24 ottobre - 14 novembre 1954), F.lli Parenti, Firenze 1954, p.n.n.

40 *Relazione sull'organizzazione della Mostra di Pittura Realista*, s.d. ASGr.

41 *Ibid.*

42 Cfr. A. Vitali, *Attività della Biblioteca Chelliana - Organizzazione di una mostra di pittura realista*, s.d., ASGr.

43 *Ibid.*

44 Surchi, *Rassegna di pittura contemporanea*, in “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 6 febbraio 1955, p. 3.

45 Cfr. Lettera del sindaco di Grosseto Pollini al sindaco di Pistoia Gentile, 18 novembre 1954; Lettera di Alfiero Cappellini al sindaco di Grosseto Pollini, 29 dicembre 1954. ASGr.

46 Lettera di Aladino Vitali a Mario Penelope, 26 novembre 1954. ASGr.

47 Lettera di Renato Pollini a Lucio Venna, Grosseto, 5 dicembre 1954. ASGr.

seguito assicurando che “i realisti fiorentini, quelli cioè che polemicamente si dichiarano tali sono rappresentati quasi al completo a Pistoia la cui raccolta di opere non è stata semplice tanto che anche Cappellini, partito con più ambiziosi progetti, aveva dovuto limitarsi a quanto costituisce la mostra pistoiese”⁴⁸. Nonostante queste considerazioni, gli organizzatori non si lasciarono scoraggiare e invitarono personalmente Sirio Salimbeni, Enzo Pregno, Dino Caponi, Sirio Midollini, Renzo Grazzini e Fernando Farulli. Soprattutto questi ultimi dimostrarono vivo interesse, inviando subito a Grosseto un maggior numero di opere realiste, scelte tra le ultime realizzate. Farulli, infatti, presente a Pistoia con *I trulli* e *Donna a lavoro*, nel 1955 espone “5 disegni tra i più recenti”⁴⁹, tra cui *Fucilato* e *La fabbrica*, mentre Grazzini, che nel 1954 aveva presentato *Paese sull'Arno* e *Figure*, in Maremma invia “tre oli dal soggetto e stile realista *Ritratto di soldato*, *Ritratto del nonno*, *Partigiano*”⁵⁰, infine Midollini, assente nella rassegna precedente, a Grosseto invia *Il mezzadro* e *Calzolaio*.

Contemporaneamente alla ricerca delle opere dei toscani, gli organizzatori si adoperarono per coinvolgere le personalità più rilevanti della tendenza a livello nazionale, a cominciare da Carlo Levi e Renato Guttuso.

A entrambi si pensa fin dal principio, usando tutti i canali possibili per raggiungerli. È il 22 novembre del 1954, appena una settimana dopo lo stanziamento dei fondi comunali per la manifestazione, quando Pollini scrive una prima lettera a Levi, il primo del gruppo romano a essere contattato. Nella missiva, oltre a esplicitare l'iniziativa che si sta organizzando alla quale, si specifica, hanno già aderito artisti di fama nazionale presenti alla recente mostra pistoiese appena conclusasi, si ribadisce “il vivo interesse del Comune [...] ad avere un qualche suo quadro e l'invito a tenere una conferenza”⁵¹. Non sappiamo se a questa prima lettera Levi abbia mai risposto, ma è evidente quanto gli organizzatori tengano alla sua partecipazione, tornando in più occasioni a sollecitare l'artista nella speranza che venga a Grosseto di persona. Da un appunto di Pollini si apprende che si chiede anche a Carlo Cassola di “telefonare all'amico e collega Levi”⁵², poiché, con i suoi dipinti e una sua relazione, è tra le personalità più adatte a rappresentare il realismo sia in pittura sia in letteratura. Per tale ragione, il 17 gennaio 1955 il sindaco torna a sollecitare con una lettera il pittore, chiedendo non solo delle opere, ma soprattutto la disponibilità a tenere una conferenza “sui temi del Realismo nelle arti figurative e dei rapporti di queste con la letteratura”⁵³, magari proprio la sera dell'inaugurazione. Il pittore non deluderà gli organizzatori inviando a Grosseto il *Ritratto di Anna Magnani*, *Bambini pellirossa* e *Mezzadra ligure*, e aprendo la mostra, il 29 gennaio 1955, con una conferenza in cui ripercorse la storia della pittura realista, ponendo l'accento sulle sue origini e finalità.

Insieme a Levi, l'altro artista che si volle coinvolgere attivamente fu, senza dubbio, Guttuso. Il massimo esponente del realismo italiano non poteva certo mancare in questa rassegna che aveva l'ambizione di definirsi nazionale ed evidentemente la *Marina*, che rappresentava una veduta di Anacapri presentata a Pistoia e tra le opere che sarebbero state trasferite a Grosseto, non sembrava sufficientemente rappresentativa. Quindi, mentre Pollini e Vitali rivolgevano all'artista siciliano diversi inviti⁵⁴, sperando di ricevere da lui altre opere e di potergli affidare l'apertura della rassegna, gli artisti maremmani prendevano accordi con il Comune di Livorno, dove alla Casa della Cultura era allestita una mostra di disegni e dipinti

del pittore fino al 6 gennaio del 1955, chiedendo “di avere le opere là esposte per la mostra a Grosseto”⁵⁵.

Guttuso, presente in mostra con *Marina* e *Bambino*⁵⁶, come Levi, non fu insensibile ai richiami della provincia, giungendo personalmente a Grosseto per l'inaugurazione il 29 gennaio e, aperte le porte della rassegna, pronunciò, di fronte a un pubblico numeroso e interessato, il discorso di apertura in cui sottolineò ciò che maggiormente stava a cuore agli organizzatori: “L'importanza delle mostre soprattutto in questi piccoli centri [...] per stabilire un contatto fatto di simpatia e di comprensione tra il popolo e l'artista e per far sì che l'artista comprenda il popolo e dal popolo sia compreso”⁵⁷.

Dalla stampa sappiamo che ai dipinti di Levi e Guttuso, considerata l'importanza dei loro autori, furono riservati i posti d'onore all'ingresso della mostra, imponendosi alla generale attenzione di chiunque entrasse, nonostante proponessero “esecuzioni un po' antiche”⁵⁸, portando chi già “conosceva le loro opere maggiori, a fare uno sforzo non indifferente per incontrarli nuovamente al salone Cosimini, poiché le loro 5 opere [...] sono lontane dalle loro migliori espressioni”⁵⁹. Insomma, nonostante gli sforzi degli organizzatori, quando la rassegna fu inaugurata, furono proprio i dipinti dei grandi maestri a destare perplessità.

La critica è concorde nell'attribuire la responsabilità alle troppe richieste che questi artisti hanno contemporaneamente in Italia, così da non poter garantire ovunque la medesima qualità, ma forse la vera ragione è che nel 1955 il movimento realista, con tutta la sua partecipazione sociale, si avviava ormai al tramonto. Qualunque sia stata la motivazione, comunque, a Grosseto dove si era riusciti ad avere la partecipazione dei più rappresentativi nomi del movimento realista, a ben vedere alcuni di questi, come “Astrologo, Zigaina, Omiccioli, si erano presentati solamente con degli studi” mentre chi, come “Purificato con la sua *Prima testina bionda* e *I ragazzi di Tormarancio*; Mirabella con i suoi *Tramonto*, *Piatto di cozze* e *Bambina che legge*”⁶⁰, aveva presentato opere di qualità, queste non erano rappresentative del realismo come si auspicava.

Non diversa varietà per temi e per qualità si avverte tra i trentotto dipinti dei maremmani, selezionati da una giuria d'accettazione composta dal romano Nino Bertolotti⁶¹, dal pistoiese Alfiero Cappellini e, in rappresentanza dell'amministrazione, da Aladino Vitali.

L'idea di far esporre gli artisti maremmani era uno degli obiettivi principali dell'iniziativa, concepita proprio per stimolare un confronto tra quanto prodotto nei diversi centri italiani e quanto raggiunto in provincia, senza preoccuparsi del possibile divario qualitativo tra le opere locali e quelle degli artisti affermati, anzi facendo di questa varietà un punto di forza della manifestazione. Così infatti il curatore del catalogo Dario Micacchi, interpretando ciò che aveva animato gli organizzatori, scrive:

I visitatori della presente Rassegna [...] troveranno qui riunite [...] accanto alle opere di pittori di maggior fama quelle dei più giovani, magari dei più modesti. Ciascuno di essi ha una sua particolare formazione culturale e un vario e complesso svolgimento della propria arte [...] ciò che unisce tutti saldamente è il legame con la vita contemporanea del nostro Paese, con le aspirazioni e le lotte del nostro Popolo⁶².

48 Lettera di Lucio Venna a Renato Pollini, Firenze, 19 dicembre 1954. ASGr.

49 Lettera di Fernando Farulli ad Aladino Vitali, 13 gennaio 1955. ASGr.

50 Lettera di Renzo Grazzini alla segreteria della Mostra di pittura realista, Grosseto, 11 gennaio 1955. ASGr.

51 Lettera di Renato Pollini a Carlo Levi, 22 novembre 1954. ASGr.

52 Appunto di Renato Pollini, s.d. ASGr.

53 Lettera di Renato Pollini a Carlo Levi, 17 gennaio 1954. ASGr.

54 Cfr. Lettera di Renato Pollini a Renato Guttuso, 17 gennaio 1955; lettera di Aladino Vitali a Mario Penelope, gennaio 1955. ASGr.

55 Lettera a Mario Penelope, 24 dicembre 1954. ASGr.

56 L'opera *Bambino* è tra quelle esposte alla Casa della Cultura di Livorno. Cfr. *Dipinti e disegni inediti di Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Livorno, Casa della Cultura, 18 dicembre 1954 - 6 gennaio 1955), Tip. O. Debatte, Livorno 1954.

57 F. Bartolommei, *Aperta la rassegna di pittura realista*, in “Il Tirreno”, 1° febbraio 1955, p. 3.

58 M. Battigalli, *La rassegna realista vista da un profano*, in “Il Tirreno”, 12 febbraio 1955, p. 3.

59 L.M., *La prima rassegna di pittura realista* cit., p. 3.

60 *Ibid.*; Cfr. F. Chiccon, *La mostra di Grosseto e l'etichetta di Realismo*, in “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 10 febbraio 1955, p. 3.

61 Bertolotti e la moglie Pasquarosa sono i primi a inviare i dipinti per la mostra. I coniugi avevano un figlio che viveva a Grosseto, amico di Vitali. È probabile che la proposta di far parte della giuria derivò dalla frequentazione che i Bertolotti avevano in Maremma. Cfr. Lettera di Nino Bertolotti a Renato Pollini, Roma 3 gennaio 1955. ASGr.

62 *Rassegna di Pittura realista*, a cura di D. Micacchi, catalogo della mostra (Grosseto, Palazzo Cosimini, 29 gennaio - fine febbraio 1955), Tipografia Grossetana, Grosseto 1955, p.n.n.

Stando alla critica, locale e nazionale, il bilancio dei giudizi espressi sui dipinti grossetani è comunque positivo, registrando, nei più meritevoli di attenzione, uno schietto linguaggio realista. Sicuramente influenzati anche dal successo avuto qualche mese prima alla mostra orbetellana per le opere dai temi sociali, molti degli artisti maremmani in Palazzo Cosimini presentarono pitture o disegni in cui a dominare furono i lavoratori e le loro scene di vita. Tra questi, la stampa segnalò Bruno Caponi che presentò *La raccolta delle olive*, mentre lo scultore Nilo Bacherini espose disegni dal segno definito che conferiva volume ai corpi del *Fornaciario* e della *Donna che cuce*; Saverio Alonzo fu presente con lo *Scalpellino* e un *Minatore ferito* e infine Alfredo Fabbri, oltre a un paesaggio dalle linee geometriche, confermò anche qui la sua conversione al realismo con il *Contadino*, in cui le pennellate dai colori accesi erano contenute dal segno nero che delineava i contorni della figura e che, stando ai racconti del giovane pittore, attirò l'attenzione di Guttuso⁶³.

A essere particolarmente apprezzato dalla critica fu il *Bracciante maremmano* di Rosignoli, in cui la partecipazione alla vita del contadino che riposa è tradotta da “un cromatismo di un'estrema delicatezza, nello stesso tempo denso, ma capace anche di un'interpretazione precisa ed articolata del soggetto”⁶⁴, a cui conferisce verità e sentimento. Il cromatismo è la nota distintiva anche di Bruno Corso che nelle *Spigolatrici* è riuscito a superare “un bozzettismo” di origine macchiaiola rinnovando la sua pittura attraverso l'uso di un colore che, dato a piccoli colpi di pennello, è capace di “raccontare con esattezza il gesto di un contadino a lavoro o l'incurvatura di un corpo all'interno dello spazio arioso e campestre, anch'esso conferito mediante la variazione di tinte”⁶⁵. Corso, che alla mostra realista si firma con Buti, il cognome della madre, presenta anche il disegno *Tragedia a Ribolla*, già esposto a Orbetello, e che in Palazzo Cosimini è il soggetto anche di un grande quadro dal titolo *Ribolla maggio 1954* di Dominici, forse una delle opere in mostra di maggior successo.

Di questa grande tela così ne parla Aladino Vitali: “Dominici affronta con audacia in una composizione di largo respiro il racconto pittorico riuscendo a suggerire nel gruppo delle



Bruno Corso (firmato Buti), *Le spigolatrici*, 1955, esposto alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto nel 1955. Grosseto, collezione privata



Bruno Dominici, *Ribolla maggio 1954* (opera perduta), durante l'allestimento della *Rassegna di pittura realista* in Palazzo Cosimini, Grosseto 1955. Grosseto, Archivio Foto Gori

figure squadrate con violenza e nei toni squallidi delle tinte la disperazione e lo schianto della tragedia di Ribolla”⁶⁶.

In quest'opera l'artista dipinge con tono tanto tragico quanto narrativo il dramma vissuto, descrivendolo in ogni minimo dettaglio e sapendolo contestualizzare nel luogo e nel tempo presente, ma contemporaneamente sa anche rendere eterno il dolore di questi personaggi che, nel gruppo delle donne piangenti, nel minatore morto a terra coperto da un lenzuolo bianco e posto al centro della narrazione, rimanda a una moderna pala d'altare e stilisticamente tradisce l'ammirazione per Treccani e Guttuso, frequentati a Roma.

Ribolla maggio 1954 è senz'altro una delle opere più menzionate sulla stampa, lodata da chi predilige un'arte d'impegno sociale, ma anche ritenuta troppo retorica da chi invece preferisce gli altri due dipinti in mostra, *Ragazza seduta* e *Ragazza che dorme*, in cui meglio si ritrovava la cifra linguistica di Dominici, caratterizzata da un cromatismo acceso che Landini definì “manierismo realista”⁶⁷.

Se dunque proviamo a dare uno sguardo d'insieme alle opere esposte, le considerazioni concordano con quanti evidenziarono la presenza di un linguaggio realista più evidente, almeno per tema trattato, nei dipinti degli artisti della provincia che in quelli presentati dai pittori affermati⁶⁸, dove ciò che emergeva era, semmai, la crisi del realismo, almeno quello d'impegno sociale.

Tuttavia, la partecipazione di artisti noti fu fondamentale per dare risalto nazionale alle attività culturali della Maremma. Grazie anche alle conferenze di Corrado Maltese, sulla *Fantasia e realtà della creazione artistica*, e di Carlo Muscetta, che affrontò *I problemi attuali del realismo*, tenutesi il 12 e il 24 febbraio, la mostra registrò un'affluenza di pubblico superiore alle aspettative, raggiungendo almeno nella partecipazione della cittadinanza e nella rilevanza delle iniziative culturali gli obiettivi che si erano posti gli organizzatori.

Dal punto di vista prettamente artistico, la presenza di Levi e Guttuso all'inaugurazione, ma anche di Treccani, Zancanaro o Cappellini nei giorni a seguire, fu per tutti motivo di orgoglio e per alcuni artisti l'occasione di farsi conoscere mostrando le loro opere e iniziando o consolidando rapporti di stima e amicizia.

È il caso, per esempio, di Carlo Gentili, che alla mostra del realismo presenta ancora *Il circo*, *Periferia*, *Paesaggio maremmano*, ma anche *Carrozzella*, che, come appunta dietro alla fotografia dell'opera, “esposta alla *Mostra del Realismo* in Palazzo Cosimini, ricevette i complimenti di Maltese e Guttuso”⁶⁹. Furono proprio i colloqui avuti con Guttuso in questa occasione a far maturare in lui quanto la sua interpretazione del paesaggio, descritto con profonda partecipazione umana, fosse in linea con un realismo che può esistere anche quando non è dichiaratamente di denuncia sociale e che l'artista maremmano definì “semplice”. La mostra del realismo per Gentili fu dunque un'occasione per farsi conoscere e per avere conferma “di quanto – come scrive Landini – il linguaggio realista non fosse un insieme di norme formali-contenutistiche, ma anche adesione di sentimenti, di sensibilità, di affetto ad un nucleo sociale, [...] ad un paesaggio, ad un ambiente particolare”⁷⁰, come bene dimostravano le sue opere qui esposte in cui raccontava “il paesaggio, appunto, e insieme

63 Cfr. A. Iacuzzi, *Alfredo Fabbri*, in *Arte in Maremma* cit., p. 341.

64 L. Landini, *Interpretazione della realtà. L'adesione dei pittori maremmani ai dati dell'ambiente e del paesaggio*, in “Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 21 aprile 1955, p. 3.

65 *Ibid.*

66 A. Vitali, *Rassegna di pittura realista*, in “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 2 febbraio 1955, p. 3.

67 Landini, *Interpretazione della realtà* cit., p.3.

68 Dalle carte d'archivio del sindaco Pollini si evince che il Comune acquistò l'opera *I pescatori di Comacchio (disoccupati)* di Tono Zancanaro e *Tanina (Bimba che legge)* di Saro Mirabella, entrambe ancora oggi nella collezione comunale di Grosseto. Il *Tramonto* di Mirabella, invece, fu acquistato dall'Ente turistico di Grosseto. Cfr. *Verbale acquisti opere e materiali della Rassegna di pittura realista*, 1955. ASGr. *Paesaggio* di Alfiero Cappellini e *Ragazza seduta* di Bruno Dominici, esposti anch'essi nella mostra del realismo del 1955, sono invece conservati nella Collezione dell'Amministrazione provinciale di Grosseto.

69 Carlo Gentili, cit. in M. Parisi, *Carlo Gentili 1910-1996*, in *Carlo Gentili 1910-1996*, a cura di M. Parisi, E. Princi, catalogo della mostra (Grosseto, Cassero Senese, 11 dicembre 2010 - 6 gennaio 2011), Effigi, Arcidosso 2010, p. 21.

70 L. Landini, *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. Fedeltà alla tradizione e fermenti di rinnovamento*, in “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”, 20 aprile 1955, p. 3.

l'alternarsi del lavoro umano in quelle distese⁷¹. Pertanto, legittimato da questa idea di un linguaggio realista da interpretare come partecipazione ai diversi aspetti della realtà contemporanea, proprio dalla metà degli anni cinquanta, l'artista si dedicherà alle vedute della Maremma in cui dominano cartiere, draghe o periferie in espansione, affiancando a questa produzione una carrellata di ritratti che, su carta, a carboncino o matita, rappresentano minatori, butteri, contadine, donne stremate e bambini-lavoratori accomunati, nel tratto che ben indaga le differenti fisionomie, da sguardi rassegnati ma anche da espressioni di un'antica dignità. Un'arte che, in modi diversi, interpreta la sua gente e la sua terra, condivisa con l'amico Lucio Parigi.

Questi, più giovane dei colleghi, alla *Rassegna di pittura realista* aveva esposto *Fiume Ombrone*, partecipando con un'opera in cui protagonista è l'elemento naturale. Apparentemente stupisce questa scelta se consideriamo che Parigi, già dai primi anni cinquanta, ritraeva minatori, braccianti o vedute di miniera con un linguaggio moderno che faceva tesoro, nelle composizioni costruite su diagonali, nelle tinte accese e nella distribuzione degli oggetti, della lezione post-cubista maturata nello studio romano di Guttuso prima di tornare a Grosseto nel 1952.

E forse è proprio l'intesa con l'artista siciliano, che a queste date sembra rivedere alcune sue posizioni proprio sul realismo inteso come linguaggio di denuncia, a convincere Parigi che partecipare con l'arte alla Maremma significava rappresentarla in ogni suo aspetto, interpretarla nei suoi colori e nei suoi sentimenti, con o senza i suoi lavoratori. Questo suo modo di cogliere la realtà è in questi anni particolarmente apprezzato e sostenuto da Guttuso che in una lettera di qualche anno più tardi così scrive all'amico:

In un'epoca come la nostra non c'è che moltiplicare i nostri sforzi per restare attaccati alla realtà, per capire il mondo, per parlare al mondo com'è; quei tuoi cinghiali, cavalli o pinete, hanno un sapore autentico che le rende moderne senza che tu ricorra a audacia di linguaggio [...] attieniti al tuo realismo semplice che per ciò, e fortunatamente per te, non è neo-realismo, ma un metodo o piuttosto una disposizione poetica ad accostare la realtà – sii fedele ai tuoi temi maremmani poiché per esprimerli trovi naturalmente il linguaggio giusto. Ti auguro buon lavoro ed è questo un augurio che si riserva su tutti noi proprio perché è del lavoro di uomini come te che noi tutti abbiamo bisogno per imparare, se non altro, a vedere con purezza di sentimento le cose del mondo⁷².

Alla *Rassegna di pittura realista* del 1955, inoltre, Parigi conosce Ernesto Treccani con cui instaura un rapporto di stima reciproca che perdurerà negli anni a venire. I due condividono l'idea dell'artista a stretto contatto con il popolo, partecipe dell'esistenza, testimone delle trasformazioni della terra in cui si vive. Ed è proprio a Treccani, infatti, che Parigi scrive per condividere con lui l'entusiasmo di lavorare nuovamente in mezzo ai minatori, negli anni che seguirono la tragedia del Pozzo Camorra, così da continuare la denuncia e la lotta, ognuno attraverso i propri strumenti e possibilità.

Carissimo Ernesto,
[...] Io sto lavorando, sarebbe bene che anche tu capitassi a Ribolla ora che gli operai hanno occupato la miniera. Si potrebbe lavorare insieme vedessi la notte che colori, ma che commozione si prova a vedere donne, vecchi, bambini che aiutano ai pozzi minerari... Caro Ernesto, quanta gente cattiva!⁷³

71 *Ibid.*

72 Lettera di Renato Guttuso a Lucio Parigi, Roma, 1958, Archivio Parigi, Grosseto.

73 Lettera di Lucio Parigi a Ernesto Treccani, s.d. Milano, Fondazione Corrente, Archivio Ernesto Treccani, cart. 25, fasc. 100.

Con poche parole, dunque, Parigi aggiorna Treccani su quali siano i soggetti che attirano la sua attenzione. Sul finire degli anni cinquanta è innegabile, infatti, che i minatori siano per lui una vera costante, rappresentati nei momenti di lavoro e di riposo, spesso ripresi in primo piano mentre sullo sfondo i pozzi minerari dominano come simboli dell'epoca presente, fonti di guadagno, di vita e di morte al medesimo tempo. Minatori feriti, il trasporto del minatore morto da parte dei compagni, i volti di donne, più o meno giovani, ma costantemente tristi e rassegnati, rimandano, come a volerlo ricordare senza che il tempo possa cancellare il dramma, al 4 maggio 1954, su cui si sente la necessità di mantenere alta l'attenzione.

Non stupisce che Parigi, inserito nell'ambiente culturale nazionale, amico di Guttuso, Treccani, Sassu, Levi ma anche di De Grada, Bianciardi, Cassola⁷⁴ e altri intellettuali, torni costantemente a testimoniare la vita drammatica delle miniere e di Ribolla in particolare.

La tragedia, com'è noto, aveva scosso l'intero Paese e portato la Maremma al centro dei dibattiti nazionali. Chi tra i primi volle denunciare quanto accaduto fu Vito Laterza, che nel 1954, all'indomani dell'esplosione, si rivolse a Luciano Bianciardi e Carlo Cassola per pubblicare un saggio-inchiesta in cui si indagasse sulla vita e sul lavoro nelle miniere della Maremma, tentando di spiegare le cause della tragedia di Ribolla.

I due scrittori, infatti, già da qualche anno avevano pubblicato dettagliatamente sulle riviste e sui giornali con cui collaboravano le condizioni di vita di minatori e braccianti maremmani e pertanto erano sicuramente le personalità più indicate a scrivere *I minatori della Maremma* per la collana, da poco inaugurata e diretta proprio da Vito Laterza, *I libri del tempo*, nella quale si raccoglievano testi dedicati all'attualità politica, sociale ed economica dell'Italia contemporanea.

Questo volume a cui Cassola, più che Bianciardi ormai trasferitosi a Milano, lavorò per tutto il 1955 evidenzia quanto si ritenesse necessario per gli intellettuali fare chiarezza sull'immagine della Maremma e restituire verità, oltre che dignità, ai lavoratori di questa terra che fino a ora avevano tentato scioperi e rivolte, com'era accaduto sia al Sud che al Nord d'Italia, seppur qui nessuno sembrava essersene accorto, complici anche le strategie di propaganda messe in atto dalla Montecatini che sfruttava le condizioni di miseria di intere comunità.

Se questi erano gli obiettivi dell'editore, volto a promuovere una letteratura d'impegno, non stupisce che, nel momento di dare alle stampe *I minatori della Maremma*, si ponga attenzione all'immagine da mettere in copertina. Vista la diffusione nazionale che il testo avrebbe dovuto avere, in prima battuta si pensò a un disegno o a un'opera che raffigurasse un minatore, a firma di Guttuso. Il pittore siciliano, infatti, fu subito contattato da Laterza, rispondendo di poter inviare uno zolfatario siciliano e suscitando le perplessità di Cassola che, invece, riteneva fondamentale che fin dalla copertina emergesse la Maremma come protagonista. Cassola, vivendo a Grosseto, conosceva bene gli artisti grossetani ed era stato coinvolto attivamente nell'organizzazione dell'ultima mostra realista, sedendo addirittura nel comitato d'onore. Così propose all'editore di "rivolgersi ad un pittore locale anche se poco noto, ma che sapesse cogliere la particolarità dell'ambiente: quel quid che fa riconoscere subito un minatore o un paesaggio minerario di Maremma a chi li ha familiari", indicando Bruno Dominici che, "dalle qualità non certo minori di altri già affermati sul piano Nazionale, è già conosciuto sia a Roma che a Firenze"⁷⁵. Vito Laterza fu d'accordo, attendendo le proposte di Dominici, che – interpellato da Cassola – si mise subito a lavoro, recandosi a Ribolla e realizzando in una settimana sei disegni e tre dipinti, uno dei quali fu immediatamente scelto

74 A conferma dell'amicizia tra Cassola e Parigi un disegno a china e una xilografia con il ritratto di Claudia Cardinale che interpreta *La Ragazza di Bube* fu realizzato dall'artista e donato a Cassola con dedica: "All'amico Carlo Cassola Mara, *La Ragazza di Bube*, 1960-1964".

75 Lettera di Carlo Cassola a Donato Barbone, Grosseto, 9 febbraio 1956, in V. Abati (a cura di), *La nascita dei Minatori della Maremma*, Giunti, Firenze 1998, p. 100.

da Laterza per il libro che venne dato alle stampe nell'aprile del 1956⁷⁶. L'opera, acquisita dalla collezione Laterza, è oggi perduta, ma possiamo ancora osservarla sulla copertina della prima edizione de *I minatori della Maremma*.

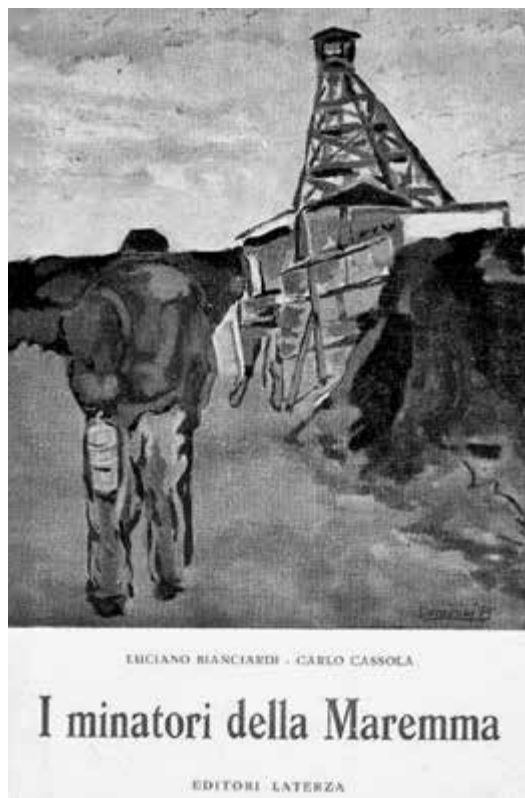
A rappresentare tutti i minatori di questa terra, Dominici in realtà dipinge un solo uomo, ritratto di spalle, che inesorabilmente procede a passo lento verso il pozzo minerario, andando incontro a un destino ineluttabile. La pennellata sui toni del marrone costruisce il minatore e il paesaggio circostante su cui la miniera svetta incombente in un cielo chiaro. Dominici abilmente racconta le miniere della Maremma, dai colori bruni e dai cieli tersi dell'alba, ma il sentimento che traspare dall'opera è comunque universale: l'uomo è chiaramente un minatore, ma la fatica e la rassegnazione che emergono dal suo incedere sono le medesime degli operai, dei badilanti, dei carbonari, tutti accomunati da un lavoro che spesso non nobilita, ma uccide.

Questo dipinto è senza dubbio uno dei migliori di Dominici e la sua ultima opera d'impegno sociale. L'artista, infatti, sia per ragioni politiche all'indomani dei "fatti d'Ungheria", sia per ragioni poetiche, dichiarò: "Pur seguendo sul piano del Realismo, avvertii dopo il 1956 una certa stanchezza in me: il pittore in funzione della società mi parve tradire il vero mandato dell'arte: l'artista non può servire che sé stesso"⁷⁷.

Con onestà intellettuale e lucidità, Dominici, il pittore più attivo tra i maremmani, quello che per primo aveva militato nel PCI e dal 1951 al 1957 aveva diretto il Sindacato provinciale, ad un anno dalla chiusura della rassegna realista, percepisce che quel linguaggio, portatore di ideali politici e valori artistici, si era esaurito e, unico tra gli artisti del gruppo grossetano, cambia strada.

Gli altri, invece, all'indomani della mostra, senza troppo interrogarsi su quanto effettivamente il loro modo di rappresentare scene di lavoro o paesaggi della Maremma fosse o continuasse ad essere effettivamente espressione di denuncia sociale e volontà di andare verso il popolo, per tutti gli anni sessanta continuarono a dipingere badilanti, minatori o vedute di paese con un linguaggio senza troppi aggiornamenti, convinti che nell'etichetta di realismo ci fosse una modernità che di fatto era arrivata in Maremma già al tramonto.

Ecco perché il nome di Dominici compare sempre più saltuariamente nel gruppo dei grossetani che sul finire degli anni cinquanta e per tutto il decennio successivo continueranno a voler promuovere mostre⁷⁸ di quei pittori di fama nazionale conosciuti nel 1955 e a



Luciano Bianciardi, Carlo Cassola, *I minatori della Maremma*, Laterza, Roma-Bari 1956; in copertina l'opera di Bruno Dominici, 1956

proporre, almeno a parole, come espressione di un'arte aggiornata e moderna quella realista, dove il significato di questo aggettivo pian piano abbracciava sempre più e comprendeva in modo sempre più esteso la rappresentazione di ogni aspetto del reale, perdendo di conseguenza quell'impegno sociale e quella partecipazione umana che ne erano la sostanza.

Così nell'estate del 1955, quando Ennio Busonero e Alfredo Fabbri alla Camera di Commercio espongono opere in cui è assente la tematica sociale, Alfiero Cappellini comunque presenta i due giovani come artisti esemplari perché "pronti alla conquista della realtà tale e quale a come si presenta, con tutti i suoi problemi"⁷⁹, mentre Lando Landini, nelle sue risultanze dell'inchiesta sull'arte realista in Toscana, dopo aver menzionato le opere dei maremmani definendole realiste, arriva alla conclusione che "oggi il realismo si presenta come una tendenza di diverse personalità che [...] si sviluppano e si chiariscono in una tensione costante ed ininterrotta di adeguamento dello stile alla realtà in una scoperta sempre rinnovata"⁸⁰.

Questa lettura che portava a definire 'realista' ogni opera che in definitiva rappresentasse il reale, raccogliendo sotto la medesima etichetta i paesaggi di Gentili o di Corso, i minatori e le vedute della Maremma di Parigi, i badilanti di Rosignoli insieme ai ritratti dai colori accesi di Busonero, bene evidenzia come allora gli artisti maremmani in seguito alla mostra del 1955 non svilupparono un linguaggio univoco, né a ben vedere elaborarono, in generale, aggiornamenti significativi o rivoluzioni di linguaggio. Anzi, semmai si sentirono in qualche modo legittimati a rimanere ancorati alla figurazione, frenando così ogni possibile slancio verso esperimenti astratti o altre innovazioni linguistiche.

Il tempo del realismo che nell'arte in Maremma era iniziato nel 1954 con la tragedia di Ribolla, si prolungò di fatto in modo indefinito⁸¹, mentre il linguaggio realista funzionale al tema sociale, perseguito con determinazione da chi aveva voluto condannare un'arte che in modo 'bozzettistico' rappresentava una provincia non più incontaminata, con un cortocircuito, rischiò di essere confuso, e spesso lo fu, con la semplice raffigurazione delle cose.

76 Ivi, pp. 101-106.

77 Bruno Dominici cit. in Neri, *La pittura in Maremma* cit., p. 75.

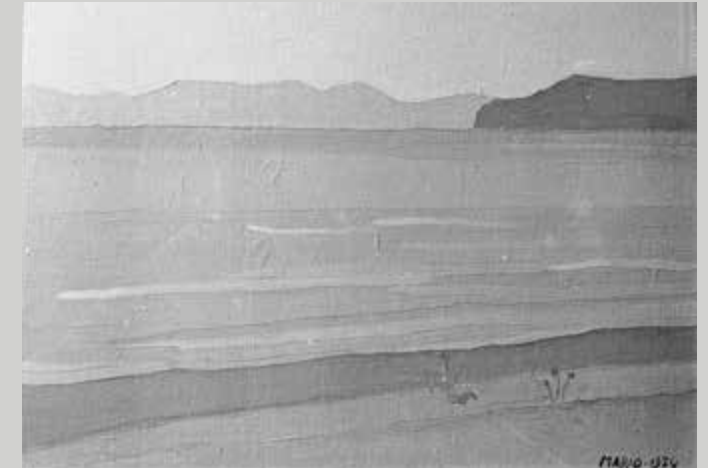
78 Nel 1958 a Grosseto aprì la Galleria comunale "Paride Pascucci". È significativo notare che molte furono le mostre dedicate agli artisti che avevano esposto alla *Rassegna di pittura realista* del 1955. Tra queste personali sono da ricordare quella di Ernesto Treccani, curata nel 1959 da Lucio Parigi, e quelle dedicate nel 1961 a Giuseppe Zigaina, Tono Zancanaro, Saro Mirabella, Carlo Levi. Sulle esposizioni a Grosseto negli anni sessanta si veda M. Papa, *Arte e politica a Grosseto nel '900*, Ediz. Biblioteca Chelliana, Effesei, Grosseto 2005, pp. 35-49.

79 *Mostra dei pittori Ennio Busonero e Alfredo Fabbri*, a cura di A. Cappellini, catalogo della mostra (Grosseto, Camera di Commercio, 8-17 luglio 1955), Tipografia grossetana, Grosseto 1955.

80 L. Landini, *Bilancio di un'inchiesta*, in "Il Nuovo Corriere - La Gazzetta", 29 aprile 1955, p. 3.

81 A tal proposito è interessante notare che nel gennaio 1960 gli artisti di Grosseto tornarono a proporre al sindaco Pollini una seconda edizione della mostra del realismo. Nonostante l'interesse dell'amministrazione comunale, la rassegna non fu realizzata per l'indisponibilità dei locali di Palazzo Cosimini e la mancanza di un'altra sede adatta. Cfr. Lettera del Gruppo artistico grossetano al sindaco Renato Pollini, 13 gennaio 1960. ASGr.

Opere esposte alla *Rassegna di pittura realista*, Grosseto 1955,
documentate nell'Archivio Foto Gori



Nino Bertolotti, *Corso Gramsci a Popoli*, 1953
Pasquarosa, *Cineraria rosa*, 1918
Nilo Bacherini, *Lavoratore*, 1954
Mario Piancastelli, *Autoritratto*, 1952

Renato Guttuso, *Marina (Anacapri)*, circa 1952
Mario Piancastelli, *Marina*, 1954



Carlo Levi, *Bambini pellirossa*, 1950
 Carlo Levi, *Mezzadria ligure*, circa 1953
 Domenico Purificato, *Ragazzi di Tormarancio*, 1951
 Nazzareno Rosignoli, *Bracciante maremmano*, 1954



Renzo Grazzini, *Partigiano*, 1954
 Anna Salvatore, *Ragazza*, 1952
 Luigi Nannipieri, *Contadino in riposo*, 1954
 Milo Melani, *Contadina*, circa 1954



Bruno Dominici, *Ragazza che dorme*, 1954
Bruno Dominici, *Ribolla maggio* 1954, 1955



Alfredo Fabbri, *Paesaggio*, 1954
Fernando Farulli, *Figura*, 1954

Il lavoro artistico. Impegno e disincanto al Premio Suzzara (1948-1959)

Adrian Botan, Erika Vecchietti

Quando il 4 maggio 1954 l'esplosione del pozzo Camorra nella miniera di Ribolla uccise quarantatré minatori, il mondo dell'arte italiana (e maremmana), attonito al pari dell'intera società civile di fronte a una tragedia annunciata¹, non era tuttavia impreparato. Aveva già gli strumenti visivi per guardare in faccia quella morte, per perimetrarla, per inserirla in una grammatica del dolore e della denuncia costruita negli anni precedenti. E questi strumenti avevano preso forma nelle sale di un paese della Bassa Mantovana, Suzzara, dove dal 1948 un Premio aveva cominciato a fare una cosa allora tutt'altro che scontata — convincere le amministrazioni locali di sinistra che l'arte non era ornamento del potere, ma strumento di coscienza collettiva.

Comprendere la mostra della pittura realista che il Sindacato dei pittori grossetani organizzò a Grosseto nel 1955, presentata alla stampa come “una mostra di pittura realista che, se le speranze dei promotori non andranno deluse, dovrebbe costituire uno dei maggiori avvenimenti artistici di tutta la ‘provincia’ italiana in questi ultimi anni”² — e con essa le motivazioni che portarono alla sua organizzazione, nonché gli sviluppi del realismo negli anni immediatamente successivi — significa anzitutto capire che cosa fosse il Premio Suzzara. Non un evento periodico tra i tanti che animavano il panorama dell'arte italiana del dopoguerra, sorti sulla scorta dell'esigenza di uno sviluppo culturale necessario alla ricomposizione civile delle comunità liberamente amministrate, ma un “paradigma”. Un modello operativo di un comune “di sinistra” che proponeva l'incontro tra due mondi che la storia aveva sempre tenuto distinti: quello dei lavoratori e quello degli intellettuali³, e che incoraggiava comuni di analogo orientamento a operare in favore di una nuova arte italiana. Una rete di relazioni tra artisti, sindacati, curatori, amministratori e intellettuali che aveva già sedimentato, al momento della strage di Ribolla, quasi sette anni di pratica culturale condivisa. Le ventitré opere che documentano le prime dodici edizioni del Premio Suzzara, dal 1948 al 1959, sono i nodi visibili di quella rete, i punti in cui la storia dell'arte s'intreccia con la storia delle idee politiche, del sindacalismo, della cultura di provincia ma anche con la geopolitica e la macrostoria.

1 “Non è stata la fatalità... la sciagura è successa perché non si teneva in sufficiente e doverosa considerazione la vita dei minatori. Esistono quindi responsabilità ben precise ed accertate, da parte della direzione della miniera che ha diretto i lavori in quel modo, e da parte della società Montecatini che ha accettato o forse anche sollecitato un simile procedimento” (L. Bianciardi, C. Cassola, *I minatori della Maremma*, Laterza, Roma-Bari 1956). CGIL, *Le responsabilità della Montecatini nel disastro minerario di Ribolla, giugno 1954. Documento della commissione d'inchiesta sindacale, completato il 3 giugno 1954* (archivi CGIL).

2 *Pittura realista alla Biblioteca Chelliana*, in “Il Tirreno”, 11 gennaio 1955, cit. in M. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra: 1945-1955*, in *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 287 e 290, nota 78.

3 M. Cadalora, *Premio Suzzara: arte e società ieri e oggi*, in *36° Premio Suzzara. Lavoro e lavoratori nell'arte. Opere del Premio Suzzara 1948-1953*, a cura di M. Cadalora, A. Lui, A. Negri et. al, catalogo della mostra (Suzzara, Galleria Civica di Arte Contemporanea, 15 settembre - 27 ottobre 1996), Arti Grafiche Bottazzi, Suzzara 1996, p. 17.

Attraverso queste opere e le diverse declinazioni del “realismo”, Grosseto e Suzzara entrano in dialogo sul ruolo precipuo delle mostre in questi piccoli centri⁴.

Il Premio Suzzara vide la luce nel 1948, l'anno in cui le elezioni politiche italiane segnarono la sconfitta del togliattiano Fronte Popolare e la Biennale di Venezia riapri trionfalmente i battenti. L'idea di fondo nacque dall'incontro di tre figure diverse per formazione e ruolo: l'allora sindaco comunista Tebe Mignoni, che impresse all'iniziativa la forza politica e il radicamento municipale; il già celebre Cesare Zavattini⁵, originario della vicina Luzzara, la cui intelligenza poetica conferì al Premio un'aura che trasformò l'impulso politico in gesto civile, e soprattutto la brillante mente di Dino Villani⁶, artista, intellettuale poliedrico e pubblicitario di successo, che trascorse la sua giovinezza a Suzzara e che nel 1948, già affermato nell'officina milanese della comunicazione, seppe trovare l'idea geniale e le giuste conoscenze nell'ambito dell'arte e della stampa per dar forma e diffusione all'impresa⁷.

L'idea portante era semplice e radicale: il comune di Suzzara acquistava ogni anno opere aventi per tema il lavoro e i lavoratori, costruendo con mezzi modesti ma con coerenza una collezione permanente dedicata al *Lavoro e lavoratori nell'arte*. Esperimento *ante litteram* di arte diffusa, poiché prima della creazione della Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, nel 1975, le opere erano custodite un po' dovunque a Suzzara: negli uffici comunali, nelle scuole, nel celebre albergo-ristorante Cavallino bianco, dove il Premio nacque, persino nelle abitazioni private. Scelta non dettata da leggerezza o incuria, ma dalla convinzione della necessità di un allargamento del pubblico (e dei consumatori) dell'arte, rispecchiata dal regolamento, di cui si trovò una prima definizione nel febbraio 1948, in cui si trova la peculiarità del Premio Suzzara, che lo rese programmaticamente distinto dalla nozione di premio artistico di quegli anni, basata sulla specifica competenza dei giudici o commissari chiamati a decidere sia della qualità delle opere sia dell'ammissibilità degli artisti alla competizione. Secondo il modello suzzarese, la giuria avrebbe dovuto rispecchiare quella società civile a cui le opere premiate erano destinate, e quindi non limitarsi soltanto agli esperti, ma includere anche un operaio (Luigi Lepidi), un impiegato (Brenno Pavesi) e un contadino (Guido Trentini). Gli esperti erano, oltre a Villani, i galleristi Stefano Cairola, Ettore Gian Ferrari ed Enrico Somaré, e gli scrittori Raffaele Carrieri, Orio Vergani, Guido Mazzali e Arturo Tofanelli⁸. Una scelta che da una parte introdusse l'idea del riconoscimento che diverse componenti sociali avevano diverse attese artistiche, dall'altra questa “ideologia della commistione delle classi subalterne e cultura, non senza inesprese forme di paternalismo, con ancora radici nel socialismo umanitario ottocentesco, accentuava e aumentava sia i ritardi che gli equivoci”⁹, come si vedrà più

4 F. Bartolommei, *Aperta la rassegna della pittura realista*, in “Il Tirreno”, 1° febbraio 1955, cit. in Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra* cit., p. 290.

5 È dello stesso anno (distribuito nelle sale in novembre) *Ladri di biciclette*, di cui Zavattini scrisse il soggetto originale dall'omonimo romanzo (Polin, Roma 1946) di Luigi Bartolini (che nello stesso 1948 vinse alla prima edizione del Premio Suzzara “100 litri di vino, da dividere con gli artisti Ciminaghi, Checchi e Vitali” con il carboncino e pastello su carta *Gli aratori* (Galleria del Premio Suzzara. *Catalogo delle opere 1948-2003*, a cura di A. Negri, Publi Paolini, Mantova 2004, p. 41).

6 Dino Villani (Nogara, 1898 - Milano, 1989) visse a Suzzara dal 1906 al 1930 (Dino Villani. *Un protagonista fra pubblicità arte e cultura*, a cura di G.L. Falabrino, Arti Grafiche Bottazzi, Suzzara 1991). Poligrafo, si vogliono segnalare qui solo *La pubblicità e i suoi segreti* (Editoriale Domus, Milano 1946), l'autobiografia *Confessioni di un "persuasore"* (Ceschina, Milano 1972, con copertina di Lanfranco) e una nutrita storia del Premio Suzzara (*Il Premio Suzzara. Cronache ed immagini dei trent'anni*, ed. or. Arti Grafiche Bottazzi, Suzzara 1980, ed. aggiornata al 1997 a cura di G. Cavicchioli, Associazione “Amici del Premio Suzzara” - Arti Grafiche Bottazzi, Suzzara 1998). Artista prolifico, fu pittore e incisore (Dino Villani. *L'opera xilografica*, a cura di A. Sartori, Centro Studi Sartori per la grafica, Mantova 2010).

7 Sull'invenzione del “mito” del Premio Suzzara, M. Panizza, *Un vitello per un museo*, in *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, a cura di V. Strukelj, F. Zanella, I. Bignotti, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio - 4 ottobre 2015), Skira, Milano 2015, pp. 49-58.

8 A. Negri, *Storia e caratteri di una collezione*, in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo* cit., pp. 11-14.

9 M. Dall'Acqua, *Appunti per scrivere la storia di una difficile autonomia*, in G. Avolio, *Il Premio Suzzara e la sua influenza sul contesto socio-culturale. Concorsi artistici, galleria pubbliche e private, collezioni d'arte nella Città del Premio*, MUP Editore, Parma 2019, p. 27.



Giulio Ruffini mostra il suo quadro al puledro vinto, 1952. Suzzara, Archivio Fotografico del Museo Galleria del Premio Suzzara



Da sinistra, in primo piano: Dino Villani e Cesare Zavattini consegnano ad Aldo Borgonzoni la cesta di 30 chili di salumi assortiti per *Le mondine*, 1948. Suzzara, Archivio Fotografico del Museo Galleria del Premio Suzzara

oltre. Altro elemento caratteristico della manifestazione, e che Villani seppe usare come strumento pubblicitario, il premio “in natura”¹⁰: il prodotto delle aziende agricole e artigiane del territorio era ‘barattato’ con il prodotto della creatività artistica, entrambi frutto dell’ingegno umano, di quell’*homo faber* dalle cui mani escono quadri, statue, ma anche forme di formaggio, puledri pasciuti o cucine economiche.

I premi erano “costituiti esclusivamente da prodotti della zona: un vitello, un maialetto, una forma di formaggio grana, un fusto di vino, un sacco di farina ecc.”¹¹ e messi a disposizione dai contadini e dagli operai di Suzzara e da tutte le forze produttive del territorio. Villani coniò anche lo slogan: “Un vitello per un quadro, non abbassa il quadro: innalza il vitello”, e raccontò i fantasiosi titoli con cui la stampa nazionale diede notizia della prima edizione del Premio Suzzara, inaugurata il 22 agosto 1948: *Dalle tavolozze escono maialini. Gli agricoltori di Suzzara hanno offerto premi in natura per un concorso tra pittori* (O. Vergani, in “Corriere d'Informazione”), *Un vitello entra nello studio di un pittore* e *Un pittore se ne è andato tirandosi dietro un vitello* (M. Lepore, in “Milano Sera”), *I prodotti dei cittadini suzzaresi premiano pittori e scultori di ogni regione* (“Gazzetta di Mantova”), *Miracolo di una mostra. Da buoi dipinti, una bistecca vera* (C. Poggiali, in “Lombardo Notte”), *Primo contatto a Suzzara tra proletariato e artisti* (P. Califfi, in “L'Umanità”) e così via: *Il primo premio nitri e voltò le spalle al vincitore. Ai pittori del Premio Suzzara c'erano anche un maiale e mille mattoni. Si trasformano in quadri vitelli maiali e puledrini. Un puledro ed un vitello contesi da 600 artisti. Al pittore Bandinelli il vitello Gelsomino. A Guttuso una cucina economica. Un pittore è tornato a casa con una grossa barca a quattro remi. Un puledro scalpito nervoso accanto alle opere del Premio Suzzara. Pittori critici ed altri animali. La pietà è arrivata a cavallo. L'arte festeggia a Suzzara: cavalli e buoi ai pittori suoi.*

“Verrà un giorno – scriveva Zavattini, delineando l'utopia del Premio Suzzara – in cui ogni uomo avrà un quadro o una statua nella sua casa, perché sarà scomparsa la paura che divide dall'arte i poveri, i contadini, gli umili. Forse la colpa di questa paura è dei pittori, degli scultori, dei poeti che si lasciano volentieri credere oriundi di una regione celeste”¹². Va da sé che “la partecipazione degli artisti e la designazione dei premiati indicò in questa

10 Tranne alcuni premi in denaro, come quelli offerti da CGIL.

11 Villani, *Il Premio Suzzara* cit., p. 9.

12 C. Zavattini, catalogo della prima edizione del Premio Suzzara, 1948; anche A. Palvarini, *Le origini del Premio Suzzara*, in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo* cit., pp. 9-10.



Augusto Murer e il maiale, premio per *I minatori*, 1953. Suzzara, Archivio Fotografico del Museo Galleria del Premio Suzzara



Armando Pizzinato vince il puledro, 1958. Suzzara, Archivio Fotografico del Museo Galleria del Premio Suzzara

manifestazione – divenuta subito celebre – una netta propensione per il linguaggio figurativo e, condizionata in gran parte dal programmatico e vincolante tema fisso *Lavoro e lavoratori nell'arte* teso a testimoniare per immagini il cosiddetto "impegno sociale"¹³.

L'evento che contribuì tuttavia a orientare definitivamente il Premio verso la figurazione – e verso un preciso linguaggio figurativo, come si vedrà – e che costituì un netto spartiacque nell'arte nazionale (e di riflesso anche in quella del "Suzzara") accadde poche settimane dopo l'inaugurazione della prima edizione. Nell'ottobre del 1948, infatti, Palmiro Togliatti, dietro lo pseudonimo di Roderigo di Castiglia, attaccò sul periodico culturale del PCI "Rinascita" la *Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea* organizzata in Palazzo Re Enzo a Bologna (nella quale erano presenti artisti che avevano esposto poche settimane prima a Suzzara) definendone le opere "una raccolta di cose mostruose [...] esposizione di orrori e di scemenze"¹⁴. Erano anni di acceso dibattito tra le prospettive astrattiste e realiste dell'arte italiana, e Togliatti, su indicazioni di Mosca, irrigidisce la posizione del Partito sul ruolo dell'intellettuale e dell'artista, escludendo qualunque tipo di concessione all'arte astratta o comunque non impegnata su temi sociali e politici, che avrebbe potuto snaturarne il carattere nazional-popolare¹⁵. Il Premio Suzzara, che operava in un contesto di cultura municipale comunista, anche se, nella volontà del fondatore Dino Villani, si sarebbe dovuto "evitare che la manifestazione assumesse una colorazione politica giacché lavoratori si è a sinistra ed a destra", non può restare estraneo a questo orientamento¹⁶. Né si può pensare che una tale presa di posizione non producesse profonde conseguenze su una generazione di artisti che si riconosceva nella militanza nei partiti di sinistra, nei quali trovavano rappresentanza i lavoratori, quella classe che appariva emergente e in grado di assumere un ruolo sempre più centrale nella società italiana, *topos* sancito dal tema *Lavoro e lavoratori nell'arte*¹⁷.

13 R. Margonari, *Breve attestato per una lunga storia*, in *Il Premio Suzzara. Selezione di opere (1948-1994)*, a cura di R. Margonari, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 13 novembre - 4 dicembre 1994), Arti Grafiche Bottazzi, Suzzara 1994, p. 15.

14 r. [Palmiro Togliatti], *Segnalazione*, in "Rinascita", V, 11, novembre 1948, p. 424.

15 L. Caramel, *Perché l'arte sia la storia: la sfida del Fronte Nuovo delle Arti*, in *Il Fronte Nuovo delle Arti. Nascita di una avanguardia*, a cura di E. Crispolti, L. Caramel, L.M. Barbero, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre - 16 novembre 1997), Neri Pozza, Vicenza 1997, p. 43, con bibliografia precedente.

16 Villani, *Il Premio Suzzara* cit., pp. 9, 20. Sul tema anche E. Modena, *Il Premio Suzzara (1948-1974). Storia e mito di "una manifestazione squisitamente proletaria"*, in *Guardando all'URSS* cit., pp. 59-67.

17 A. Negri, *1945-1970. Dal dopoguerra al Sessantotto e oltre*, in *I costruttori. Il corpo del lavoro in cento anni di arte italiana*, a cura di M. Margozzi, L. Martini, A. Negri, catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 1° marzo - 1° maggio 2006), Skira, Milano 2006, pp. 45-49.

Vi è una prima stagione del realismo – o meglio dei realismi – documentata a Suzzara che si può definire, nell'ampiezza e varietà dei linguaggi degli artisti in gara, come il tempo dell'affermazione. Il lavoratore che compare nelle opere tra il 1948 e il 1953 è una figura carica di energia, quasi sempre rappresentata nell'atto stesso del lavoro. Il suo è un corpo che soffre, ma anche che resiste: è un corpo che agisce nella storia (talvolta subendone le drammatiche conseguenze), che trasforma la materia, che si afferma nel mondo attraverso il gesto produttivo. "Lavoro, dunque sono": il *cogito* cartesiano rovesciato in chiave materialista.

Il *Boscaiolo* di Renato Guttuso è forse l'esempio più eloquente di questa tensione. Abbandonato il percorso neocubista del Fronte, e in aderenza alla politica culturale del PCI, di cui diverrà ambasciatore, in quest'opera l'artista siciliano si volge a un realismo sintetico alla Léger¹⁸ e a una ricerca largamente ispirata all'idea gramsciana di nazional-popolare, che si concretizza in un linguaggio figurativo capace di fare da ponte tra intellettuali e popolo.

Sempre in questa prospettiva, un significativo nucleo di opere in mostra documenta l'apertura, nelle prime due edizioni del Suzzara, agli spunti del Picasso oltre-*Guernica* e alle contaminazioni neocubiste e fauviste di scuola francese presenti nel Fronte con il *Contadino con pannocchia* di Renato Birolli¹⁹, dal violento espressionismo, *Le mondine* di Aldo Borgonzoni, *La grande aratrice* di Armando Pizzinato, in cui sull'impostazione neocubista si innesta il dinamismo futurista, la *Miniera* di Giulio Turcato. Proprio quest'ultima opera, di particolare rilievo per il nesso che ha con il lavoro del minatore e la strage di Ribolla da cui si è partiti, documenta quanto l'artista mantovano raggiunga la sua più alta maturità attraverso una ricerca sui temi (come il lavoro e i suoi luoghi) prediletti dal più narrativo e didascalico realismo sociale, affrontati però senza retorica²⁰, con una matrice cubista che traduce l'immagine in una sintesi grafica di linee e campiture monocromatiche, quasi a imitazione di una vetrata. L'immagine della miniera, fondamentale nell'opera di Turcato, nasce dall'esperienza diretta: come molti artisti tra la fine degli anni quaranta e gli anni cinquanta, veniva invitato a visitare le miniere del Monte Amiata, che lo affascinarono, e una serie delle *Miniere* fu ispirata dalle agitazioni dei minatori in Valdarno. La traduzione di soggetti così squisitamente sociali e impegnati in un linguaggio carico di astrazione e "formalista" causò non poco imbarazzo alla critica militante dopo la stroncatura togliattiana poco sopra menzionata: Romeo Lucchese, da "La Fiera Letteraria", tuonava: "Paion dei manifesti [...] non coerenti con i loro temi. Vogliono esprimersi con un linguaggio di segni troppo raffinato (e derivante dall'arte ultradecadente) su argomenti propagandistici che avrebbero bisogno di un vero realismo"²¹.

Un'analoga estetica *cloisonnée*, che dà vita a un mosaico a dominante cromatica rossa e blu, si riscontra (con una fin troppo esplicita matrice propagandistica) nel *Primo Maggio* di Paolo Ricci, traduzione postmoderna e impegnata del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo. La sostituzione però dei volti con ovali vuoti, a significare la folla anonima dei manifestanti, rappresenta una delle linee fondative del Suzzara: i soggetti delle opere, anche quando caratterizzati, perdono la loro identità individuale e ne acquistano una nuova, che prende forma e capacità di agire nella storia come parte di una collettività. L'assenza di volto – coperto, non vuoto – accomuna tuttavia l'opera di Ricci a *Le mondine* di Aldo Bergonzoni, in cui il gesto reiterato prende forma plastica, e il ritmo è dettato, oltre che dall'iterazione dell'alternanza tra braccia e gambe, dai tipici cappelli a falda larga.

18 M. Rosci, *I realismi, da Birolli a Zigaina*, in *36° Premio Suzzara. Opere 1848-1953* cit., p. 15.

19 La tela apparteneva a Stefano Cairola, gallerista milanese, membro della giuria della prima edizione del Premio. Probabilmente il gallerista, proprio per il suo ruolo, ma anche perché conosceva bene la reticenza dell'artista a partecipare a concorsi e premi, non chiese che l'opera entrasse nel numero dei premiati. Trattandosi comunque di un'opera esemplare, si decise di acquisirla nella collezione suzzarese non mediante il premio, bensì attraverso la formula dell'acquisto (M. Corradini, *Annotazioni per la storia del Premio Suzzara*, Edizioni del Premio, Suzzara c.s.).

20 F. D'Amico, *Turcato: dagli esordi al "Gruppo degli Otto"*, in *Giulio Turcato*, a cura di F. D'Amico, W. Guadagnini, catalogo della mostra (Modena, Palazzina Giordani - Mantova, Palazzo della Ragione, 28 febbraio - 3 maggio 1998), Publi Paolini, Mantova 1998, p. 12.

21 *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo* cit., p. 346.

Ancora al *Quarto stato*, ma senza la retorica di Paolo Ricci, si rifà Ampelio Tettamanti negli *Operai a Milano*, che mette in scena “l’atmosfera particolare delle periferie delle città industrializzate dove le fabbriche si accostano alle case coloniche”²².

Il paesaggio industriale torna ne *La fabbrica* di Francesco Trombadori, in cui una luce metafisica illumina un opificio le cui volumetrie, rese con campiture monocromatiche, e con un taglio da inquadratura fotografica (o cinematografica), sembrano anticipare i ritratti di fabbriche milanesi di Gabriele Basilico.

Il richiamo alla fotografia, o al cinema – coerente con la visione gramsciana di un’arte nazionale-popolare omnicomprensiva, che veicolasse lo stesso messaggio tramite *media* diversi – si trova sia nella drammatica plasticità de *I licenziati* di Ugo Castellani sia nel vigoroso *Giovane muratore romano* di Claudio Astrologo, che rifacendosi a Guttuso restituisce il ritratto di un esponente del proletariato dai cui tratti, come in un ritratto fisiognomico di epoca romana, traspaiono le virtù di una classe sociale ancora esclusa ma desiderosa di partecipare alla ricostruzione della società.

Un folto numero di opere documenta il paesaggio agrario e i lavori dei campi, dal naturalismo della *Raccolta del fieno* di Giovanni Omiccioli, parte di un ciclo sulle campagne vercellesi, alla sintesi formale e al colorismo acceso, di gusto *fauve*, de *Il raccolto* di Liana Sotgiu, fino alla plasticità – retaggio della Scuola Romana – con cui Domenico Purificato, ne *La partenza*, ritrae i contadini ciociari del suo luogo d’origine, Fondi.

“Zigaina vuole arrivare ad un linguaggio che parli in termini netti, espliciti; vuole riuscire a narrare le gesta della sua gente, degli operai e dei contadini, di coloro insomma che fanno la storia del nostro tempo” scriveva Mario De Micheli²³, riconoscendo nell’opera del maestro di Cervignano del Friuli una delle espressioni più profonde e complesse del realismo italiano, non limitata a una semplice adesione a un linguaggio dell’impegno sociale, ma di una vera e propria forma di vita, in cui pittura, memoria, parola e biografia si intrecciano in modo inscindibile. Nel 1950 partecipò al Premio Suzzara con *Bracciante (Erba ai conigli)*, in cui un monumentale contadino, reso nei toni dei violetti e dei verdi acidi, si ferma, di ritorno da una giornata di lavoro, a raccogliere, sul ciglione, l’erba per i conigli. Vera e propria firma di Zigaina, con i cerchioni che riflettono bagliori chiari, la bicicletta: “Con la bicicletta voi andate a lavorare nelle paludi, andate a prendere il pane, a chiamare il medico; la domenica i giovani portano la fidanzata a ballare. Per questo vi fracassano le biciclette: perché sono parte di voi, perché hanno salvato nella fuga le staffette partigiane, perché con le biciclette andate alle riunioni del partito; perché il primo maggio le bianche strade della bassa diventano rosse di bandiere tese al vento”²⁴.

L’apice del dramma, nelle opere di denuncia delle condizioni di vita rurale dell’immediato dopoguerra, lo si ritrova in tre significative opere, in cui i protagonisti esprimono il *pathos* di una sacra rappresentazione laica. Gabriele Mucchi, che ricorda quando disegnava, in braghe corte e con le gambe affondate nell’acqua, le mondine della Lomellina²⁵, portò a Suzzara *La bestia morente*, affresco della miseria contadina in cui la disperazione della famiglia a cui muore la bestia da soma assume le forme di una deposizione. È lo stesso Mucchi a fornire una cornice concettuale entro cui inserire il filtro dell’artista nella restituzione della realtà (possibile anche attraverso la fotografia e il cinema): “Il realista [...] non può accontentarsi della riproduzione della realtà così come appare: non se ne accontenta ideologicamente: vuole giudicare questa realtà, vuole trasmutarla con la sua arte”²⁶.

L’uccisione di un bracciante di Aldo Natili mette in scena un tema molto diffuso tra gli artisti impegnati del primo dopoguerra, la repressione del movimento di occupazione delle terre incolte tra la fine degli anni quaranta e l’inizio dei cinquanta, che registrò nell’eccidio di Portella della Ginestra (1° maggio 1947) l’episodio più drammatico. Natili ricorre, per rappresentare il dolore della donna per l’uccisione del marito, a un’inquadratura di taglio cinematografico (l’uccisore è fuori campo), al colore rosso acceso della veste, alle braccia alzate al centro della scena come un crocifisso, una Maddalena di Masaccio o un martire de *Il 3 maggio 1808* di Francisco Goya.

La Pietà per il bracciante assassinato rappresentò per Giulio Ruffini, figlio di braccianti come quelli ritratti nel quadro, un punto di svolta artistica, soprattutto “se intorno al ’50 non si fosse scatenata l’ondata realista – e le grandi lotte bracciantili della sua Romagna – [...] non gli fosse arrivata fino alle porte di casa, Ruffini avrebbe continuato a registrare come schermo sensibile le luci e i colori del suo paese, come un validissimo impressionista periferico”²⁷. Da questa nuova dolorosa consapevolezza Ruffini – che dichiarava: “Sono nato in un paese della bassa ravennate [Villanova di Bagnacavallo, n.d.a.] dove la fatica ammutoliva. Per me fare l’artista non è stata una vocazione ma anche un riscatto. Un riscatto non solamente mio ma anche dei miei antenati e dei miei amici del paese. Volevo dar voce a gente che voce non l’ha mai avuta” – trae ispirazione per un’opera dall’intensa valenza simbolica. “Riaffiora il dramma sacro, nell’opacità dei veli neri in una teoria di madri e spose e fratelli, iterata all’infinito come nell’antica pittura cristiana. Ma l’emozione supera quella che può dare il “pezzo” di buona fattura e perciò evade anche i termini facili dell’espressionismo allora d’obbligo per soggetti di questo genere. Il pittore qui non urla ma vive il dramma dall’interno”²⁸. Alla luce di una lampadina che ci riporta con immediatezza a *Guernica* si dispiega una scena che riprende puntualmente l’iconografia del compianto sul Cristo morto canonizzata nella scultura in legno e terracotta tardomedievale e rinascimentale dell’Italia settentrionale e d’oltralpe in cui i dolenti, nel numero di sette, esprimono – prova di virtuosismo dell’artista – sette diverse gradazioni di dolore, da quello contenuto fino al più esplosivo.

C’è un filone tematico delle opere del Suzzara che indaga, da prospettive diverse, la stanchezza dei lavoratori. Operai che dopo il turno si trovano soli a bere, vittime di un sistema sempre più cannibale che li conduce alla degradazione; *Carrettieri* schiantati dalla fatica che, come quelli di Ugo Attardi, si riposano sdraiati a terra a fianco delle bestie sfiancate. Franco Francese, nel suo *Bracciante che dorme*, risolve il soggetto con eguale intensità, ma il suo tratto restituisce un intimismo, un senso di vulnerabilità che nulla toglie alla forza del personaggio, concentrata nelle poderose mani in primo piano. Scrive Francese in una lettera del 10 maggio 1960 a Francesco Arcangeli, confrontando i tempi attuali con il periodo dell’anteguerra: “Io sento, anzi, che siamo ancora più soli, disarmati e in pericolo di allora. O forse per quel tanto di ricordo alla mitologia di se stessi che amo credere che la ribellione nella solitudine sia la sola condizione possibile – oggi – di vita e di espressione?”²⁹. Questa frase, sei anni dopo Ribolla e quattro dopo i fatti d’Ungheria, descrive dall’interno quella condizione psicologica e morale di disincanto che portò molti artisti a rivedere la propria militanza e il proprio impegno. Nel Suzzara, come vedremo, l’iconografia del lavoro lascia progressivamente il posto a soggetti che non hanno un nome ideologico preciso, ma che testimoniano uno spostamento di sensibilità.

Chiudono questo paragrafo – quasi un monumento – *I minatori* di Augusto Murer, artista nella cui opera i temi del lavoro e della miniera occupano un posto di grande rilievo dai primi anni cinquanta. La resa espressionistica dei soggetti, ottenuta attraverso il trattamento scabro, a sgorbia,

22 Margonari, *Il Premio Suzzara* cit. p. 74.

23 M. De Micheli, *Zigaina*, in “l’Unità”, 19 gennaio 1951, cit. in C. Perin, *Giuseppe Zigaina e il disegno realista*, in *Si inizia sempre così. Giuseppe Zigaina*, a cura di F. Agostinelli, V. Gransinigh, atti della giornata di studi (Udine, Casa Cavazzini, 23 febbraio 2018), Accademia Udinese di Scienze Lettere e Arti, Udine 2018, pp. 27-52.

24 G. Zigaina, *Lettera di un pittore ai contadini del Cormor*, in “Rinascita”, gennaio 1951. Cit. in *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo* cit., p. 374.

25 G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Mazzotta, Milano 1994, p. 241.

26 Id., *Da un film di Zavattini ai nostri quadri*, in “Realismo”, 1, 2, luglio-agosto 1952, p. 6.

27 R. De Grada, *G. Ruffini. Testimonianza di Giulio Scudellari*, La Bottega, Ravenna 1968, pp. 26-27.

28 Ivi, p. 27.

29 Cit. in L.P. Nicoletti, *Le ragioni di Franco Francese, fra Emilio Tadini e Francesco Arcangeli*, in *Franco Francese. Inquietudini notturne*, a cura di L.P. Nicoletti, catalogo della mostra (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 12 febbraio - 5 aprile 2020), p. 58.

della superficie del legno (a imitazione della pietra in cui è scavato il cunicolo entro cui i protagonisti stanno entrando), e il marcato chiaroscuro dato dalla profondità dell'altorilievo restituiscono il ritratto, denso di *pathos*, di una forza vigorosa, che tuttavia nulla può contro la sventura.

La dimensione ideologica della militanza, che tanto aveva innervato il realismo dell'immediato dopoguerra, subì tra il 1954 e il 1956 una crisi radicale a seguito di tre drammatici avvenimenti che scossero profondamente la coscienza civile collettiva.

Il 4 maggio 1954, come già anticipato, il pozzo Camorra esplose a Ribolla, uccidendo quarantatré minatori. Luciano Bianciardi, come riporta l'amico e corrispondente Mario Terrosi, vide in questo evento, che lo toccò straordinariamente da vicino, il tragico emblema di una sconfitta storica della classe operaia e della stessa possibilità di rinnovare la società italiana: "La fine di un periodo, di un entusiasmo, di una speranza collettiva, e l'avvio di una situazione di chiusura in cui pareva cadere l'intero paese. Sprofondò in una crisi spaventosa e di lì a poco fuggì a Milano"³⁰.

La tragedia trasforma il minatore da soggetto del lavoro in vittima del sistema. Il corpo che faticava, che si autoafermava, che costruiva il futuro collettivo, diventa improvvisamente un corpo che può essere sacrificato, consumato, ucciso dall'avidità di una classe padronale dedita solo al profitto.

Solo due anni dopo, nell'agosto del 1956, un incendio provocò l'esplosione nella miniera di carbone del Bois du Cazier a Marcinelle, in Belgio, uccidendo 262 minatori di cui 136 immigrati italiani.

Pochi mesi dopo, nell'ottobre del 1956, l'invasione sovietica dell'Ungheria e la repressione nel sangue della rivoluzione di Budapest chiusero il cerchio. Come documenta Mauro Corradini dalla sua prospettiva di testimone diretto: "La narrazione neorealista in parte si rinnovò, in parte mutò, in parte si spense"³¹.

Queste fratture si leggono nelle opere: non sempre in modo diretto, ma come spostamento dell'accento, come mutazione della luce con cui l'artista guarda il proprio soggetto. Il corpo che lavora comincia a mostrare i segni del consumo, della stanchezza, della vulnerabilità. Il collettivo si frammenta in solitudini. È in questo contesto che, anche nel Suzzara, accanto a opere che mostrano una certa crisi di qualità nel realismo sociale³², con la presenza di numerosi racconti poveri, lontani da una ricerca di spessore, si affacciano quelle dei membri di un gruppo di giovani pittori milanesi che Marco Valsecchi definì, nel 1956, esponenti del "realismo esistenziale"³³.

Nel 1956, anno dell'Ungheria e di Marcinelle, Bepi Romagnoni presentò al Premio Suzzara una tavola a olio di una *Macchina calcolatrice*. Nel 1959, tre anni dopo, Fernando Farulli inviò una tela che raffigura due imponenti *Lampade di minatori* su fondo scuro. Sono entrambe nature morte – un genere che la tradizione pittorica associa alla meditazione sugli oggetti, sulla loro presenza muta, sulla distanza tra la cosa e chi la guarda. Sono entrambe, apparentemente, ritratti di strumenti di lavoro. Ma la scelta di questi due soggetti, nel contesto di quel periodo e di quella discussione, non è neutra.

30 M. Terrosi, *Bianciardi com'era. Lettere di Luciano Bianciardi ad un amico grossetano*, Nuovi Equilibri, Viterbo 2006, p. 87. Interessante, sul tema, I. Muzzi, *Il dilemma del prigioniero. Luciano Bianciardi e il disincanto del moderno*, tesi di dottorato thesis, Graduate Faculty in Comparative Literature, The City University of New York, New York 2016.

31 Corradini, *Annotazioni* cit.

32 A. Negri, *Fortuna e crisi del realismo: 1954-1957*, in 36° Premio Suzzara cit., pp. 11-12; L. Caramel, *La questione del realismo e i realismi nella pittura e nella scultura del secondo dopoguerra*, in *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, a cura di L. Caramel, catalogo della mostra (Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, 19 agosto 2001 - 6 gennaio 2002), Electa, Milano 2001, pp. 32-34.

33 La definizione viene da una recensione di Valsecchi alla mostra *Ceretti Guerreschi Romagnoni* al Centro San Fedele di Milano, curata da Luciano Budigna e Giorgio Kaiserlian. *Realismo esistenziale: momenti di una vicenda dell'arte italiana, 1955-1965*, a cura di M. De Micheli, G. Mascherpa, G. Seveso, con la collaborazione di M. Corradini, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 22 gennaio - 3 marzo 1991), Mazzotta, Milano 1991; M. Rosci, *Realismo sociale e realismo esistenziale*, in 36° Premio Suzzara cit., pp. 13-14.

La *Macchina calcolatrice* di Romagnoni arriva a Suzzara nell'anno più difficile per la coscienza della sinistra italiana. È un oggetto del lavoro d'ufficio – non l'ascia, non la falce, non la bicicletta dell'operaio che torna a casa. È uno strumento della razionalità tecnica e burocratica, freddo, preciso, indifferente a chi lo usa. Mauro Corradini, che ne analizza il valore nel contesto della raccolta suzzarese, la definisce "il simbolo poetico delle nuove forme del realismo"³⁴: con questa tela, Romagnoni apre le porte al mondo del lavoro che il neorealismo aveva sistematicamente ignorato – il lavoro d'ufficio, il lavoro tecnico, il lavoro impiegatizio delle periferie urbane in espansione. Ma la novità non è solo iconografica. È di registro. Romagnoni non celebra la macchina calcolatrice, non la trasforma in emblema del progresso o della lotta di classe. La ritrae con la stessa attenzione silenziosa con cui Morandi ritrae le bottiglie: come una presenza che ha peso, che occupa spazio, che pone una domanda senza rispondervi. Il lavoro, qui, non è atto eroico né strumento di oppressione: è semplicemente una condizione dell'esistere, opaca e irriducibile.

I giovani del gruppo del realismo esistenziale – Romagnoni, Guerreschi, Ferroni, Ceretti, Vaglieri – si erano già formati in quegli anni attorno a questa intuizione: che il compito della pittura non fosse illustrare il presente ma abitarlo, con tutta la sua ambiguità e il suo peso. La *Macchina calcolatrice* ne è la dichiarazione più concisa.

Le *Lampade di minatori* di Fernando Farulli arrivano tre anni dopo, nel 1959. Sono sole su un fondo scuro, rossastro, quasi notturno. La pennellata è corposa, densa, carica di materia: sferzate di rosso-arancio contro l'oscurità, un tono aspro che non lascia respiro. Non c'è nessun minatore in questa tela: solo i suoi strumenti, sospesi nel buio come reliquie. Ed è esattamente questa assenza a rendere l'opera straordinaria. In linea con la "poetica delle cose" – semplici, quotidiane, banali – che costituiva una declinazione del realismo in senso esistenziale tipica, nel contesto italiano, della seconda metà degli anni cinquanta³⁵, le *Lampade di minatori* sono gli oggetti più carichi di senso che la pittura italiana del dopoguerra potesse scegliere nel 1959. Cinque anni dopo la strage di Ribolla, un anno dopo la sentenza di assoluzione del Tribunale di Verona – quella sentenza che definiva le quarantatré morti una "tragica fatalità", sottraendole a qualsiasi responsabilità umana – Farulli ritrae non i corpi, non il lutto, non la protesta. Ritrae gli strumenti. Le lampade che i minatori portavano con sé scendendo nel Pozzo Camorra, o nel Bois du Cazier. Le lampade che erano accese quando è avvenuta l'esplosione. Oggetti che testimoniano senza accusare, che ricordano senza gridare. Farulli sceglie la forma più radicale di denuncia: il silenzio dell'oggetto isolato. Nessuna figura umana, nessun gesto produttivo, nessuna narrazione. Solo le lampade sul fondo scuro, con quelle sferzate di rosso-arancio che evocano, senza descriverlo, il fuoco, il pericolo, l'inferno del grisù che brucia nell'oscurità sottoterra.

Questo è il realismo esistenziale applicato al soggetto più politicamente carico del decennio. Non la denuncia esplicita, non il realismo come trascrizione visiva di un discorso politico, ma la cosa stessa, nella sua presenza muta, che chiede di essere guardata. Le lampade non accusano nessuno: sono semplicemente lì, cariche di tutto ciò che portano con sé, e l'arte si fa carico di questo peso senza risolverlo.

Le due opere, accostate, tracciano l'arco interno del realismo esistenziale con una precisione che nessuna dichiarazione teorica avrebbe saputo raggiungere. Romagnoni nel 1956: il lavoro come condizione anonima dell'esistere contemporaneo, indagata attraverso un oggetto freddo e tecnico. Farulli nel 1959: il lavoro come memoria e come lutto, custoditi in oggetti che sopravvivono a chi li ha usati. In entrambi i casi, il soggetto è l'assenza dell'uomo: non la sua glorificazione né la sua vittimizzazione, ma la traccia che lascia negli strumenti che abbandona. È una risposta radicalmente diversa, sia dal neorealismo militante sia dalla pittura di evasione: una risposta che non promette nulla, ma induce a osservare.

34 Corradini, *Annotazioni* cit.

35 *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo* cit., p. 136.

Prendiamo in prestito il titolo di un saggio di Ezio Raimondi³⁶ per concludere. Il realismo italiano degli anni cinquanta ha condiviso con il mito resistenziale – al quale era intimamente connesso per soggetti, istituzioni e biografie – la struttura di un mito di fondazione della cultura della sinistra italiana. Come Jens Petersen³⁷ ha analizzato per la Resistenza, anche il realismo ha svolto una funzione essenziale: offrire, nel vuoto lasciato dal ventennio fascista e dalle macerie della guerra, una narrazione capace di costruire “un mito di dignità e di decoro [...] sul quale fondare un ordine sociale almeno parzialmente rinnovato”³⁸. Il corpo del lavoratore – il *Boscaiolo* di Guttuso, il *Contadino con pannocchia* di Birolli, *Le mondine* di Borgonzoni – era la figura intorno alla quale questo ordine si raffigurava, si legittimava, si riconosceva.

Ma tra il mito resistenziale e quello realista c'è una differenza strutturale che le opere qui in mostra rendono visibile. Il primo guarda al passato e lo trasforma in patrimonio: è commemorativo, fondato su un'esperienza condivisa che si ritualizza in monumenti, lapidi, ricorrenze. Il secondo guarda al futuro e cerca di trasformarlo in coscienza: è militante, fondato non su un'esperienza già conclusa ma su una promessa – che l'arte possa essere strumento di emancipazione, che la bellezza possa essere alleata della giustizia. Proprio per questo il mito realista è strutturalmente più fragile. Non può vivere di rendita su eventi conclusi: deve continuamente rinnovarsi nell'urgenza del momento. E quando quella urgenza si incrina – con Ribolla, con Marcinelle, con Budapest – il mito perde la sua spinta propulsiva più rapidamente di quanto il mito resistenziale avesse perso la sua aura.

Quel che rimane quando il mito tramonta non è il vuoto. Sono le opere stesse, nella loro autonomia formale, nella loro capacità di testimoniare senza promettere. Le *Lampade di minatori* di Farulli non sono un manifesto: sono una presenza. Non reclamano nulla, non annunciano nulla. Stanno lì, sul fondo scuro, con quelle pennellate di rosso-arancio che non celebrano né compiangono. Guardano. Ed è esattamente questo sguardo senza consolazione – questo realismo che ha imparato a fare a meno della promessa mantenendo intatta la fedeltà al reale – che fa di queste opere qualcosa di più duraturo del mito che le ha generate.

Il titolo di questo saggio riprende una formula che appartiene alla tradizione del romanzo europeo dell'Ottocento: il romanzo senza idillio, quello che racconta la realtà senza abbellirla, senza redimere i propri personaggi, senza garantire che la storia abbia un senso. Stendhal, Flaubert, Zola – e poi, nella versione italiana, Verga. Non è un caso che il neorealismo abbia cercato i propri antenati proprio in quella tradizione: il verismo, come realismo senza idillio, era il modello letterario disponibile per chi voleva fare arte senza mentire. Ma il neorealismo degli anni immediatamente successivi alla guerra aveva reintrodotto, di nascosto, un idillio di segno rovesciato: non la contemplazione del bello, ma la certezza del riscatto. Il lavoratore che soffre, ma che vincerà. Il corpo che fatica, ma che è dalla parte giusta della storia.

Le opere che chiudono questo percorso – la calcolatrice di Romagnoni, le lampade di Farulli, il bracciante addormentato di Francese, la sedia di vimini di Vespignani – tolgono quell'idillio senza aggiungere rassegnazione. Sono un realismo senza promessa, ma non senza speranza: la speranza, più sobria e più resistente, che guardare le cose come sono sia già un atto di rispetto verso chi le ha vissute. Un romanzo senza idillio, appunto. Il più difficile da scrivere e forse il più necessario.

36 E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi sposi"*, Einaudi, Torino 1974.

37 J. Petersen, *Il mito della Resistenza nella cultura italiana*, in “Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento”, 19, 1993, pp. 679-693.

38 Ivi, p. 680 (la citazione è presa da C. Tullio-Altan, *Populismo e trasformismo. Saggio sulle ideologie politiche italiane*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 259).

Riviste, critica e provincia: la mostra di Grosseto del 1955 nel dibattito sul realismo

Livia Garomersini

I visitatori della presente rassegna [...] troveranno qui riunite molte opere di pittura che, pur non essendo tutte le più rappresentative di questi artisti, sono comunque tali da indicare con chiarezza il loro orientamento e le loro ricerche. [...] Anche gli interessi poetici sono diversi da un artista all'altro; ciò che unisce tutti saldamente è il legame con la vita contemporanea del nostro Paese, con le aspirazioni e le lotte del nostro popolo. Non sempre, potrà osservare qualcuno del pubblico, i risultati artistici sono all'altezza del tema trattato; per esempio il ritratto di un contadino o di un operaio potrà avere molte e molte lacune, risentire di una sommarietà e superficialità di espressione. Di ciò gli artisti stessi sono coscienti. Oggi la riconquista dei valori umani dell'arte è possibile solo con una lotta instancabile e costante contro tutte le correnti formalistiche di evasione, rifiutando ogni pigro rifugio in un naturalismo cieco e senza idee.¹

È con queste parole che il critico romano de “l'Unità”, Dario Micacchi, apre la piccola brochure della mostra grossetana del 1955, delineando fin da subito la particolare congiuntura tra la vocazione paesaggistica dei maremmani, il tardo risveglio sociale che contraddistingue i più dotati tra loro e il momento critico che gli anni a cavallo tra la morte di Stalin e i “fatti d'Ungheria” del 1956 si portano dietro per tutta la compagine della cultura di sinistra. Come noto, infatti, questa esposizione è fortemente voluta dai comunisti locali, a partire dal sindaco Pollini, anche se i veri animatori sono da ricercare tra i pittori in contatto con il partito – Bruno Dominici, Carlo Gentili e Nazareno Rosignoli –, ma soprattutto nel nuovo direttore della biblioteca Chelliana, centro propulsore della cultura grossetana fin dall'immediato dopoguerra, Aladino Vitali.

È proprio in questo intreccio tra centro e periferia che la stampa gioca un ruolo cruciale, aiutando a districare più chiaramente i nodi del significato che i termini “provincia” e “realismo” vanno ad assumere in quel giro d'anni. Ma per comprendere a fondo tutte le implicazioni che questa mostra porta con sé, è necessario fare un passo indietro.

Infatti, i primi importanti legami con certi ambienti romani risalgono addirittura agli anni che precedono lo scoppio del secondo conflitto mondiale e vanno rintracciati tra le pagine della rivista “Ansedonia”. Pubblicazione bimestrale di “Letteratura ed arte”, ha sede a Grosseto, in via Saletti 23, dal dicembre 1938 fino a tutto il 1939, per poi spostarsi nel corso del 1940 presso l'Istituto Grafico Tiberino a Roma, arrivando addirittura a cambiare periodicità e titolo a partire dal terzo numero del suo ultimo anno di edizione, il 1941, dove difatti si legge “Lettere d'oggi. Rivista mensile di letteratura”². I mutamenti non si arrestano al titolo,

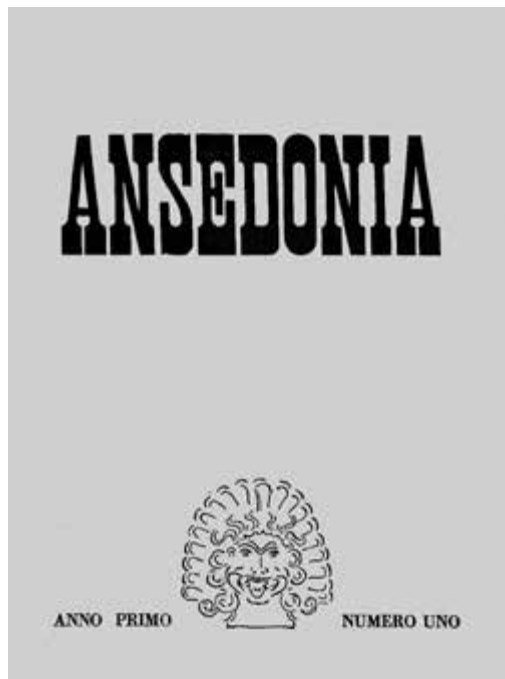
1 *Rassegna di pittura realista*, a cura di D. Micacchi, catalogo della mostra (Grosseto, Palazzo Cosimini, 29 gennaio - fine febbraio 1955), Tipografia Grossetana, Grosseto 1955. Ringrazio il personale della Sezione Periodici ed Emeroteca della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

2 Per un ulteriore approfondimento su questa rivista cfr. S. Giusti, “Ansedonia” e “Mal'aria”, due riviste di letteratura e arte in Maremma, in *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 305-309.

ma riguardano anche l'aspetto grafico della testata: la prima serie presenta tre fascicoli³ di formato 25 x 18,5 cm, di circa ottanta pagine ciascuno, caratterizzati da una copertina arancione, dove in alto si staglia il titolo della rivista in caratteri neri e maiuscoli, mentre in basso al centro è riprodotto il disegno di uno dei mascheroni etruschi del tempio di Veio conservati nel Museo Nazionale di Villa Giulia a Roma, quasi a memento delle origini mitiche della Maremma. La seconda serie, che va dall'aprile 1940 al novembre dello stesso anno, è anch'essa composta da tre volumi, che però iniziano a ridurre il formato. Adesso la copertina è bianca, sormontata da un satiro alato, avvolto da un fregio che riporta la scritta "Tempus. Hanc aciem sola retundit Virtus", un motivo ripreso dal tipografo rinascimentale parigino Simon de Colines. Infine, nella terza serie solo i primi due numeri conservano il titolo originario di "Ansedonia", poi sostituito da "Lettere d'oggi": la copertina resta bianca, ma il fregio viene notevolmente ridotto e, come nella seconda serie, varia cromaticamente passando dall'arancio al verde e all'azzurro.

Nonostante tutti questi cambiamenti, l'ideatore della testata è da individuare nel primo direttore, il grossetano Antonio Meocci, che insieme a Geno Pampaloni – comparso in veste di vicedirettore solo nel primo numero – decidono di intraprendere una rivalutazione poetica della Maremma, con l'obiettivo di esaltare la provincia, tentando di portarla a essere un nuovo centro di attività culturale nazionale, con il conseguente "tramonto dell'egemonia intellettuale della metropoli"⁴. In questa fase iniziale si evidenzia un'attenzione paritetica all'arte e alla letteratura, in particolare alla poesia⁵. Ma "Ansedonia" finì per prendere un'altra piega, virando verso una sempre maggiore attenzione alla sola letteratura, specialmente quella in prosa, e se i nomi ospitati sono assolutamente di rilievo, da Giorgio Caproni a Gianfranco Contini, a Romano Bilenchì, a Franco Fortini, a Gaime Pintor, a Carlo Cassola e molti altri, tuttavia l'insieme della rivista non rispecchia più il desiderio originario di Meocci. Così, se fin dagli esordi un personaggio come Pampaloni esprimeva simpatia per una pubblicazione antifascista come "Corrente", con il tempo il foglio maresmmano-romano prende sempre più le distanze da qualsiasi tipo di retorica che potesse richiamare quella della terra natia e dei vari miti del sangue e del suolo, tanto cari anche al regime⁶.

Tuttavia, dopo la chiusura della rivista, i contatti instaurati con l'ambiente romano non vanno sprecati e le conoscenze di Meocci⁷ – che ormai aveva iniziato a militare attivamente nel Partito Comunista e a collaborare con il quotidiano "l'Unità", ma anche con un giornale della stampa fiancheggiatrice come "Paese Sera"⁸ – vengono subito impiegate dagli artisti



Copertina del primo numero di "Ansedonia", dicembre 1938

grossetani per le prime mostre organizzate nell'immediato dopoguerra. D'altronde, dopo la liberazione della città, la prima mostra d'arte organizzata a Grosseto viene promossa nell'ottobre del 1944 proprio dalla Federazione Provinciale Comunista, su interessamento dei giovani pittori Bruno Dominici e Mario Piancastelli, anche se l'esposizione che crea un vero precedente importante per quella del 1955 si svolge nel marzo del 1946 ed è la prima rassegna organizzata alla neonata galleria La Chimera. Questa esposizione, infatti, era dedicata al cosiddetto "gruppo romano", in cui si ritrovano personalità di primo piano, come Afro Basaldella, Corrado Cagli, Renato Guttuso, Roberto Melli, Giovanni Omiccioli e molti altri, inclusi Orfeo Tamburi, già tra le pagine della prima "Ansedonia"⁹, e Domenico Purificato, da annoverare tra le vecchie conoscenze di Antonio Meocci¹⁰.

Questa esposizione ha costituito l'esordio prestigioso di cui necessitavano gli artisti del Circolo per rendere visibile il loro tentativo di valorizzare una cultura non solo provinciale, visti i nomi di rilievo nazionale, molti dei quali partecipavano con opere di impianto sociale, ma soprattutto primeggiava un tono resistenziale, ovviamente caratteristico dei secondi anni quaranta.

Altra collettiva di rilievo per il nostro discorso è quella allestita nel 1947 in occasione della *Prima mostra provinciale*, vinta da Bruno Dominici: una scelta significativa da parte della giuria, se si considera che il pittore, in quegli anni, proponeva una pittura caratterizzata da una marcata tensione espressionista, in netto contrasto sia con la produzione degli altri artisti grossetani sia con il gusto tradizionalista prevalente nel pubblico cittadino¹¹. D'altronde, a giudicare i lavori della Provinciale e a selezionare l'opera vincente, viene chiamata un'altra vecchia conoscenza dai tempi di "Ansedonia": il critico romano Marcello Venturoli¹².

Nato a Roma nel 1915, Venturoli si laurea in Giurisprudenza nel 1940, ma già dalla fine degli anni trenta orienta i propri interessi verso l'ambito letterario, iniziando a pubblicare racconti, poesie e alcune recensioni¹³. Con la complicità del pittore e amico Giovanni Stradone, prende a frequentare assiduamente le gallerie, le mostre e gli studi degli artisti. Divenuto ormai attento osservatore delle vicende culturali della capitale, Venturoli entra, come critico d'arte, nella redazione di "Paese Sera" fin dalla fondazione del quotidiano. Per lui, che si dichiarava indipendente di sinistra, entrare a far parte della cosiddetta "stampa fiancheggiatrice" rappresentava una proposta editoriale certamente più congeniale rispetto al quotidiano ufficiale del Partito Comunista Italiano.

Pur muovendosi entro un orizzonte dichiaratamente di sinistra, egli guarda con sospetto ogni irrigidimento ideologico del linguaggio artistico e, in particolare, la contrapposizione schematica tra realismo e astrattismo che tende a imporsi nel dibattito della fine degli anni quaranta. È proprio questa postura critica, insieme alla sua rivendicata autonomia, a entrare progressivamente in attrito con la linea culturale del PCI, che, nonostante le innumerevoli dichiarazioni di dialogo e apertura, ancora agli inizi degli anni sessanta fatica ad applicare concretamente tali dettami, soprattutto tra i funzionari di più alto rango all'interno del Comitato Centrale. Tali divergenze porteranno il direttore Fausto Cohen a non rinnovare a Venturoli il contratto per "Paese Sera" nel 1963. Insomma, il ritratto di un personaggio che rende ancora più chiara la scelta di un artista come Bruno Dominici come vincitore della Provinciale grossetana del 1947.

3 Dal primo, del dicembre 1938, al terzo, del marzo 1939.

4 F. Ciarlanti, in "Ansedonia", I, 1, dicembre 1938, p. 3.

5 Cfr. Giusti, "Ansedonia" e "Mal'aria" cit., p. 306.

6 Si ricorda che tra gli scritti pubblicati sull'ultima serie della rivista, figura anche un articolo a firma di Mario Alicata, un personaggio che diventerà uno dei più potenti funzionari del PCI, fino a essere nominato a capo della commissione culturale del partito dal 1954 al 1962. M. Alicata, *Appunto per le riviste letterarie*, in "Lettere d'oggi", III, 5-6, giugno-luglio 1941, pp. 21-23.

7 Cfr. Fondo Antonio Meocci custodito presso l'ISGERC (Istituto storico grossetano della Resistenza e dell'età contemporanea Onlus) Grosseto.

8 Cfr. Giusti, "Ansedonia" e "Mal'aria" cit., p. 307.

9 Due illustrazioni di Orfeo Tamburi dal titolo *Maremma: prima e poi (impressioni)*, appaiono in "Ansedonia", I, 3, 1939. Domenico Purificato aveva realizzato un disegno per la copertina del libro di poesie di Antonio Meocci, *Mia terra*, Roma 1943. Cfr. M. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra: 1945-1955*, in *Arte in Maremma* cit., p. 280.

11 Cfr. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra* cit. p. 285.

12 Venturoli era nel comitato di redazione della prima serie di "Ansedonia". Cfr. Giusti, "Ansedonia" e "Mal'aria" cit., p. 305.

13 Per un maggiore approfondimento su questa figura cfr. C. Antonelli, "Con la mia voce senza concessioni a nessuno". Marcello Venturoli critico d'arte di "Paese Sera" (1949-1963), in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, a cura di V. Trione, Johan & Levi, Monza 2024, pp. 217-219.

Nonostante l'eccezione di Dominici e di pochi altri, questa serie di mostre allestite nell'immediato dopoguerra testimonia una sostanziale stasi nelle ricerche di questi artisti, ancorati al filone della pittura naturalistica e verista di lontana ascendenza ottocentesca, anche perché il forte isolamento della selvaggia provincia maremmana non giocava certo a loro favore. Nel 1951, proprio Dominici e Piancastelli, i più legati al PCI, tentano di rompere questo isolamento con l'istituzione del sindacato provinciale degli artisti aderenti alla CGIL. La *Prima mostra sindacale* è inaugurata il 22 maggio 1952 alla galleria La Chimera, rivelandosi però un episodio destinato a rimanere isolato, incapace tanto di condurre gli artisti maremmani verso soggetti o stili diversi rispetto ai soliti paesaggi figurativi, quanto a spingere l'amministrazione comunale ad investire maggiormente in ambito artistico ed espositivo¹⁴.

Infatti, nel corso della prima metà degli anni cinquanta, il PCI è sì coinvolto nell'organizzazione della politica culturale cittadina, ma la sua preoccupazione principale è promuovere una cultura popolare attraverso cineforum e conferenze; così le mostre d'arte, viste pregiudizialmente come espressioni di una cultura di casta, vengono relegate in secondo piano. Strategia pienamente avallata dall'allora direttore della Biblioteca Chelliana, Luciano Bianciardi, che si impegna nell'invitare scrittori, poeti e registi di fama nazionale, ma negli anni della sua dirigenza – dal 1950 al 1954 – la promozione dell'arte da parte dell'amministrazione pubblica viene pressoché ignorata¹⁵.

In questi anni il mito della provincia non decade e viene alimentato, anche se in modi completamente differenti, sia dall'area di sinistra sia da quella cattolica, ed è su quest'ultimo fronte che si rivela emblematica l'esperienza di "Mal'aria"¹⁶. Edita in nove fascicoli, con cadenza irregolare, dal 1951 al 1954, questa rivista nasce dal gusto e dall'immaginazione di Arrigo Bugiani. Nato a Grosseto nel 1897, ma trasferitosi poi a Follonica, dove lavora all'Ilva, Bugiani è un letterato-lavoratore sui generis, ben lontano dalla cultura di stampo idealista e vicino piuttosto al cattolicesimo integrale e preindustriale di Domenico Giulioti, al quale è peraltro dedicato l'ultimo numero della sua rivista. "Mal'aria" è infatti da considerarsi un progetto inscindibile dal suo creatore, capace di fondere letteratura, poesia, arte, disegno e xilografia in un unico contenitore, dal quale trapela "un sapore [...] di fuori dal tempo che non è lamentoso ma orgoglioso stare"¹⁷. Perché in una testata del genere "più dei testi vale forse il metodo"¹⁸, dove tutto è tenuto insieme da una visione religiosa



Xilografia di Pietro Parigi in "Mal'aria", 7, luglio 1953, p. 17

14 Cfr. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra* cit., pp. 282-286.

15 Ivi, p. 281.

16 I fascicoli di questa rivista sono composti di ventidue, massimo trentaquattro pagine, con formato 33 x 24 cm.

17 E. Ajello, Arrigo Bugiani "Saper scrivere a sufficienza", in *Mal'aria rivista maremmana 1951-1954*, rist. anastatica a cura di M. Oldoni, Avagliano Editore, Cava dei Tirreni 1996, p. 273.

18 Ajello, Arrigo Bugiani cit., p. 276.



"Il Contemporaneo" con illustrazione di Renzo Vespignani, I., 1, 27 marzo 1954, p. 1

che trova sempre il suo centro nell'immaginario della incorrotta provincia. Così, sebbene non esista alcun legame tra le due pubblicazioni, "Mal'aria" finisce comunque per riprendere quel sentiero già tracciato da "Ansedonia", volto alla costruzione di una vita culturale tipicamente maremmana.

Anche in questo caso, dal punto di vista artistico, non mancano i nomi di fama nazionale tra cui Mario Mafai, Giovanni Stradone, Domenico Purificato, Giovanni Omiccioli, e soprattutto gli amici Pietro Parigi e Luigi Bartolini, ideatore – per ammissione dello stesso Bugiani¹⁹ – del quarto fascicolo, dedicato all'opera incisoria e poetica di Lorenzo Viani, operazione poi ripetuta sulla rivista per Parigi, per lo stesso Bartolini, per chiudere con Giulioti, l'unico estraneo al circuito artistico²⁰.

Tuttavia, la valorizzazione del ruolo della provincia nel settore della promozione culturale non si limita certo all'area cattolica, anzi un grande fermento è rintracciabile anche intorno ai giovani intellettuali di sinistra: Mario Terrosi, scrittore, tipografo e pittore; Tullio Mazzoncini, scrittore e critico d'arte, il giornalista Pilade Rotella e, ovviamente, Luciano Bianciardi e Carlo Cassola.

Questi ultimi sono celebri per il loro lavoro di inchiesta sui temi dei minatori e, sebbene il libro *I minatori della Maremma* sia pubblicato solo nel

1956, le loro indagini iniziano ad apparire sulla stampa ben prima ed escono a puntate sul quotidiano socialista "l'Avanti!", mentre alcuni pezzi relativi a questo argomento appaiono anche su una delle riviste del Partito Comunista Italiano: "Il Contemporaneo"²¹.

Diretto da Carlo Salinari, Antonello Trombadori e Romano Bilenchi, 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 a diverse aree intellettuali, con l'intento di superare la rigidità dogmatica che caratterizzava la togliattiana "Rinascita". Nonostante questa ambizione, "Il Contemporaneo" ha spesso finito 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

19 Cfr. A.B. [Arrigo Bugiani], *Nota*, in "Mal'aria", 7, luglio 1953, p. 24.

20 Il quarto numero, del maggio 1952, è dedicato a Lorenzo Viani; il settimo numero, del luglio 1953, è dedicato a Pietro Parigi; l'ottavo numero, del giugno 1954, è dedicato a Luigi Bartolini; il nono numero, dell'ottobre 1954, è dedicato a Domenico Giulioti.

21 Per un approfondimento su questa rivista cfr. L. Garomersini, "Il Contemporaneo": l'arte attraverso gli occhi del Partito Comunista Italiano (1954-1964), in *Arte e comunismo in Italia*, a cura di M. Dantini, E. Pellegrini, in "Predella journal of visual arts", 52, ETS, Pisa 2022, pp. 93-105; Ead., *Il mutamento dell'arte realista attraverso l'analisi delle prime due serie de "Il Contemporaneo. Settimanale di cultura" (1954-1957)*, in *I periodici illustrati nell'Italia del secondo dopoguerra: testo e immagine tra arte, cinema e letteratura*, a cura di D. Boemia, E. Gipponi, J. Lalatović et al., in "Elephant&Castle", 35, 2025, pp. 165-179.

qualunque corrente essa si diluisca o si muova”²², attraverso la promozione di inchieste e dibattiti di attualità politica e culturale, dava voce agli intellettuali comunisti e alla loro auto-critica, cominciata ben prima del 1956, delle ammissioni di Chruščëv sui crimini staliniani e dei sanguinari “fatti d’Ungheria”.

La prima serie²³ si presenta composta di “dodici pagine a lenzuolo”²⁴ e si contraddistingue per le illustrazioni appositamente realizzate da Renzo Vespignani per la prima pagina. Nella seconda serie²⁵, invece, la grafica acquista ulteriore dinamicità grazie all’intervento di Albe Steiner²⁶, che in alcuni elementi riprende quella de “Il Politecnico”, a partire dall’introduzione del colore nella testata, rosso o verde a fascicoli alterni. Per far fronte alle difficoltà economiche, nel 1958 la rivista diventa mensile e adotta un nuovo formato “quaderno 13 × 21”²⁷, con un conseguente aumento del numero di pagine (dalle 150 alle 170 circa). Da quel momento “Il Contemporaneo” riduce notevolmente gli affondi politici, le inchieste di carattere sociale e sul mondo del lavoro per concentrarsi sugli argomenti prettamente culturali, che tuttavia risentono della limitatezza dell’analisi cui era soggetta la critica di partito²⁸.

È infatti nei primi due anni di vita della rivista che, tra le sue pagine, compaiono con frequenza articoli a firma di Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, protagonisti di un’osservazione diretta e partecipe della realtà sociale italiana e, in particolare, maremmana. I loro interventi – si pensi, per Bianciardi, a testi come *La Lambretta dei minatori*, *Lana e silenzio* o *Boscaioli in Maremma*²⁹ – restituiscono uno spaccato vivido delle condizioni di vita e di lavoro, muovendosi lungo una linea di confine tra inchiesta e narrazione.

Nonostante alla metà del decennio Cassola abbandoni la sua permanenza stabile a Grosseto, criticando la cultura locale³⁰, e Bianciardi lasci nel 1954 la città per Milano, i titoli di alcune opere presentate alla provinciale di Orbetello nel giugno di quell’anno dimostrano che un interesse per i temi sociali inizia lentamente a trapelare tra gli artisti maremmani – complice anche l’enorme tragedia dell’esplosione alla miniera di Ribolla in quello stesso 1954³¹. Certo, i tempi sono decisamente in ritardo rispetto a quanto sta accadendo su scala nazionale.

Infatti, a partire dal 1953, 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, esemplificata in campo artistico dal grande evento della mostra di Picasso in Italia e fortemente voluta dai comunisti³². Parallelamente, si comincia a perdere interesse nei confronti del movimento realista così come si presentava allora, sia da parte del Partito, interessato all’estensione del proprio consenso oltre il ‘solo’ proletariato,

sia da parte degli stessi artisti, ormai consapevoli del rischio di una sterilizzazione sempre maggiore di modi e contenuti.

Eppure, in quegli anni a cavallo tra il 1954 e il 1955, la riflessione su quel concetto di realismo non si arresta – o forse sarebbe meglio dire non si arrende – e specialmente su “Il Contemporaneo” si apre una grande quantità di dibattiti che ruotano attorno all’argomento; anche perché a distanza di un decennio dalla fine della guerra di Liberazione, si inizia ad avvertire l’esigenza di fare un primo bilancio su quanto e come la cultura italiana fosse cambiata, compresa la capacità di quella di sinistra di incidere sulle sorti nazionali.

In questo panorama s’inserisce anche la celebre e lunga inchiesta che, nell’estate del 1955, Marco Cesarini e Fabrizio Onofri promuovono sul tema *Dieci anni di cultura in Italia*, con l’intento di mostrare i risultati che la cultura di sinistra aveva conseguito nel corso del decennio. In realtà, il bilancio che ne emerge risulta più ampio nel campo delle deficienze che in quello dei risultati positivi conseguiti e uno dei giudizi più severi in tal senso è espresso proprio da Renato Guttuso ne *Il coraggio dell’errore*³³. La sensazione generale è quella di una rivoluzione mancata, e se Moravia teme l’avvento di un nuovo ‘provincialismo’, in cui “resteremo soli a leggere i nostri libri e ammirare i nostri film e le nostre arti figurative”³⁴, non solo Guttuso ma anche Carlo Muscetta parla di “crisi del realismo”, invitando a sviluppare un “serio dibattito teorico” e una “critica adeguata”³⁵.

In realtà, sfogliando le pagine del “Contemporaneo” già negli ultimi mesi del 1954 ci si imbatte nelle prime riflessioni sul realismo nell’ambito delle arti figurative. Sulla rivista, infatti, viene pubblicata proprio una rubrica dedicata a questo tema, intitolata *Sulla via del realismo*, inaugurata il 6 novembre con *Le premesse dell’Ottocento* di Renato Guttuso. L’obiettivo è dichiarato fin da subito dalla testata: “La rubrica si intitola *Sulla via del realismo* poiché è nostra convinzione che non esista altra soluzione storicamente possibile alla odierna crisi delle arti fuori dal realismo, ma riteniamo al tempo stesso necessaria una critica aperta e continua degli equivoci che si annidano nello stesso movimento realista”³⁶.

Così nei mesi successivi seguono altri interventi a firma di Leoncillo Leonardi, Giuseppe Zigaina, Luigi Ferrante, Renzo Grazzini, per chiudere con quello di Gabriele Mucchi del 5 marzo 1955. Al di fuori della rubrica, alle voci degli artisti si inframezzano anche quelle della critica e degli intellettuali come Valentino Gerratana, Franco Fortini, Corrado Maletese e Ranuccio Bianchi Bandinelli.

È in tale contesto pieno di fermento, dunque, che si iscrive l’operazione grossetana del 1955, e non è un caso ritrovarvi impegnati in conferenze incentrate sul realismo sociale, le sue origini e i suoi futuri sviluppi, figure del calibro di Renato Guttuso, Carlo Levi, Corrado Maletese e Carlo Muscetta. I due artisti vengono infatti chiamati ad aprire la serata inaugurale della mostra con degli interventi volti proprio a delineare il fenomeno dell’arte realista nel secondo dopoguerra; Maltese, invece, interviene il 18 febbraio 1955 con una relazione dal titolo *Fantasia e realtà nella creazione realistica*. Attivo sulla terza pagina de “l’Unità” dal 1949 al 1953, egli aveva inizialmente cercato una difficile mediazione tra istanze marxiste e apertura verso le ricerche non figurative, distinguendosi per un atteggiamento meno dogmatico rispetto ad altri interpreti del realismo³⁷. Tuttavia, il progressivo irrigidirsi del confronto interno al partito lo ha condotto a una posizione più allineata al paradigma nazional-popolare, pur senza abbandonare del tutto quella tensione

22 *Cultura e vita morale*, in “Il Contemporaneo”, I, 1, 27 marzo 1954, p. 4.

23 La prima serie è edita dal 27 marzo 1954 al 13 aprile 1957.

24 Spriano, *Le passioni di un decennio* cit., p. 177.

25 La seconda serie è edita dal 18 maggio 1957 al 28 dicembre 1957.

26 Albe Steiner era già stato interpellato da Salinari per un contributo dal punto di vista grafico nel 1956. Cfr. *Lettera di Carlo Salinari ad Albe Steiner*, Roma, 27 agosto 1956, Politecnico di Milano (d’ora in poi PM), Archivio Albe e Lica Steiner (d’ora in poi AALS), “Il Contemporaneo”, b. 11, fasc. 3.

27 Ivi, p. 305.

28 Lungo l’intero arco della sua produzione, il periodico colleziona sempre le stesse firme, a partire da quelle di Antonio Del Guercio e Dario Micacchi, talvolta affiancati anche da Duilio Morosini, Raffaele Del Grada, Ernesto Trecani, con l’aggiunta di Giorgio Di Genova dal 1962. Tuttavia, soprattutto nelle prime due serie, a farla da padrone è il dogmatico Antonello Trombadori. Cfr. Garomersini, in “Il Contemporaneo” cit., pp. 93-105.

29 L. Bianciardi, *Cronache di vita italiana. La Lambretta dei minatori*, in “Il Contemporaneo”, I, 2, 27 marzo 1954, p. 7; Id., *Cronache della vita italiana. Lana e silenzio*, in “Il Contemporaneo”, I, 7, 8 maggio 1954, p. 6; Id., *Boscaioli in Maremma*, in “Il Contemporaneo”, I, 23, 4 settembre 1954, n. p. 6.

30 Cfr. C. Cassola, in “Comunità”, VII, 21, novembre 1953, pp. 34-35.

31 Cfr. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra* cit., p. 283.

32 Cfr. N. Misler, *La via italiana al realismo*, Mazzotta, Milano 1973, pp. 219-233. Per maggiori approfondimenti su questa esposizione si rimanda a: *Picasso in Italia*, a cura di G. Cortenova, catalogo della mostra (Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Verona, 7 giugno-9 settembre 1990), Mazzotta, Milano 1990; *Picasso 1937-1953 gli anni dell’apogeo in Italia*, a cura di B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari, catalogo della mostra (Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma 12 dicembre-15 marzo 1999), Allemandi, Torino 1998.

33 R. Guttuso, *Il coraggio dell’errore*, in “Il Contemporaneo”, II, 25, 18 giugno 1955, pp. 6-7.

34 A. Moravia, *Dopo il “disgelo”*, in “Il Contemporaneo”, II, 29, 16 luglio 1955, p. 6.

35 C. Muscetta, *La lotta per il realismo*, in “l’Unità”, 9 gennaio 1955, p. 3.

36 Corsivo della redazione anteposto al seguente testo: R. Guttuso, *Sulla via del realismo. Le premesse dell’Ottocento*, in “Il Contemporaneo”, I, 32, 6 novembre 1954, p. 8.

37 Il riferimento è alla sua iniziale collaborazione con “Alfabeto” cfr. Misler, *La via italiana al realismo* cit., p. 39 e cfr. C. Malese, *Formalismo e marxismo*, in “Alfabeto”, ripubblicato in “Forma I”, catalogo e raccolta di documenti a cura delle edizioni Arco d’Alibert, Roma 1965.

dialettica che resta uno dei tratti distintivi della sua riflessione³⁸. Nonostante ciò, sarà uno dei primi a essere travolto dal processo di autocritica: infatti, nel 1954 Maltese viene sostituito da Micacchi – ovvero l'autore del cataloghino della mostra grossetana – a seguito del dibattito relativo alla terza pagina de “l'Unità” di Roma. Dibattito che, iniziato come esigenza di revisione critica da parte della cellula di via Margutta, si risolve unicamente in un passaggio di poteri sulla scena culturale, rimanendo, peraltro, prettamente limitato agli intellettuali e agli artisti romani, che giudicavano i pezzi pubblicati sul quotidiano eccessivamente schiacciati verso la sola celebrazione di Guttuso³⁹.

In realtà, il passaggio di consegne non segna una svolta sostanziale nella linea culturale del quotidiano; anzi, l'arrivo di Dario Micacchi non produrrà certo grandi miglioramenti nella profondità di analisi sulla testata. La sua scrittura, spesso faziosa e poco incline a cogliere la complessità dei linguaggi – soprattutto in relazione alle avanguardie storiche e alle ricerche più sperimentali – si configura sostanzialmente come uno strumento di sostegno e promozione di un'arte in linea con le direttive del partito, incarnando una critica meno interessata alla mediazione teorica e più orientata a un commento immediato sul presente artistico⁴⁰.

Diversa, e per certi aspetti più esplicitamente problematica, è la posizione di Muscetta, che interviene a Grosseto il 24 febbraio con la conferenza *Problemi del realismo*. Direttore della rivista “Società” e figura di primo piano dell'intellettualità comunista, Muscetta si colloca al centro di quella riflessione autocritica che attraversa il dibattito culturale del partito e che lo oppone a Maltese sulle colonne dell’“l'Unità”⁴¹, proprio in quello stesso 1955, in un confronto efficacemente ricostruito da Luca Quattrocchi nel suo contributo in catalogo.

In questo quadro, l'esperienza grossetana si configura come un interessante osservatorio sulla crisi del realismo: se da un lato le opere esposte evidenziano lo scarto tra la ricezione ancora relativamente lenta della provincia e le tensioni già pienamente avvertite dagli artisti più affermati, dall'altro il livello della critica – rappresentato da figure come Maltese, Micacchi e Muscetta – s'inserisce pienamente all'interno del dibattito nazionale, restituendone contraddizioni, aperture e linee di frattura.

Non a caso la notizia di questa mostra e dei suoi eventi collaterali viene diffusa – seppur tramite brevi trafiletti – anche sulle testate di punta del PCI a partire da “Il Contemporaneo”⁴², all'edizione toscana del quotidiano “l'Unità”,⁴³ e perfino su “Vie Nuove”⁴⁴, un giornale che presenta un format unico nel panorama comunista.

“Vie Nuove”⁴⁵ nasce come “Settimanale di orientamento e lotta politica” nel 1946 (28 × 32 cm), costretto “fin quasi da subito a dare ampio spazio ad argomenti leggeri e allo sport, se voleva far concorrenza alle pubblicazioni commerciali. Nel 1948 era molto più simile alla ‘Domenica del Corriere’ che a ‘Rinascita’”⁴⁶. La rivista subisce, nel corso della sua esistenza, varie modifiche alla grafica e all'impaginazione, sempre curate, anche queste, da Albe Steiner, a partire dal riammodernamento a cui è stata sottoposta da Maria Antonietta Macciocchi, che dal 1956 subentra alla direzione del giornale al posto di Luigi Longo⁴⁷. Macciocchi, infatti, desidera conferire a “Vie Nuove” l'aspetto di un vero e proprio rotocalco,

38 Cfr. Misler, *La via italiana al realismo* cit. pp. 65-66.

39 Ivi, pp. 83-85.

40 È importante ricordare che all'inizio degli anni sessanta Micacchi si avvale di un linguaggio meno settario e acquisisce un'impostazione critica più matura, come evidente anche dai testi redatti per i vari cataloghi del collettivo Il Pro e il Contro, del quale faceva parte.

41 Muscetta, *La lotta per il realismo* cit., p. 3; C. Maltese, *Organizzazione della cultura*, in “l'Unità”, 14 gennaio 1955, p. 3.

42 *Una mostra alla Chelliana*, in “Il Contemporaneo”, II, 6, 5 febbraio 1955, p. 10.

43 *Rassegna a Grosseto della pittura realista*, in “l'Unità”, 10 febbraio 1955, p. 3.

44 F. d'Arrigo, *Mostre. Pittori in provincia*, in “Vie Nuove”, 13 febbraio 1955, p. 19.

45 Per un maggiore approfondimento su “Vie Nuove” cfr. D. Consiglio, *Il PCI e la costruzione di una cultura di massa. Letteratura, cinema e musica in Italia (1956-1964)*, Edizioni Unicopli, Milano 2006.

46 S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995, p. 147.

47 Alla direzione di “Vie Nuove” si sono alternate le seguenti personalità: Luigi Longo (1946-1956), Maria Antonietta Macciocchi (1956-1961), Giorgio Cingoli (1962-1963), Paolo Bracaglia Morante (1963-1967) e dal 1967 è affiancato da Mario Melloni, mentre dal 1969 il direttore è Davide Lajolo.

per renderlo maggiormente competitivo sul mercato e nonostante le copertine costellate di ritratti a colori delle varie stelle del cinema e della tv, la rivista non è carente di inserti dedicati all'arte.

Fino al 1956, questi sono curati da Stefano Fortunato D'Arrigo, personalità che negli anni a venire acquisirà successo come romanziere e poeta. Gli scritti di D'Arrigo escono regolarmente su quasi tutti i numeri di “Vie Nuove”, ma si riducono a brevi commenti poco significativi all'interno della struttura complessiva del giornale, privi di immagini e collocati in penultima pagina, insieme ad altri testi similmente composti e inerenti a vari aspetti di cinema, teatro, musica, letteratura, tutti inclusi nella rubrica “Via delle muse”⁴⁸. È proprio tra queste colonne che si può leggere il suo commento alla mostra grossetana del 1955. Qui D'Arrigo non si concentra tanto sulla mostra “ma sul pubblico della mostra”⁴⁹, lodandone la grande affluenza e così “la Rassegna di Grosseto e il suo formidabile pubblico ripropongono in maniera addirittura allarmante il problema del decentramento delle manifestazioni culturali”⁵⁰.

La notizia della mostra grossetana è brevemente riportata anche su un'altra rivista decisamente diversa dalle altre: “Realismo”⁵¹. Fondata a Milano nel 1952, “Realismo. Mensile di arti figurative” si configura come un'esperienza singolare nel panorama delle riviste vicine al Partito Comunista Italiano: infatti, pur muovendosi entro l'orizzonte della sua politica culturale, non costituisce un organo ufficiale e si regge su un modello sostanzialmente autogestito. Diretta da Raffaele De Grada e animata da artisti e critici, tra i quali spiccano in particolar modo Mario De Micheli, Ernesto Treccani e Gabriele Mucchi, la rivista nasce come piattaforma di confronto e strumento di intervento diretto nel dibattito artistico, raggiungendo il suo momento di maggiore incidenza tra il 1952 e il 1954, quando funge di fatto da portavoce del movimento realista.

Fin dall'editoriale inaugurale, “Realismo” delinea un programma che mira a ricucire il rapporto tra arte e pubblico, contrastando il cosmopolitismo delle avanguardie e promuovendo un'arte figurativa accessibile e nazional-popolare. La rivista costruisce così un canone che, dal Rinascimento alla contemporaneità, individua nell'Ottocento il proprio fulcro: da un lato, il modello francese di Courbet e Daumier, assunto come paradigma dell'impegno artistico; dall'altro, la rivalutazione dell'arte nazionale, dai pittori garibaldini a Fattori, con una marcata attenzione al contesto meridionale.

Anche sul piano materiale, “Realismo” riflette questa tensione tra militanza e divulgazione: la prima serie (1952-1954), nel classico formato giornalistico a lenzuolo, nelle sue otto pagine alterna testi e immagini di opere realiste contemporanee a riproduzioni della tradizione, da Giotto a Leonardo, a Caravaggio fino ai realisti francesi.

Tuttavia, con il progressivo allentarsi dell'interesse intorno al movimento e il mutare degli equilibri interni al campo culturale comunista, la rivista accentua il tono polemico, assumendo talvolta un profilo più corporativo rispetto alle premesse originarie. Così, anche in relazione alla nascita di una nuova esperienza editoriale come “Il Contemporaneo”⁵², dal 1955 “Realismo” passa a cadenza bimestrale, inaugurando una seconda e ultima serie composta da soli cinque numeri (da quello di gennaio-febbraio 1955, per concludere con l'unico del 1956, quello di aprile-maggio) in formato ridotto (24 × 17 cm) ma con un maggior numero di pagine (ogni fascicolo è adesso composto da sessantaquattro pagine). Nella loro

48 Già a partire dall'anno successivo, però, le arti acquistano un peso maggiore all'interno della rivista, tanto che dal 1958 vengono pubblicati svariati articoli a firma di Del Guercio, mentre dal 1963 il nome più ricorrente sarà quello di Giorgio Di Genova.

49 D'Arrigo, *Pittori in provincia* cit., p. 19.

50 *Ibid.*

51 Per approfondire questa testata si rimanda Misler, *La via italiana al realismo* cit.; F. Guidali, *Pittori e no. La politica culturale comunista e il dibattito sul realismo tra Milano e Roma (1948-1956)*, in “Studi Storici”, 59, 3, luglio-settembre 2018, pp. 745-777.

52 È la stessa “Realismo”, nel suo editoriale apparso sull'ultimo numero del 1954, ad accogliere il successo del “confratello” “Il Contemporaneo”, cfr. “Realismo-Continuità”, III, 25-26, novembre-dicembre 1954, p. 1.



Prima pagina di "Realismo", I, I, 1, giugno 1952, p. 1



Copertina di "Realismo. Rivista bimestrale di arti figurative", II, III, 2, marzo-aprile 1955

essenzialità, le copertine bianche variano di volta in volta nel colore del titolo – dal rosso, al verde, all'azzurro – e nei vari disegni posti nella parte superiore, raffiguranti ancora contadini, battaglie risorgimentali o assemblee operaie. Nonostante la fase di difficoltà, la rivista continua a raccogliere contributi non solo da parte di critici e di membri della redazione, ma anche da numerosi artisti⁵³, e a proporre riflessioni sul realismo e sull'arte figurativa contemporanea, intrecciate a una rievocazione del clima resistenziale e del primo dopoguerra, fin troppo spesso segnata da una certa vena nostalgica.

In questo quadro, l'unica testata ufficiale di partito che non riporta la notizia della mostra grossetana del 1955 è la togliattiana "Rinascita", da sempre orientata verso una linea editoriale più selettiva e meno incline alla cronaca delle iniziative espositive locali. Tale assenza, tuttavia, non corrisponde a un reale disinteresse, al contrario, proprio sulle pagine di "Rinascita" le immagini sembrano talvolta supplire alla mancanza di un commento esplicito: nei mesi prossimi alla mostra compaiono infatti non solo la *Bimba che legge* di Saro Mirabella⁵⁴ – effettivamente presente all'esposizione – ma anche numerose riproduzioni di opere di artisti che vi parteciparono, restituendo un panorama visivo sostanzialmente in linea con quello della rassegna grossetana, confermando una circolazione iconografica che procede in parallelo, e talvolta indipendentemente, rispetto al discorso critico.

53 Sparsi tra i vari fascicoli della seconda serie si rintracciano interventi a firma di: Ugo Attardi, Aldo Borgonzoni, Alik Cavaliere, Franco Francese, Giovanni Fumagalli, Renato Guttuso, Renzo Grazzini, Ennio Morlotti, Gabriele Mucchi, Armando Pizzinato, Ernesto Treccani, Giulio Turcato, Renzo Vespignani, Giuseppe Zigaina.

54 Riprodotto in "Rinascita", X, 1, gennaio 1955, p. 20.

A tutto ciò si affianca la percezione che la mostra si costruisce a livello della stampa locale, dove il tono complessivo appare decisamente partecipe, pur non privo di sfumature critiche. Su "La Nazione"⁵⁵ l'iniziativa viene accolta come la realizzazione di "un sogno che [il Circolo Artistico Grossetano] accarezzava da tempo"⁵⁶, sottolineando il valore simbolico di un'esposizione capace di inserire Grosseto nel circuito del realismo italiano e di rompere un isolamento culturale a lungo avvertito. Non manca tuttavia una certa lucidità nel rilevare i limiti dell'operazione: la difficoltà di ottenere opere di primo piano dagli artisti più famosi – impegnati in rassegne di maggiore rilievo – impedisce, secondo il giornale, di offrire un quadro pienamente rappresentativo del movimento⁵⁷.

Sulle pagine de "Il Tirreno" emerge un entusiasmo forse ancora più marcato, soprattutto per la partecipazione degli artisti maremmani, letta come segnale di un risveglio e di un fervore attivissimo nel contesto locale⁵⁸. La mostra viene interpretata come un possibile punto di svolta, capace di dare visibilità a una scena fin lì periferica e di stimolarne ulteriormente lo sviluppo. Anche di fronte alle difficoltà interpretative – come testimonia lo scetticismo nei confronti delle definizioni critiche proposte da Dario Micacchi – prevale un atteggiamento pragmatico, fondato sull'osservazione diretta delle opere e su una ricezione immediata, spesso affidata al gusto personale più che a categorie teoriche consolidate⁵⁹. Particolarmente significativa è inoltre l'attenzione riservata al programma culturale che accompagna la rassegna: le conferenze di Corrado Maltese e Carlo Muscetta vengono presentate come momenti centrali di un dibattito che coinvolge non solo le arti figurative, ma anche la letteratura e il cinema, segnalando una piena consapevolezza della dimensione nazionale della polemica sul realismo⁶⁰.

Fuori dai circuiti più immediatamente celebrativi, si distingue l'inchiesta condotta dal pittore-intellettuale Lando Landini su "Il Nuovo Corriere"⁶¹, quotidiano fiorentino diretto da Romano Bilenchi⁶². Qui, infatti, il discorso si fa più articolato e problematizzante, dato che Landini mette in discussione la stessa nozione di realismo, denunciandone i rischi di irrigidimento ideologico e proponendone invece una lettura come campo aperto a esperienze differenziate. L'analisi dei diversi contesti toscani – da Firenze a Pisa e da Siena fino alla Maremma – restituisce un panorama ricco ma frammentato, segnato da una vitalità spesso isolata e priva di adeguati canali di riconoscimento.

55 Gli articoli apparsi su "La Nazione" a commento della mostra grossetana del 1955 sono i seguenti: *La presentazione delle opere per la mostra di pittura*, 26 gennaio 1955, p. 4; *Nel salone Cosimini gli artisti prescelti per la rassegna di pittura*, 27 gennaio 1955, p. 4; *Stasera la "vernice" della rassegna della pittura realistica*, 29 gennaio 1955, p. 4; *La rassegna di pittura solennemente inaugurata*, 30 gennaio 1955, p. 4; *Per il ritiro dei quadri alla rassegna di pittura*, 9 febbraio 1955, p. 4; L.M., *La prima rassegna di pittura realista*, 12 febbraio 1955, p. 4; *La critica artistica in una conferenza di C. Maltese*, 18 febbraio 1955, p. 4; *I problemi del "realismo" in una conferenza di C. Muscetta*, 21 febbraio 1955, p. 4.

56 L.M., *La prima rassegna di pittura realista*, in "La Nazione", 12 febbraio 1955, p. 4.

57 Ibid.

58 Cfr. *Con una conferenza di Levi la "vernice" alla mostra realista*, in "Il Tirreno", 23 gennaio 1955, p. 4; *I pittori maremmani per la rassegna realista*, in "Il Tirreno", 27 gennaio 1955, p. 4; *Stasera la "vernice" della rassegna realista*, in "Il Tirreno", 29 gennaio 1955, p. 4; L.P. Bonelli, *Incontro con Carlo Levi*, in "Il Tirreno", 2 febbraio 1955, p. 4; *Conferenza d'arte nel Salone Cosimini*, in "Il Tirreno", 9 febbraio 1955, p. 4; Emmebi *Note d'arte. La rassegna "realista" vista da un profano*, in "Il Tirreno" 17 febbraio 1955, p. 4; *Conferenza alla "Chelliana" sui "Problemi del realismo"*, in "Il Tirreno", 23 febbraio 1955, p. 4.

59 Cfr. Emmebi *Note d'arte. La rassegna "realista" vista da un profano*, in "Il Tirreno", 17 febbraio 1955, p. 4.

60 Cfr. *Conferenza alla "Chelliana" su i "Problemi del realismo"*, in "Il Tirreno", 23 febbraio 1955, p. 4; Cfr. anche *I problemi del realismo dibattito di attualità*, in "Il Tirreno" 24 febbraio 1955, p. 4.

61 Gli articoli dell'inchiesta condotta da Landini sono i seguenti: L. Landini, *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. Suggerimenti fiorentini e nuove elaborazioni formali*, in "Il Nuovo Corriere", 14 aprile 1955, p. 3; Id., *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. Fedeltà alla tradizione e fermenti di rinnovamento*, in "Il Nuovo Corriere", 20 aprile 1955, p. 3; Id., *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. L'adesione dei pittori maremmani ai dati dell'ambiente e del paesaggio*, in "Il Nuovo Corriere", 22 aprile 1955, p. 3; Id., *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. Nuovi indirizzi e nuovi pittori nell'ambito della cultura figurativa pisana*, in "Il Nuovo Corriere", 23 aprile 1955, p. 3; Id., *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. Bilancio di un'inchiesta*, in "Il Nuovo Corriere", 29 aprile 1955, p. 5.

62 Si ricorda che Bilenchi è stato, insieme a Salinari e Trombadori, uno dei direttori de "Il Contemporaneo", incarico che decide di abbandonare dopo i primi sei mesi.

Nel caso grossetano, in particolare, Landini individua una specificità legata all'adesione degli artisti all'ambiente e al paesaggio, a quella "situazione umana e sociale inconfondibile"⁶³ che la Maremma imprime anche alla città. Ne emerge un realismo non dogmatico, ma una costellazione di ricerche individuali, accomunate da un'inquietudine conoscitiva e da un costante sforzo di adeguamento al reale⁶⁴.

Nonostante l'entusiasmo suscitato dall'iniziativa del 1955, il momento di maggiore vitalità del contesto grossetano sembra esaurirsi proprio in coincidenza con quella esperienza. I tentativi dell'amministrazione – ancora una volta guidata da Aladino Vitali e sostenuta dagli assessori D'Elia e Del Fa – non si arrestano, tuttavia, in questa fase, ma proseguono anche nel corso degli anni sessanta, come dimostra, per esempio, il carteggio con Palma Bucarelli e con alcuni esponenti dell'avanguardia romana, conservato nel fondo archivistico del Comune di Grosseto. Tali aperture, tuttavia, non riescono a concretizzarsi e finiscono per risolversi in un progressivo ripiegamento su presenze ormai consolidate, riconducibili in larga parte agli ex protagonisti della stagione realista, da Zigaina a Zancanaro, fino a Treccani.

Allo stesso modo, i rapporti già instaurati con alcuni critici continuano nel tempo, anche grazie a dinamiche più informali legate alla frequentazione della Maremma come luogo di villeggiatura. In questo quadro si inseriscono iniziative espositive successive, come *Arte contro. 1945-1970*, allestita da Mario De Micheli nel 1970, o *Labirinto italiano*, promossa da Dario Micacchi nel 1984, che testimoniano la persistenza di una rete di relazioni culturali, pur in assenza di un rinnovato slancio progettuale paragonabile a quello della metà degli anni cinquanta.



Lando Landini, *Interpretazione della realtà negli artisti toscani. L'adesione dei pittori maremmani ai dati dell'ambiente e del paesaggio*, in "Il Nuovo Corriere", 22 aprile 1955, p. 3

Pistoia 1954: la *Mostra di pittura realista* alle origini della *Rassegna di pittura realista* del 1955 a Grosseto

Annamaria Iacuzzi

La *Mostra di pittura realista* organizzata a Pistoia nel 1954, sebbene oggi sia un episodio poco noto, si configura come un significativo caso di studio per indagare il ruolo della provincia italiana nel dibattito artistico del tempo, evidenziando la volontà di una comunità locale di partecipare attivamente ai processi culturali contemporanei¹.

Nonostante la presenza dei lavori di alcune delle personalità più importanti del movimento realista a livello italiano e di pittori apprezzati in ambito toscano, la mostra non lasciò tracce durature nella memoria artistica locale: nemmeno i pittori pistoiesi della "generazione di mezzo", nati attorno al 1925, alcuni dei quali coinvolti nella mostra, ne serbarono ricordo. A questa sorta di 'rimosso' contribuì, almeno in parte, la volontà – ribadita da molti di essi nei decenni successivi – di sottolineare la distanza presa dal PCI all'indomani dei "fatti d'Ungheria", insieme alla determinazione a rifiutare modi e temi percepiti come imposti dalla politica, quali quelli che si sottintendevano in quegli anni all'avanzamento ideologico del movimento realista. Prevalse così, nella memoria di questi pittori, la rivendicazione di un'autonomia intellettuale nelle cose dell'arte, che agì anche sulla messa a punto di uno stile personale che per molti risulta compiuto nell'arco del decennio². A ciò si aggiunse la morte precoce, nel 1969, di Alfiero Cappellini e il fatto che alcuni dei pittori pistoiesi che parteciparono alla mostra, come Sergio Cammili, Alfio Del Serra o Stelio Rossi, intrapresero di lì a poco strade professionali diverse³, mentre altri, quali Aldo Frosini o Lando Landini, si orientarono verso linguaggi decisamente lontani dal realismo socialista accogliendo piuttosto sollecitazioni dal postimpressionismo e dall'astrazione.

Dopo le due mostre d'arte figurativa organizzate nel biennio 1951-1952 dalle "forze progressiste" del Comune di Pistoia in collaborazione con il Sindacato Provinciale Arti Figurative nei prestigiosi saloni del Palazzo Comunale⁴, nell'ottobre del 1954 la *Mostra di pittura realista* aprì il nuovo ciclo delle attività culturali dell'Università Popolare, presso l'ex chiesa di Santa Maria degli Angeli, restaurata dai danni della guerra. La gestione della sede faceva capo al Comune e, nel tempo, la sua posizione topografica, in contiguità con la Scuola d'arte, ne fece anche una sorta di luogo ottimale per gli eventi organizzati dall'istituto scolastico⁵.

1 Si fa tesoro qui di alcuni studi condotti a partire dal 2005 e confluiti nel più recente: A. Iacuzzi, *Sorprese fuori rotta: dal Realismo all'Arte Ambientale a Pistoia*, in *Pistoia Novecento, sguardi sull'arte dal secondo dopoguerra*, a cura di A. Accocella, A. Iacuzzi, C. Toschi, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo de' Rossi, Fondazione Pistoia Musei, 19 settembre 2020 - 22 agosto 2021), Gli Ori, Pistoia 2020, pp. 20-97, a cui si rimanda per la bibliografia precedente. Un quadro d'insieme del panorama artistico pistoiese del secondo dopoguerra in A. Iacuzzi, *Cultura artistica dal dopoguerra a Pistoia*, in *Arte del Novecento a Pistoia*, a cura di C. Sisi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia Spa, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 266-301, con relativa biografia.

2 Nel 1960 gli artisti pistoiesi raggruppati nei due schieramenti opposti dei figurativi e degli astrattisti si fronteggiarono in due mostre, organizzate all'Università Popolare, cfr. Iacuzzi, *Sorprese fuori rotta* cit., p. 36 sgg.

3 Cammili si dedicò al design, fondando nel 1956 l'azienda Poltronova; Del Serra divenne restauratore; Rossi architetto. Cfr. *Mostra d'arte figurativa*, settembre culturale pistoiese (Pistoia, Palazzo di Giano, settembre-ottobre 1951); 2° *Mostra d'arte figurativa* (Pistoia, Palazzo di Giano, 29 ottobre - 30 novembre 1952).

5 Già nel giugno del 1954 la sede dell'Università Popolare ospitò la mostra degli allievi della Scuola d'arte, cfr. *Nei locali dell'Università Popolare. Inaugurata la mostra degli allievi della scuola d'arte*, in "Il Nuovo Corriere - La Gazzetta", 3 giugno 1954, Pistoia, Archivio Liceo Artistico Statale "P. Petrocchi". Per la storia di questa istituzione fondata nel 1908 cfr. A. Ottanelli, *L'associazionismo popolare e le società di mutuo soccorso. Liberali, socialisti e cattolici alla prova*

63 Landini, *L'adesione dei pittori maremmani ai dati dell'ambiente e del paesaggio* cit., p. 3.
64 Cfr. Landini, *Interpretazione della realtà negli artisti toscani* cit., p. 5.

In mancanza di fonti documentarie dirette riguardanti la mostra, i testi pubblicati nel piccolo catalogo – un pieghevole di poche pagine senza illustrazioni – costituiscono di fatto l'unica memoria dell'evento. È proprio in apertura di questa pubblicazione che l'Università Popolare, attraverso la voce del suo Consiglio, precisò gli obiettivi e i principi ordinatori della mostra che era stata organizzata, attenendosi al criterio di dare al pubblico “un orientamento il più possibile preciso di ciò che rappresenta nell'arte figurativa la corrente realista”, dichiarando di aver “fatto il possibile per raccogliere insieme le più diverse interpretazioni personali di questo indirizzo artistico”. L'operazione, malgrado “le non lievi difficoltà”, trovava nelle parole del Consiglio un auspicio di riuscita proprio in virtù della specifica impostazione critica con cui la mostra era stata ideata, ovvero come un'occasione per riunire “nomi di chiara fama nazionale, e di altri pittori in tutto degni della considerazione massima”⁶.

L'eccezionalità dell'evento non passò inosservata ad Alfredo Righi, collaboratore di Carlo Ludovico Ragghianti alla Strozzi, che, recensendo la mostra, la definì “la prima del genere in Toscana”, seppur preceduta da una serie cospicua di esperienze e tentativi teorici che avevano aperto la strada alle possibilità di sviluppo della ‘poetica’ realista⁷. In questa linea si pongono anche le parole di Landini, in un manoscritto rinvenuto nell'archivio dell'artista⁸. Landini, ampliando il concetto espresso da Righi, da qualche mese suo conoscente⁹, sottolinea come la mostra, destinata a un futuro trasferimento a Grosseto e a Prato, seppur con la frammentarietà implicita nei modesti intendimenti con cui era nata, esulasse dalle iniziative di ambito prettamente localistico per delinearsi come la prima iniziativa in Toscana volta alla definizione del movimento realista italiano.

Elementi interessanti su questa mostra emergono dalla documentazione redatta nel novembre del 1954 relativa proprio al trasferimento dell'esposizione da Pistoia a Grosseto¹⁰. Dalla comunicazione di Lucio Venna, in qualità di segretario della Federazione Nazionale Artisti sezione di Firenze, al sindaco di Grosseto, Renato Pollini, si evince come il progetto iniziale, certo più ambizioso, avesse dovuto ridimensionarsi in fase di realizzazione, anche in ragione delle difficoltà incontrate nella raccolta delle opere. Ne era scaturita una selezione specificamente incentrata su quelle personalità che si definivano ‘polemicamente’ realiste, poiché la mostra era stata voluta proprio per chiarire “la questione di realismo che andava maturando da tempo nell'ambiente toscano”¹¹.



Copertina del catalogo della mostra *Mostra di pittura realista* (Pistoia, Università Popolare, 24 ottobre - 14 novembre 1954), Stamp. F.lli Parenti di G., s.l., s.d. [Firenze 1954]. Pistoia, Archivio Cappellini

Il ruolo di Cappellini, definito da Venna “direttore” della mostra pistoiese, si chiarisce pienamente se inquadrato nel più ampio orizzonte del suo impegno come animatore della vita artistica cittadina. In questi anni, egli appare infatti come una figura di riferimento per l'ambiente culturale pistoiese, anche in qualità di collaboratore della sezione provinciale del Sindacato Nazionale Artisti Pittori e Scultori, come testimonia il ringraziamento rivolto dalla sezione fiorentina, in occasione dell'*Annuario artisti toscani* del 1953, per la sua “proficua, cordiale e disinteressata collaborazione”¹². Nato nel 1905 e appartenente alla generazione degli artisti attivi tra le due guerre, Cappellini fu tra coloro che attorno al 1944 si erano impegnati nella riapertura della scuola d'arte locale insieme ai coetanei Pietro Bugiani, Umberto Mariotti e ai fratelli Milo e Vasco Melani, di qualche anno più giovani. In questo contesto si consolida anche il suo ruolo di guida per le nuove leve, che riconoscevano in lui una figura autorevole ma aperta, esente da metodi coercitivi, capace di stimolare una presa di posizione consapevole sul ruolo dell'artista e dell'arte nel mutato scenario politico del dopoguerra. A questa centralità sul piano locale si affiancava inoltre una rete di relazioni maturate nel tempo, che contribuisce a chiarire il suo ruolo diretto nell'impostazione della mostra. I contatti con figure come Renato Guttuso ed Ernesto Treccani, probabilmente avviati già negli anni trenta nell'ambiente milanese di “Corrente” e consolidati nel dopoguerra anche attraverso l'impegno politico con la frequentazione della sezione del PCI a Roma, collocavano Cappellini in una posizione di mediazione tra la realtà provinciale pistoiese e il più ampio dibattito artistico nazionale¹³. Risulta così evidente come, rispetto alla mostra di pittura realista pistoiese, egli non abbia svolto un ruolo meramente organizzativo, ma ne abbia anche orientato l'impostazione curatoriale, tenendo in prima persona i contatti con gli artisti da coinvolgere¹⁴.

Nello scritto di Cappellini pubblicato in catalogo, le istanze del realismo s'intrecciavano con una più ampia riflessione sul ruolo della provincia nel dibattito artistico contemporaneo, rivendicando per essa una posizione non marginale e una partecipazione attiva ai processi culturali in atto. Il concetto è chiaramente espresso: se infatti il realismo, tra gli altri compiti, aveva quello di una diffusione popolare delle soluzioni artistiche a cui perveniva, la mostra di realisti italiani che si teneva in “provincia” – virgolettato di Cappellini –, non solo contribuiva alla missione, ma rivendicava il ruolo importante che le città minori svolgevano nell'elaborazione della cultura nazionale. Qualche mese dopo il tema riecheggia nelle parole di presentazione di Guttuso alla personale di Cappellini alla Cassapanca a Roma. Sottolineando il disprezzo e l'ignoranza con cui la provincia, malgrado il tributo pagato all'elaborazione di un'arte nazionale, era ripagata, Guttuso richiamava l'attenzione sulla dimenticanza a cui andavano incontro gli artisti delle province toscane, giovani e meno giovani come Cappellini. In questo panorama egli riconosceva una funzione meritoria alle iniziative culturali più decentrate – come conferenze, mostre, dibattiti – promosse dai Comuni o dalle Case di cultura, che, seppur significative, erano tuttavia incapaci di travalicare l'orizzonte regionale¹⁵. Significativamente, in chiusura, Guttuso, nel rendere omaggio a Cappellini, lo inseriva tra le personalità di riferimento all'interno della comunità degli artisti toscani. “Amici e maestri” questi – di cui facevano parte anche i giovani Renzo Grazzini, Fernando Farulli, Landini, Mario Marcucci, Quinto Martini, Oscar Gallo ed Egisto Ferroni – impegnati in una lotta comune per la salvezza dell'arte italiana, fondata sulla fedeltà alla tradizione, alla verità, al realismo e all'arte democratica¹⁶.

della solidarietà, in A. Cipriani et al., *Pistoia nell'Italia unita: identità cittadina e coscienza nazionale*, Gli Ori, Pistoia 2012, pp. 174-175. La sua attività dagli anni cinquanta non ci risulta essere stata oggetto di studi specifici.

6 *Mostra di pittura realista*, Università Popolare con la collaborazione del Comune di Pistoia, pieghevole della mostra (Pistoia, Università Popolare, 24 ottobre - 14 novembre 1954), Stamp. F.lli Parenti di G., s.l., s.d. [Firenze 1954].

7 A. Righi, *Una mostra a Pistoia. Pittura realista*, 13 novembre 1954, ritaglio stampa conservato dal pittore Aldo Frosini; A. Seroni, *Risveglio in Toscana*, in “Vie Nuove”, IX, 31 ottobre 1954, p. 19.

8 L. Landini, *Considerazioni in margine alla “Mostra di pittura realista” di Pistoia*, s.d. [novembre-dicembre 1954], testo inedito incompleto, Pistoia, Archivio Lando Landini. I materiali documentari di questo archivio già oggetto di studio da parte di chi scrive, sono adesso all'attenzione anche della tesi dottorale di Federico Abate.

9 Le lettere di Alfredo Righi a Landini sono datate 18 ottobre e 14 novembre 1954, Pistoia, Archivio Lando Landini.

10 Ringrazio Livia Spano per la condivisione di questa documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Grosseto (d'ora in poi ASGr), Fondo Comune di Grosseto, II deposito, s. VI - b. 88, fasc. *Mostra Pittura Realista* (gli altri documenti citati nel presente saggio conservati all'ASGr rimandano a questa collocazione archivistica); utile per ricostruire anche la parte pistoiese della vicenda.

11 Lettera di Lucio Venna a Renato Pollini, Firenze, 19 dicembre 1954, ASGr.

12 *Annuario artisti toscani 1953*, a cura della Federazione Nazionale Pittori e Scultori, sezione di Firenze, stampa “Il Turismo” di E. Bonechi, Firenze s.d. [1953].

13 Iacuzzi, *Sorprese fuori rotta* cit., pp. 30-32.

14 Cfr. Lettera di Alfiero Cappellini al sindaco di Grosseto Pollini, 24 dicembre 1954, ASGr, a cui è allegata la lista dei pittori coinvolti nella mostra pistoiese: interessante notare come alcuni contatti furono mediati da gallerie di riferimento nell'orbita della sinistra romana come La Cassapanca e Il Pincio.

15 Nello stesso testo, spicca il giudizio positivo nei confronti della Casa di cultura di Livorno a cui si dovevano “alcune tra le migliori mostre italiane”. Vi si era appena chiusa la personale di Guttuso, nel cui contesto si tenne un dibattito a cui partecipò attivamente anche Landini, cfr. Lettera di Roberto Longhi a Lando Landini, Firenze, 9 gennaio 1955, Pistoia, Archivio Lando Landini.

16 R. Guttuso, *Alfiero Cappellini*, in *Cappellini Alfiero espone alla Cassapanca*, catalogo della mostra (Roma, La Cassapanca, 4-15 febbraio 1955), Pistoia, Archivio Cappellini.



Cappellini Alfiero espone alla Cassapanca, copertina del catalogo della mostra (Roma, La Cassapanca, 4-15 febbraio 1955). Pistoia, Archivio Cappellini

Se il problema della marginalizzazione della provincia era cogente per un pittore ‘maturo’ come Cappellini, lo era forse di più per un giovane appena rientrato da Parigi, come Landini, che nel manoscritto già citato affrontava esplicitamente questa questione, attribuendo alla provincia pistoiese un ruolo dinamico nel confronto con il capoluogo toscano. Secondo il critico e pittore, infatti, grazie all’organizzazione della mostra realista, Pistoia dimostrava una maggiore apertura nei confronti dell’arte contemporanea:

Non è nemmeno privo di significato che l’impegno di una simile documentazione si sia manifestato e sviluppato da un ambiente di provincia, e non da Firenze. Firenze ha il vanto, ed il merito, se si vuole, di lasciarsi difficilmente persuadere, di non concedere troppo ad entusiasmi che rischiano di rivelarsi provvisori. Le moderne arti figurative agitano nuove forme e nuovi modi, formule e mode che troppo spesso non hanno durata. E mentre città come Milano, o Roma, o Venezia, o perfino Bologna o Torino, si lanciano generosamente a sperimentare, mettere alla prova la capacità che le nuove opere dimostrano di resistere e valere, Firenze resta diffidente, e preferisce pesare con la misura del giudizio critico, prima di dare la propria adesione¹⁷.

Questa sua posizione nei confronti dei centri dominanti della cultura trova ampia eco sia nei testi critici sia nelle corrispondenze private, in cui le riflessioni sul realismo riflettono al tempo stesso le urgenze dell’intellettuale e quelle dell’artista. Parallelamente all’esperienza parigina come corrispondente di “Paragone” (1951-1955), il giovane allievo di Longhi stava consolidando la propria presenza nel dibattito artistico contemporaneo attraverso collaborazioni con quotidiani come “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta”¹⁸ o riviste quali “Realismo”, “Il Contemporaneo” e “L’Approdo letterario”, inserendosi in una rete di relazioni di rilievo nazionale¹⁹. Proprio sulle pagine di “Realismo”, nel luglio-agosto del 1954, aveva esordito sul tema della provincia con l’articolo *Pittori pistoiesi oltre la provincia*, in cui proponeva il superamento dell’opposizione tra centro e periferia, invitando a costruire occasioni capaci di dare visibilità più ampia a quelle esperienze rimaste ai margini dei circuiti ufficiali dell’arte. In questo testo dedicato ai pittori

concittadini impegnati a “interpretare la realtà con una capacità di trasposizione nuova”, la temperie artistica pistoiese veniva riletta in chiave non localistica, ricomponendo in un’unica linea di ‘tradizione/vocazione’ le diverse generazioni attive in città nell’intento di restituire una visione complessiva e coerente. Da Marini ad Agenore Fabbri, da Caligiani ad Agostini, da Bugiani a Mariotti, si giungeva a Cappellini e ai fratelli Milo e Vasco Melani che, insieme ai più giovani Del Serra, Iacomelli, Rossi, Frosini e Gordigiani – tra coloro che già avevano avuto consensi e riconoscimenti a mostre regionali e nazionali – rappresentavano lo sforzo verso la definizione di una propria personalità nel momento contemporaneo. In questa linea di lettura, anche il recupero dello scultore simbolista Andrea Lippi, appena riscoperto da Alessandro Parronchi sulle pagine di “Paragone”, con opere di contrasto sociale, come *Scioperanti* del 1913, risultava un modello funzionale al realismo pistoiese.

In merito a un riesame critico dell’operare artistico nel corso del tempo, si esprimeva anche Cappellini nel testo di accompagnamento alla mostra realista pistoiese, sottolineando la necessità di un recupero degli elementi più validi della tradizione come strumenti per confrontarsi con la nuova realtà del dopoguerra. Il compito del pittore realista dunque non era tanto quello di sovvertire i linguaggi, quanto di elaborare una forma espressiva capace di comunicare rimanendo saldamente radicata all’esperienza concreta. Da questa posizione operativa, secondo Cappellini, scaturiva una poetica incentrata sui temi privilegiati del paesaggio segnato dall’operare umano e del racconto della vita quotidiana, delle relazioni e delle passioni collettive, con particolare attenzione alle trasformazioni sociali legate alla crescente meccanizzazione del lavoro.

Furono trentatré gli artisti coinvolti e quarantadue le opere esposte: dalle uscite stampa finora rintracciate non emergono indicazioni specifiche sul gradimento del pubblico o sulla presenza degli artisti di richiamo all’inaugurazione, anche se, come di consueto, la mostra fu accompagnata da un dibattito a cui presero parte critici, artisti e pubblico²⁰. Accanto ai protagonisti del movimento – Renato Guttuso, Ernesto Treccani, Tono Zancanaro, Armando Pizzinato, Domenico Purificato, Giovanni Omiccioli e Gabriele Mucchi – comparivano pittori di area romana e il nucleo degli autori pistoiesi – Cappellini, Cammili, Del Serra, Frosini, Landini, Rossi, L.B. Bartolini, Milo e Vasco Melani. Il quadro si completava con presenze provenienti dall’ambito fiorentino e toscano, tra cui Venna, Farulli, Grazzini, Quinto Martini, Elena Tintori e Neda Melani, insieme ad altre figure attive sulla scena nazionale come Liliana Sotgiu e Anna Salvatore.

L’analisi dei titoli dei dipinti suggerisce l’assenza di lavori di netta presa di posizione ideologica sul realismo: le recensioni, infatti, mettevano in evidenza l’autonomia degli artisti rispetto ai principi programmatici della corrente, sottolineando come ciascuno interpretasse il reale con un linguaggio personale, richiamandosi a una propria tradizione²¹.

In assenza di una documentazione fotografica, i temi affrontati dagli artisti possono essere ricostruiti solo attraverso i titoli delle opere in catalogo. Fanno eccezione pochi casi: alcuni dipinti esposti successivamente a Grosseto e lì documentati fotograficamente, oppure i lavori riprodotti sulla stampa. Tra questi compare, come prevedibile, il dipinto di Guttuso, “eroe ‘eponimo’ del movimento”, una *Marina* che, pur non rientrando fra le sue cose più significative, era piena di piglio espressivo²². Consegnate alla memoria fotografica grossetana anche *Bimba che legge* di Saro Mirabella e *Contadina* di Milo Melani, esempio quest’ultimo di un aggiornamento ‘realistico’ alla Courbet.

17 Landini, *Considerazioni in margine* cit.

18 Importante in questo contesto ricordare l’inchiesta sui diversi approcci al realismo dei pittori delle province toscane svolta da Landini su “Il Nuovo Corriere - La Gazzetta” nell’aprile 1955.

19 Cfr. Lando Landini e Roberto Longhi, *realismo e astrazione in un carteggio tra allievo e maestro*, a cura di A. Iacuzzi, in collaborazione con Fondazione di studi di Storia dell’arte Roberto Longhi, Firenze, Edizioni Brigata del Leoncino, Pistoia 2016. Utile qui ricordare il *Dialogo tra astratto e concreto*, in “Paragone”, 59, novembre 1954.

20 *A Pistoia e a Firenze*, in “Realismo”, III, 25-26, novembre-dicembre 1954, p. 6; cfr. Lettera di Lando Landini a Ernesto Treccani, 21 ottobre s.d. [1954], Milano, Archivio Ernesto Treccani, Fondazione Corrente (d’ora in poi AET), cart. 21, fasc. 70: “Domenica s’inaugura la mostra organizzata da Cappellini a Pistoia che si prospetta interessante. Potresti aver l’occasione di capitarci?”.

21 Righi, *Una mostra a Pistoia* cit.; G. Ghelardini, *Alla mostra di pittura i migliori artisti italiani*, ritaglio stampa conservato tra le documentazioni del pittore Aldo Frosini.

22 Righi, *Una mostra a Pistoia* cit.

Insieme al paesaggio, il lavoro fu uno dei temi più affrontati, articolandosi in una rassegna piuttosto variegata di mestieri. Colpisce come, almeno stando ai titoli, mancasse una rappresentazione esplicita della fabbrica come luogo di lavoro: le Officine Meccaniche Ferroviarie di Pistoia (già San Giorgio), infatti, con i suoi duemila operai, costituivano un elemento fondamentale della fisionomia cittadina e del contesto locale, spesso scosso da scioperi e contrasti sociali. Di questa realtà, per esempio, avrebbe potuto dare testimonianza lo stesso Cappellini con i suoi interni di officina, eseguiti nello scorcio degli anni quaranta: uno di essi fu pubblicato nel 1954 a corredo dell'articolo di Landini su "Realismo" dedicato agli artisti della provincia pistoiese. Pesa anche l'assenza, tra i pittori cittadini, di figure che avrebbero potuto restituire un'immagine ancora più diretta della fabbrica, come Francesco Melani, operaio della San Giorgio e presidente del Circolo Ricreativo Assistenza Lavoratori (CRAL), o Gordigiani, che vi aveva lavorato e che proprio in quegli anni si era avvicinato ai temi del lavoro. Il lavoro operaio era esplicitamente richiamato nei titoli di alcune opere come *Operaia tessile* e *Testa di operaio* di Leo Guida e Aldo Turchiaro, *Ritratto di operaia* di Mucchi, *Operai al lavoro* di Giuseppe Rosi, *Operai pugliesi nella mescita* di Lino Suppressa.

Alla questione agraria, invece, facevano riferimento, oltre all'opera già menzionata di Milo Melani, il *Contadino che vanga* dello stesso Cappellini, le *Mondine* nei disegni di Omiccioli, i braccianti di Treccani in *Sulla terra*. Da ricordare, poi, gli *Scaricatori di carbone* di Pizzinato, i *Pescatori di Comacchio* nel disegno di Zancanaro, i *Renaoli* di Rossi e il *Suonatore di fisarmonica* di Venna. Alla dimensione del femminile rimandavano opere come *Donna al lavoro* di Farulli, *Ricamatrice di bandiera* di Paolo Ricci e *Ragazza* di Salvatore; mentre all'emancipazione sociale sembravano alludere *Scuola serale* di Vasco Melani e *Uomo che impara a leggere* di Raffaele Leomporri. Molte furono le opere che nel titolo rimandavano al paesaggio, a raffigurazioni di campagna o di paese, alle vedute marine: E. Tintori con *Quercianella*, Farulli con i *Trulli* di Alberobello, Grazzini con *Paese sul Lungarno*, Sotgiu con *Campagna sarda*. Presentarono paesaggi anche i pistoiesi Vasco Melani, Frosini e Landini che si distaccava dal coro con un dipinto "notevole tra le 'variazioni' del realismo" in cui mostrava, con prosa accessibile, una personale meditazione sulla pittura *fauve* vista dal vivo nel soggiorno parigino²³. I pistoiesi L.B. Bartolini e Cammili presentarono due marine; quella di Cammili, realizzata con uno stile sintetico, rivelò un pittore "più astratto di quanto finora si fosse notato"²⁴.

A livello cittadino, la *Mostra di pittura realista* organizzata da Cappellini, concepita come momento di aggiornamento all'interno del più ampio orizzonte della pittura figurativa, finì per individuare un gruppo di artisti che segnava uno scarto rispetto alle generazioni precedenti: uno scarto che non coincideva con un dato anagrafico – coinvolgendo artisti di età diverse – ma rimandava piuttosto a una variegata modalità di adesione alle istanze del realismo italiano. In questo panorama, il ruolo di Cappellini nell'organizzazione della mostra risulta supportato da una più ampia convergenza di fattori: alla sua militanza politica nel PCI e nel Sindacato Nazionale Artisti, si affiancavano il sostegno dell'amministrazione comunale, allora espressione delle forze di sinistra, e, come visto, anche la voce di critico militante di Landini.

L'intento di inserirsi attivamente nel dibattito culturale oltre l'ambito locale trovò un primo esito nel trasferimento della mostra a Grosseto, dove fu allestita tra il gennaio e il febbraio del 1955, costituendo una stimolante occasione di confronto in un diverso contesto sociale. Tale spostamento, favorito dai contatti con l'ambiente artistico maremmano di Cappellini e di Alfredo Fabbri, attivo in quegli anni a Grosseto²⁵, incontrava le esigenze di rinnovamento e di dialogo avvertite anche in altri centri della regione, configurandosi

23 Ibid.

24 Ghelardini, *Alla mostra di pittura cit.*

25 A. Iacuzzi, *Momenti e luoghi di una biografia*, in Alfredo Fabbri, a cura di A. Iacuzzi, N. Micieli, M. Tuci, catalogo della mostra (Quarrata, Polo tecnologico, 10 febbraio - 10 marzo 2007), Settegiorni editore, Quarrata 2007, pp. 19-28.



Landini, copertina del catalogo della mostra (Roma, Il Pincio, 1-10 ottobre 1955). Pistoia, Archivio Lando Landini

come punto di convergenza tra iniziative locali e spinte verso più ampie aspirazioni²⁶. L'iniziativa pistoiese non approdò forse alla ribalta nazionale, ma sia Cappellini che Landini ne ottennero visibilità personale, anche grazie alle esposizioni presentate da Guttuso alla Cassapanca e al Pincio²⁷.

Entro questa trama di relazioni, la presenza di Treccani alla *Mostra di pittura realista* di Pistoia costituisce una delle testimonianze più significative della stagione del realismo in città, riflesso di una comune adesione di intenti. Le vicende, già in parte affrontate, si arricchiscono adesso di nuovi apporti documentari che restituiscono il senso dei rapporti intercorsi tra lo stesso Treccani e alcuni degli artisti 'realisti' pistoiesi²⁸.

Alla mostra realista Treccani espose uno dei dipinti dedicati ai fatti di Melissa, dove il 29 ottobre del 1949 la polizia aveva ucciso i braccianti calabresi che avevano occupato i terreni incolti del feudo di Fragalà, rivendicando il diritto alla coltivazione di quelle terre. Si tratta di *Sulla terra*, un'opera importante, in quegli anni più volte esposta dall'artista che ne aveva redatto almeno due versioni. Quella esposta a Pistoia, pubblicata nel 1953 sul "Quaderno del disegno popolare" n. 7,

è realizzata su tavola con una impostazione grafica molto forte e una superficie pittorica leggera dai colori chiari che lascia trasparire il supporto²⁹. Il dipinto venne esposto anche a Grosseto: in catalogo esso è pubblicato come di "proprietà degli operai della S. Giorgio di Pistoia", dando evidenza di come l'opera fosse divenuta bene condiviso, esito di una partecipazione attiva degli operai alla vita culturale.

La prima presenza di Treccani in città, però, risale al 1952 e si concretizza grazie alle relazioni che Spartaco Beragnoli, militante nelle fila del PCI pistoiese, aveva stretto con l'artista nella primavera dello stesso anno a Crotone, come si evince dalle corrispondenze intercorse³⁰. In quel luogo di compartecipazione umana, di impegno politico e d'elezione artistica, i due avevano certamente potuto stringere relazioni di stima reciproca condividendo nel profondo gli ideali che animavano la mobilitazione del partito comunista sul tema agrario e nutrivano il movimento realista. Tenendo fede a una promessa fatta da Treccani a Crotone, dunque – e su sollecitazione di alcuni compagni e artisti, tra cui Cappellini – il 5 novembre del 1952 Beragnoli aveva riallacciato i contatti per invitare il pittore a tenere una conferenza "sulla pittura e sulle arti figurative in genere" nell'occasione della 2ª *Mostra di arti figurative*. La risposta di Treccani

26 Si rimanda all'ampia ricognizione condotta da Livia Spano in questo volume.

27 Cappellini *Alfiero espone alla Cassapanca* (Roma, La Cassapanca, 4-15 febbraio 1955); Landini (Roma, Il Pincio, 1-10 ottobre 1955).

28 Iacuzzi, *Sorprese fuori rotta cit.*, p. 34, oltre alle documentazioni conservate nell'Archivio di Ernesto Treccani alla Fondazione Corrente a Milano si aggiungono quelle conservate presso l'Istituto Storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Pistoia. Ringrazio entrambe le istituzioni per la loro collaborazione.

29 Si tratta di *Sulla terra*, 1952, olio su tavola di compensato di legno di mogano, 145 x 185 cm circa. Circolo Aziendale Hitachi Rail Italy Pistoia (già San Giorgio), conservata nella Saletta Alessandro Bargellini RSU Hitachi Rail STS Pistoia. Il dipinto fu oggetto di un intervento di manutenzione condotto da Alfio Del Serra, come si evince dalla relazione di restauro messa gentilmente a disposizione dalla Segreteria del Circolo Aziendale Hitachi Rail Italy Pistoia; cfr. *Il sindaco in visita alle nuove strutture del Cril Breda*, in "La Nazione", 14 marzo 2004, p. 8.

30 Lettera di Spartaco Beragnoli a Ernesto Treccani, Pistoia, 5 novembre 1952, AET, cart. 14, fasc. 14. Si può ipotizzare un soggiorno di Beragnoli a Crotone tra marzo e maggio 1952 sulla base dell'invio in loco del settimanale del Partito Comunista pistoiese "La Voce"; cfr. fasc. "Crotone", Istituto Storico della Resistenza e dell'età contemporanea di Pistoia (d'ora in poi ISRPt), Fondo Beragnoli.



Ernesto Treccani, *Sulla terra*, 1952, il dipinto acquistato dagli operai della San Giorgio di Pistoia, nella tavola riprodotta in *Dieci disegni e uno scritto sulla Gente di Melissa*, Roma 1953, "Quaderno del disegno popolare", 7, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1953

non si fece attendere e la conferenza, dal titolo *Il movimento realista italiano nelle arti figurative*, si tenne la mattina di domenica 30 novembre nella Sala Maggiore del Palazzo Comunale³¹. Sebbene il testo dell'intervento non sia al momento rintracciabile, è verosimile che i temi affrontati abbiano offerto agli artisti presenti un terreno di discussione e confronto sugli indirizzi dell'arte contemporanea, sul ruolo sociale che essa era chiamata ad assolvere e sulle istanze del movimento realista. Al di là dell'occasione specifica, la presenza di Treccani dovette favorire l'avvio di rapporti proficui e lo sviluppo di scambi destinati a protrarsi nel tempo, come attestano le corrispondenze con alcuni artisti pistoiesi³². Quest'ultimi certamente riconoscevano in Treccani non solo un interlocutore privilegiato, ma anche una figura di riferimento sia dal punto di vista culturale sia umano: un amico a cui chiedere consiglio, una presenza autorevole con cui confrontarsi sui problemi dell'arte e, insieme, un testimone diretto dell'impegno politico e civile che permeava profondamente la sua esperienza artistica.

Come già detto, la conoscenza con Cappellini doveva essere avvenuta negli anni trenta a Milano e nel tempo si era consolidato un rapporto di stima: la condivisione delle istanze realiste e la militanza politica dovettero cementare un rapporto di autentico scambio di cui sono espressione le lettere conservate da Treccani, che si protraggono fino alla morte del pittore pistoiese³³. Fu proprio Cappellini, nel 1959, a promuovere la presenza di Treccani con una mostra personale alla Galleria Vannucci nella sua prima stagione espositiva, favorendo un rapporto di collaborazione che si sarebbe presto trasformato in un legame di amicizia prolungatosi nei decenni successivi fino agli anni ottanta³⁴.

31 Lettera di Ernesto Treccani a Spartaco Beragnoli, 25 novembre 1952, ISRPT, Fondo Beragnoli, b. 2.
32 Tra questi: Cappellini, Landini, M. Melani, A. Fabbri; con L.B. Bartolini esiste una sola corrispondenza del 18 luglio 1978, in occasione del prestito di un dipinto di Treccani al Festival dell'Avanti, cfr. AET, cart. 34, fasc. 154.
33 Si veda il ricordo postumo inviato a Giancarlo Savino in occasione di una mostra antologica di Cappellini curata dal Comune di Pistoia nel 1976, cfr. AET, cart. 34, fasc. 154; cart. 11, fasc. 33.
34 Cfr. Lettera di Alfiero Cappellini a Ernesto Treccani, Pistoia, 31 settembre 1959, EAT, cart. 15, fasc. 24; per la corrispondenza con Ermanno Vannucci, cfr. AET, cart. 28, fasc. 131 e le corrispondenze conservate presso Archivio Galleria Vannucci, Pistoia, che ringrazio.

All'indomani della conferenza di Treccani a Pistoia, ai primi di gennaio 1953 si colloca uno scambio con il pittore Milo Melani. In una lunga lettera, riferendo di una conversazione pubblica ascoltata a Milano e dedicata da De Micheli a Guttuso, Melani cercava un confronto circa le difficoltà legate alla costruzione di un linguaggio pittorico personale e originale, evidenziando con lucidità il centro della problematica nella ricerca di un equilibrio tra fatti formali e contenuti, tra posizione ideologica e movente dell'opera, tra perizia tecnica e stile³⁵. Tra i pistoiesi più sollecitati dagli argomenti del realismo c'era poi Landini, che già dalla primavera del 1951 era in contatto con Treccani frequentato, di tanto in tanto, a Milano, mentre nel 1952, da Parigi, aveva stretto rapporti con la redazione della rivista "Realismo". Le corrispondenze conservate nell'archivio di Treccani, riferibili al 1953-1954, sono illuminanti delle riflessioni dei giovani artisti in merito al movimento di cui si percepisce una crisi in atto. Landini si pone in posizione fortemente dialettica soprattutto rispetto agli indirizzi della rivista e a un'arte d'impostazione ideologica che sembra sottintendere 'giochi chiusi' di gruppo tra Milano e Roma: "Io sono convinto però che ad un impegno umano completo di responsabilità sociale e morale in genere, deve corrispondere un'elaborazione poetica compiuta e pienamente articolata. Ora mi sembra che parecchi, e fra questi De Grada e De Micheli, scrivono di arte come se facessero un discorso politico"³⁶. A livello professionale, vi si apprende di come Landini si sentisse ormai maturo per uscire 'dal guscio' con una serie di lavori esplicitamente orientati a temi di militanza come *Responsabile sindacale annuncia la morte di Stalin ad un gruppo di operai parigini*, *Operai al tornio*, *Episodio della lotta della Renault*, *Comizio davanti alla fabbrica*³⁷.

Sul piano dell'analisi del linguaggio e della resa dei contenuti, si colloca anche lo scambio tra Beragnoli e Treccani intercorso tra la fine di gennaio e gli inizi di febbraio dello stesso 1953. Ricevendo in dono *Dodici tavole in nero 1942-1952*, catalogo della mostra che Treccani avrebbe tenuto al Pincio, Beragnoli ne commenta con entusiasmo le immagini, apprezzando *Sulla terra*, *La fabbrica del gas alla Bovisa*, *La via delle fabbriche* e *La vecchia contadina di Roncoferraro*, e manifestando le proprie perplessità su *Il pianto delle madri coreane* e *La pace viene avanti cantando*. La risposta di Treccani chiarisce con efficacia il momento di transizione che l'artista stava affrontando nella ricerca di forme espressive adatte a nuovi contenuti sociali: "Il fatto è che noi siamo nati al mestiere di pittori con dei mezzi espressivi molto diversi da quelli che di giorno in giorno troviamo che sono necessari per esprimere il mondo nuovo che come uomini [...] insieme a tutti i lavoratori andiamo creando. Certi nostri quadri vanno situati in questo travaglio per raggiungere una espressione nuova in cui certi contenuti possano rivelarsi. È il caso, per esempio, del *Pianto delle madri coreane* e della *Pace viene avanti cantando*"³⁸.

La lettera è significativa anche perché consente di capire in che modo le istanze del realismo prendessero corpo in iniziative di disseminazione sul territorio: Beragnoli infatti, informato dell'imminente invio di una mostra di disegni del pittore da tenersi a Pistoia³⁹, subito propose a Treccani di affiancarvi incontri pubblici da tenersi in città, a Montecatini e a Monsummano. Parallelamente prendeva forma anche l'ipotesi più ambiziosa di coinvolgere l'artista, insieme ad altri pittori, in un progetto di residenza presso le realtà mezzadrili del territorio, nella prospettiva di favorire un rapporto diretto tra pratica artistica e ambiente sociale⁴⁰.

35 Lettera di Milo Melani a Ernesto Treccani, Pistoia, 10 gennaio 1953, AET, cart. 22, fasc. 85. Melani afferma anche che, se in Guttuso i contenuti sono prepotenti, le sue composizioni sono ancora lontane dall'equilibrio in cui le passioni, i contenuti, i formalismi si compenetrano fino a raggiungere quell'armonia di cose, ambiente, uomini che in definitiva deve essere la composizione.
36 Lettera di Lando Landini a Ernesto Treccani, Parigi, 18 agosto s.d. [1953], AET, cart. 21, fasc. 70.
37 Il dipinto *Comizio alla Renault*, esposto alla personale di Landini al Pincio presentata da Guttuso (ottobre 1955), fu pubblicato su "Il Contemporaneo", II, 5, 29 gennaio 1955, p. 4.
38 Lettera di Spartaco Beragnoli a Ernesto Treccani, Pistoia, 30 gennaio 1953, EAT, cart. 14, fasc. 14; Lettera di Ernesto Treccani a Spartaco Beragnoli, 7 febbraio 1953, ISRPT, Fondo Beragnoli, b. 2.
39 La mostra di disegni, a cui collaborarono operativamente Cappellini e Gordigiani, si tenne alla saletta "Lagomarsino" in via degli Orafi, nel marzo 1953 e vi fu esposta anche la serie dei ritratti della gente di Melissa, cfr. *Mostra di Ernesto Treccani nella Saletta "Lagomarsino"*, in "l'Unità", 3 marzo 1953. Un riferimento a questa mostra anche nella Lettera di Spartaco Beragnoli a Ernesto Treccani, Pistoia 17 marzo 1953, EAT, cart. 14, fasc. 14.
40 Un'iniziativa analoga si teneva in quegli anni a Vinci con il Premio di Pittura "Il lavoro nei campi".

In questo panorama di scambi e di intrecci, la scelta di Treccani di esporre l'opera *Sulla terra* alla *Mostra di pittura realista* del 1954 finisce per assumere una certa importanza anche in rapporto alle relazioni e alle iniziative che si stavano delineando nel contesto locale pistoiese. Il dipinto, visto dal vero, colpì profondamente Beragnoli, che non mancò di esprimere all'amico una sincera e partecipe ammirazione, informandolo inoltre del proposito, concertato con Cappellini, di acquistarlo attraverso una sottoscrizione tra gli operai, patrocinata dal CRAL delle Officine Meccaniche Ferroviarie di Pistoia. Allo scopo venne organizzato, nei locali della mostra, un incontro fra operai della fabbrica e pittori, con l'intento di "discutere sul realismo e sulle varie 'personalità' artistiche presenti"⁴¹. La risposta di Treccani fu altrettanto significativa e testimonia una piena sintonia con le istanze più vive del movimento realista, volte ad ampliare i confini dell'esperienza artistica, portando l'arte fuori dai circuiti tradizionali, nei luoghi della vita e della produzione. Il pittore, riconoscendo nell'acquisto collettivo degli operai il premio più alto, decise di limitare il proprio compenso al solo rimborso delle spese dei materiali e del tempo per l'esecuzione del dipinto, destinando l'eventuale eccedenza alla Federazione comunista pistoiese⁴².

Nell'aprile del 1955, terminata l'esposizione realista di Grosseto, Treccani su invito del pittore Francesco Melani a nome del CRAL della fabbrica, trascorse una giornata con i lavoratori, condividendo il pranzo e tenendo una conferenza⁴³. Nell'intervento, Treccani riaffermò l'impegno del movimento realista per migliorare gli obiettivi originari: creare opere d'arte tanto più valide quanto più aderenti alla realtà, ai sentimenti e alle speranze del popolo e dei lavoratori. Nella memoria manoscritta della giornata, si legge:

Cari compagni mi chiedete un breve scritto sulle impressioni che ha suscitato in me la giornata passata in mezzo a voi, visitando la "San Giorgio" e nella grande sala della mensa dove insieme abbiamo parlato di pittura e del significato del nostro incontro. Io non dimenticherò mai la lettera che ho ricevuto qualche mese fa in cui mi annunciavate di avere aperto una sottoscrizione per l'acquisto del mio dipinto "Sulla terra". Non credo di fare retorica esprimendovi ciò che ho provato rivedendo il mio quadro appeso a una parete del vostro C.R.A.L.; un misto di ansia e di soddisfazione, e subito il bisogno di confrontare i motivi di ispirazione dell'opera come li ho visti e vissuti – la gente del mezzogiorno, la dura vita di lavoro, di miseria e di lotta dei contadini calabresi – e il modo di rappresentazione pittorica, come non mi era accaduto prima guardando il mio quadro nello studio o in una sala di esposizione. Ero cosciente della qualità del giudizio che i lavoratori della S. Giorgio si trovavano a dare avendo ogni giorno il mio quadro sotto gli occhi e della responsabilità che, in questo caso, un artista si assume. Un artista ricerca la verità e il giudizio degli operai sul mio lavoro poteva anche essere sommario, ingenuo o inesperto, ma certamente avrebbe toccato il fondo della mia ispirazione, sarebbe andato dritto alle ragioni del mio sentire. Il giudizio dell'operaio avrebbe messo a nudo la mia sincerità di uomo e di artista. Di qui la soddisfazione per un tipo di giudizio che più di ogni altro ritengo valido davanti all'opera di un artista democratico e nel medesimo tempo la preoccupazione per la povertà espressiva del mio linguaggio pittorico inadeguato rispetto alla ricchezza e alla profondità del mondo che ho voluto rappresentare⁴⁴.

Il dipinto, già allestito nella sede del CRAL della fabbrica, diveniva così un esempio concreto di partecipazione attiva: il gruppo operaio, non più soltanto soggetto rappresentato, ma soggetto consapevole, riconosceva il valore dell'opera e se ne appropriava, contribuendo direttamente alla realizzazione di quell'idea democratica e condivisa dell'arte promossa dal movimento realista.

41 Lettera di Spartaco Beragnoli a Ernesto Treccani, 9 novembre 1954, AET, cart. 14, fasc. 14.

42 Lettera di Ernesto Treccani a Spartaco Beragnoli, 10 novembre 1954, ISRpt, Fondo Beragnoli, b. 2.

43 Lettere del CRAL "San Giorgio" a Ernesto Treccani, Pistoia, 15 marzo 1955 e 20 aprile 1955, AET, cart. 3, fasc. 146.

44 Il testo della conferenza che si tenne il 13 aprile fu richiesto a Treccani per essere pubblicato sul giornale dell'officina, "La Sirena delle O.M.F.P. già San Giorgio", cfr. AET, cart. 7, fasc. 12.

Ernesto Treccani interprete del realismo. Attorno alle mostre di Grosseto 1955-1959

Deianira Amico

"Gli operai, i tecnici, la cittadinanza del quartiere intorno alla Galileo hanno guardato il mio lavoro con occhio attento e pieno di interesse, le critiche sono fioccate numerose e senza giri di frase [...] puntavano ai significati; per lo più quei visitatori chiedevano semplicemente alla pittura un poco di verità"¹. Con queste parole Ernesto Treccani rievocava, a pochi mesi di distanza, il dibattito tenuto nel marzo del 1954 in occasione della sua mostra alla F.L.O.G. (Fondazione Lavoratori Officine Galileo) di Firenze, allestita nei locali della fabbrica. La testimonianza si rivela preziosa in quanto restituisce l'intreccio tra teoria e prassi che costituiva per Treccani il "metodo di lavoro" del realismo². Il quaderno dei giudizi messo a disposizione dei visitatori e i dibattiti organizzati con i lavoratori con l'idea che da quel colloquio potessero nascere suggerimenti per l'opera, definiva un punto essenziale della sua pratica artistica: "Realismo è incarnare un frammento, una sensazione, un'espressione della realtà per quanto complessa", annotava in un foglio di appunti del 1954³.

Si trattava, tuttavia, di saldare anche un rapporto più profondo tra cultura e lavoro. Su "l'Avanti!" l'esposizione di Treccani alla F.L.O.G. era inquadrata in un programma più ampio, volto a "mettere a contatto i lavoratori con quelle forme della pittura moderna che oggi cercano di interpretare artisticamente il mondo del lavoro in polemica con i formalismi di tutte le correnti". L'iniziativa appariva tanto più lodevole in quanto non solo aveva reso possibile la formazione di "un gusto artistico nei lavoratori", ma aveva anche messo in "contatto gli artisti stessi con il nuovo e grande pubblico che oggi li sostiene e li segue con interesse"⁴.

Nel contesto della F.L.O.G., Treccani tenne un dibattito – come ricordava il cronista del "Nuovo Corriere" fiorentino – incentrato sul "linguaggio del realismo", che doveva riconoscere le proprie radici in Cézanne e Van Gogh, nei *fauves* e nei cubisti, ma insieme liberarsi dal "gergo"⁵, ossia da un'espressione aristocratica e separata, per investire una più vasta comprensione umana. Con encomiabile chiarezza divulgativa, sulle pagine del giornale veniva esposta la questione gramsciana di un nuovo linguaggio per una nuova società. Sul piano teorico, del resto, questo argomento ebbe per i pittori realisti una grande centralità, insieme alla creazione di una rinnovata "tradizione nazionale" che si distinguesse tanto dal Novecento quanto dalle avanguardie⁶, e che comprendesse un raggio d'ispirazione ampio e variegato. Treccani preferiva Matisse, Van Gogh e Gauguin all'Ottocento risorgimentale e

1 Lettera di Ernesto Treccani pubblicata nell'opuscolo della *Mostra personale di Ernesto Treccani*, catalogo della mostra (Sesto San Giovanni, Biblioteca Civica, Villa Zorn, 21-29 novembre 1953), Comune di Sesto San Giovanni, Sesto San Giovanni 1953.

2 Cfr. Id., *Formazione di un linguaggio realista moderno*, appunti manoscritti, s.d. [1954], Milano, Fondazione Corrente, Archivio Ernesto Treccani (d'ora in poi AET), cart. 7, fasc. 11.

3 *Ibid.*

4 *La mostra di Treccani alle Officine Galileo*, in "l'Avanti!", 18 marzo 1953.

5 S. Surchi, *Chiusa la mostra di Ernesto Treccani. Dibattito alla FLOG sulla pittura moderna*, in "Il Nuovo Corriere", 24 marzo 1953. Treccani indicava in *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci la "giusta direzione dei nostri sforzi": cfr. Treccani, *Formazione di un linguaggio realista moderno* cit.

6 Sull'argomento si rimanda a C. Perin, *Guttuso e il Realismo in Italia 1944-1954*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2020.

si soffermava sulla composizione del quadro cercando “punti di visione multipli”⁷. In questa prospettiva aveva abbracciato la pratica del disegno, così come quella della fotografia, usando la Rolleiflex 6×6, accompagnato da Alberto Lattuada⁸, non tanto per fissare la tipologia dei suoi soggetti quanto per lavorare su movimento ed espressione. L'accoglienza da parte del “nuovo e grande pubblico” della F.L.O.G delle opere di Treccani non fu univoca: se da una parte i paesaggi urbani come *Milano 1952*, che raffigurava un quartiere ancora sventrato dai bombardamenti il cui fianco mostrava la pubblicità della “brillantina Linetti”⁹ veniva recensito positivamente, altri soggetti, tra i quali *La pace viene avanti cantando* (1951), appariva troppo “ideale” ne “l'affannoso tentativo di mostrare cosa non si vede”¹⁰. Si tratta di una ricezione esemplare, perché mostra come il pubblico ideale dei pittori realisti tendesse a riconoscere con maggiore sicurezza le iconografie del lavoro e dei luoghi della vita quotidiana, mentre rivelava maggiori esitazioni di fronte a soggetti in cui la componente simbolica emergeva con più evidenza. Nel metodo di lavoro dell'artista realista rientrava infatti la ricerca di momenti di convivenza con lavoratori, braccianti e operai, in una duplice misura: come occasione di studio e, insieme, come verifica degli esiti della propria proposta artistica, questione tutt'altro che secondaria anche nella scelta dei soggetti.

Un caso esemplare si era verificato pochi mesi prima, nel gennaio 1953, quando Treccani si trovava a Piombino per partecipare alle manifestazioni contro la “legge-truffa”. Adalberto Minucci, che ne descriveva i fatti, interpretava la convivenza e l'accoglienza tra operai e artisti come volte a instaurare un rapporto con il mondo contadino e operaio assunto quale “elemento di studio” e, insieme, a “rispondere alla fondamentale esigenza di un legame sempre più accentuato fra cultura e vita nazionale”¹¹. A Piombino, Treccani aveva già realizzato nel 1948 quadri dedicati al paesaggio industriale; tuttavia, la grande manifestazione di operai che attraversava la città lo colpiva più a fondo, imponendosi come immagine ancora in cerca di forma: “È tutta la notte che penso a come poter esprimere la possanza di quella fiamma, la decisa energia di quegli aspetti, la consapevolezza fiduciosa degli sguardi... Ma credo proprio che non ci riuscirò mai”¹².

Nei giorni successivi esponeva nella Saletta Lagomarsino di Pistoia le litografie della serie di Comacchio e disegni realizzati a Melissa; accanto a questi comparivano schizzi dedicati a *L'Ilva a Piombino*, “studi recenti da riprendere per opere di maggior rilievo” segnalava il cronista de “l'Unità”¹³, che attestano un legame diretto con l'esperienza della manifestazione e il carattere itinerante delle mostre, organizzate in una forma di militanza la cui ricostruzione materiale risulta, proprio per questa natura, di difficile precisazione.

La mostra pistoiese non fu un episodio isolato, ma si inseriva in una rete di relazioni coltivate nel tempo attorno alle figure di Spartaco Beragnoli e Alfiero Cappellini. Nel 1952 Beragnoli, per conto della Federazione pistoiese del PCI, aveva invitato Treccani a tenere una conferenza nelle sale del Palazzo di Giano in occasione della seconda *Mostra d'arte*

figurativa. Un ruolo importante ebbe anche l'amicizia con Alfiero Cappellini, risalente agli anni di *Corrente* e mediata da Piero Bigongiari¹⁴, animatore, insieme a Treccani, di altre iniziative di promozione degli artisti legati al gruppo milanese, questa volta nel contesto della Versilia¹⁵. Questa rete di rapporti trovò un momento particolarmente eloquente nella *Mostra di pittura realista* di Pistoia del 1954, segnata dall'acquisto di *Sulla terra*, opera che avrebbe assunto valore paradigmatico nella ricezione della poetica di Treccani.

Quando il dipinto *Sulla terra* giunse alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto del 1955, proveniva dal recente acquisto, da parte degli operai della San Giorgio di Pistoia, di una redazione dell'opera su tavola¹⁶, entro un contesto che ne riconosceva un manifesto capace di rendere visibile, secondo le parole stesse dell'artista in un discorso dell'aprile 1955 al CRAL, il terreno delle “lotte comuni”¹⁷. A spiegare tale ricezione intervengono, tuttavia, anche altre ragioni. Quando esponeva *Sulla terra* nelle due mostre realiste di Pistoia e di Grosseto, Treccani era già, sulla stampa nazionale, il “pittore milanese tra i contadini di Melissa”¹⁸, e proprio questo impegno ne centralizzava la militanza. A Melissa tornava stagionalmente, soggiornandovi per diversi mesi, a partire dal primo viaggio compiuto con la delegazione del PCI nell'autunno del 1949, tanto che non resta traccia, per esempio, di sue mobilitazioni in occasione degli scioperi dei minatori di Ribolla. Nelle elezioni del maggio 1953, quando Mario Alicata fu eletto sindaco di Melissa, Treccani venne nominato consigliere comunale: un'esperienza che intensificò la sua presenza nel Crotonese¹⁹. La produzione legata a Melissa ebbe, in quegli anni, il più ampio riscontro di stampa. Già nel 1950 apparve su “l'Unità” la *Contadina di Melissa*²⁰; alla Biennale di Venezia l'artista espose *Donne calabresi* e *Interno a Melissa*²¹, nate dalla convivenza con gli abitanti del luogo; per le Edizioni del Milione uscì nello stesso periodo la cartella *Melissa*²², raccolta di dodici ritratti presentata da Antonello Trombadori e accolta da “Domus” come esempio di “toccante e commossa umanità priva di retorica”²³. Nel 1951 alcuni disegni dei contadini di Melissa vennero poi selezionati per il concorso sulla pace bandito da “Rinascita” e “Vie Nuove”, e furono lodati per il loro “segno franco, realistico, ma schivo di qualunque ostentazione”²⁴. Si delineava così, secondo una traiettoria ben riconoscibile, un'immagine pubblica di Treccani in cui il rapporto con il paese, segnato dalla strage nel feudo di Fragalà, costituiva il fulcro stesso della sua posizione di artista impegnato.

Elaborato a più riprese tra il 1951 e il 1952, *Sulla terra* mostrava una composizione corale nella quale i braccianti meridionali, colti in un momento di sosta, diventavano insieme immagine di una condizione storica e figura di un'umanità raccolta, grave, silenziosa. La circolazione espositiva

7 Treccani, *Formazione di un linguaggio realista moderno* cit.

8 Sull'uso della fotografia da parte di Treccani, cfr. *Melissa, una strage dimenticata 1949-2024. Mostra fotografica di Ernesto Treccani*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Corrente, 6 novembre 2024 - 27 febbraio 2025), Edizioni Fondazione Corrente, Milano 2024.

9 *La mostra del pittore Ernesto Treccani alla F.L.O.G.*, in “Il Nuovo Corriere”, 18 marzo 1953. Per l'opera: Ernesto Treccani, *Milano 1952*, olio su tela, 75 x 100 cm, AET.

10 *Mostre d'arte fiorentine*, in “Il Nuovo Corriere”, 19 marzo 1953.

11 Ernesto Treccani, cit. in A. Minucci, *Giovani pittori a Piombino alla scoperta del contenuto uomo*, in “La Gazzetta”, 5 febbraio 1953. Il 17 gennaio 1953, come altri artisti, Treccani si recò a Piombino per partecipare a un'iniziativa collaterale delle Olimpiadi culturali della Gioventù; gli artisti furono accolti e ospitati nei locali della fabbrica. I bozzetti e le opere realizzati durante la manifestazione operaia, alla quale parteciparono anche Alik Cavaliere e Gianfranco Ferroni, furono esposti in una mostra estemporanea nella sala della Camera del Lavoro di Livorno.

12 *Ibid.*

13 *Mostra di Ernesto Treccani nella Saletta “Lagomarsino”*, in “l'Unità”, 3 marzo 1953. Il locale, in via Curtatone e Montanara, aveva ospitato nel gennaio una mostra collettiva alla quale partecipò anche Alfiero Cappellini. La mostra si tenne dal 1° al 13 marzo. Dal 5 al 19 aprile vi si tenne invece una esposizione con opere, tra gli altri, di Luigi Bartolini, Bruno Cassinari, Virgilio Guidi, Ottone Rosai, Alfiero Cappellini, Remo Gorgiani e Vasco Melani. Si trattava dunque di esposizioni che riunivano pittori di generazioni diverse, ma sempre entro un orizzonte di figurazione, esteso dal Novecento dei toni più intimi al Postcubismo di Cassinari, secondo alcune delle linee culturali riconducibili all'esperienza di “Corrente”.

14 Si rimanda a A. Iacuzzi, *Sorprese fuori rotta: dal Realismo all'Arte Ambientale a Pistoia*, in *Pistoia Novecento. Sguardi sull'arte dal secondo dopoguerra*, a cura di A. Acocella, A. Iacuzzi, C. Toschi, Gli Ori, Pistoia 2020, pp. 20-42. L'amicizia di lunga durata con Alfiero Cappellini è testimoniata anche da una lettera del 9 agosto 1962 e dal manoscritto *Ricordo di Cappellini* (10 ottobre), AET, cart. 11, fasc. 33.

15 Bigongiari, Treccani e De Grada furono tra gli animatori del Premio di Pittura di Forte dei Marmi da loro istituito nel 1947 che, sebbene di breve durata, divenne un canale attraverso cui transitarono gli artisti legati a “Corrente”. Si rimanda ai materiali esposti presso il Museo d'Arte Moderna Il Quarto Platano presso Villa Bertelli a Forte dei Marmi. Si rimanda al saggio di Annamaria Iacuzzi in questo volume.

16 Nella lettera relativa al discorso al CRAL, Treccani manifestava la “preoccupazione che il linguaggio con cui mi esprimo non corrisponda all'essere più vero di chi guarda” e riteneva che ciò che fino a dieci anni prima era irrealizzabile fosse ormai possibile grazie alle “lotte comuni”: Ernesto Treccani, appunti manoscritti per la conferenza tenuta al CRAL delle Officine Meccaniche San Giorgio di Pistoia, aprile 1955, AET, cart. 7, fasc. 12. A segnalargli l'invito fu Alfiero Cappellini. Si rimanda a Lettera di Alfiero Cappellini a Ernesto Treccani, 3 marzo 1955, AET, cart. 15, fasc. 24.

17 A. Jacoviello, *Un pittore milanese tra i contadini di Melissa*, in “l'Unità”, 23 settembre 1950.

18 Una cronologia puntuale dell'attività politica di Treccani a Melissa resta ancora da ricostruire, così come, più in generale, l'insieme della sua militanza politica. Un primo orientamento è offerto dalla cartella d'archivio intitolata *Melissa*, che presenta un indice interno articolato in tre nuclei cronologici – anni cinquanta, 1960-1969, anni settanta-ottanta – e raccoglie lettere e pochi documenti in copia ordinati dal soggetto produttore e successivamente da Lidia De Grada Treccani. Per alcune indicazioni preliminari si rimanda a F. Faeta, *Appunti*, in *Melissa una strage dimenticata* cit.

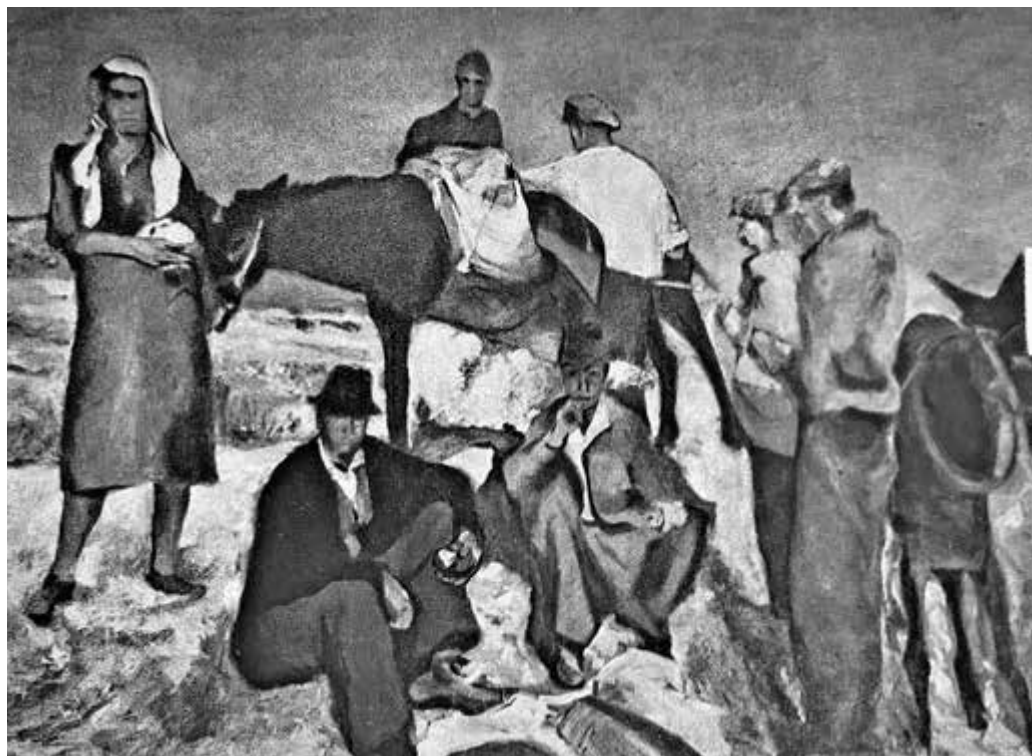
19 E. Treccani, *Contadina di Melissa*, in “l'Unità”, 8 marzo 1950.

20 *XXV. Biennale di Venezia: catalogo*, catalogo della mostra (Venezia, 1950), Alfieri, Venezia 1950. In questa edizione Guttuso espone *L'occupazione di terre incolte in Sicilia*.

21 *Melissa. 12 litografie di Ernesto Treccani*, con un testo di A. Trombadori, Edizioni del Milione, Milano 1950.

22 C. Negri, *Litografie di Treccani*, in “Domus”, 256, marzo 1951, p. 32.

24 M. Venturoli, *I molteplici aspetti della pace espressi nella mostra alla Conchiglia*, in “Paese Sera”, 25 aprile 1951.



Ernesto Treccani, *Sulla terra*, 1952. Collezione privata. Foto Archivio Ernesto Treccani, Milano, Fondazione Corrente

del dipinto fu ampia e precoce: apparve alla Galleria Il Pincio di Roma nel febbraio 1953²⁵; poi, fuori concorso, al Premio Vado Ligure nell'agosto dello stesso anno²⁶; quindi alla Galleria Rossoni di Trieste in ottobre²⁷; alla Biennale di Brera e della Permanente²⁸; e ancora, nel febbraio 1954, alla personale del Circolo di Cultura di Bologna²⁹, poi alla Galleria La Colonna³⁰.

A tenere insieme la ricezione critica dell'opera fu soprattutto l'insistenza su una tonalità mesta che ne costituì il leitmotiv interpretativo. Decio Gioseffi vi riconobbe "un'umanità grigia e dolente, non forse del tutto immemore della tetra paesanità dei personaggi di Lorenzo Viani", osservando come "la miseria si è fatta veramente motivo di poesia e non pretesto di esercitazioni retoriche"³¹; Dino Gambetti, da parte sua, vi lesse "un quadro dove gli uomini e le cose sono colti nel loro essenziale", segnalandovi insieme un'eco dei saltimbanchi di Picasso e "un accostamento al fare architettonico della pittura di Giovanni Fattori"³². Le due recensioni chiariscono le ragioni dell'apprezzamento dell'opera in ambito toscano. Se la preoccupazione dei realisti era quella di stabilire una nuova tradizione nazionale, nel caso di Treccani essa si articolava secondo una declinazione europea, capace di guardare a

maestri che avevano trovato nelle frequentazioni parigine un rinnovamento del linguaggio. L'evocazione di Viani, tuttavia, coglieva solo parzialmente i riferimenti dell'artista, che guardava piuttosto ai disegni del Van Gogh realista, riproposti su "Realismo"³³.

A questo stesso periodo risale la pubblicazione di *Gente di Melissa*, volume che fissa in forma programmatica i legami di Treccani con quel luogo stretto da "vincoli indissolubili"³⁴; e proprio lì, accanto a numerosi ritratti, compare anche la seconda versione, su tavola, dell'opera *Sulla terra*³⁵. La pubblicazione dei quaderni del *Disegno Popolare* circolava fra i compagni di partito, trasformando quelle opere in un repertorio iconografico condiviso, nel quale la ricerca artistica si saldava alla strategia regionalista adottata dal PCI³⁶. Melissa, più di altri luoghi, fu per il PCI ciò che Carlo Levi definì "il periodo di più rapido sviluppo del grande movimento contadino del Sud", non soltanto sociale e politico, ma anche "il più vivo e importante e radicale movimento di cultura dell'Italia moderna"³⁷. L'esistenza di più versioni del dipinto – come sarebbe accaduto anche per *La lunga strada*³⁸, la cui prima versione vinse il Premio Suzzara del 1951 – rientrava nel metodo di lavoro di Treccani, a più riprese, sui soggetti, come avveniva nei suoi scritti, introducendo variazioni. In questa prospettiva, la partecipazione di *Sulla terra* alle mostre realiste di Pistoia e di Grosseto fra il 1954 e il 1955, insieme all'acquisto da parte del CRAL della versione su tavola, conferma come attraverso l'opera si saldava simbolicamente il nesso tra lotte civili e costruzione di un immaginario del lavoro esteso a una dimensione nazionale, nella quale la Calabria di Melissa poteva incontrare la Toscana industriale e contadina entro un medesimo orizzonte di riconoscimento.

La giornalista de "Il Tirreno" Fenenna Bartolommei sintetizzava il senso dell'intervento inaugurale di Carlo Levi alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto del 1955 con una formula efficace: il realismo come "un modo di umanizzare l'arte con il ritorno all'uomo"³⁹. Una definizione particolarmente adatta a descrivere la posizione della generazione di Treccani. Il tema costituiva un cardine già nella stagione di "Corrente". Nel *milieu* milanese, la parola "uomo" aveva assunto, fin dagli anni di fondazione del gruppo, un valore quasi ossessivo: era il centro da cui ripartire contro l'idealismo, contro l'isolamento dell'artista, contro un'idea di forma separata dalla vita. Mario De Micheli avrebbe ricordato retrospettivamente che quella parola avesse avuto allora un valore "quasi magico". La pratica del ritratto era diventata uno strumento privilegiato di questo movimento verso l'uomo, perché consentiva un rapporto più coinvolto con il soggetto e restituiva "nuova centralità all'elemento umano, con tutto il suo peso di realtà vivente", secondo le indicazioni del filosofo Antonio Banfi⁴⁰.

Il ritratto mantenne nel dopoguerra la sua natura di esperienza relazionale, caricandosi di un nuovo spessore storico: l'uomo come presenza trasformata dal lavoro e dalla lotta. Diventava così il genere privilegiato per studiare "il carattere dell'uomo, che la vita e le lotte

25 Treccani, *Dodici tavole in nero 1942-1952*, con un testo di M. De Micheli, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Pincio, 4-15 febbraio 1953), Galleria Il Pincio, Roma 1953. La pubblicazione è impaginata con la grafica di Albe Steiner. M. De Micheli, *Il lavoro premiato a Vado*, in "l'Unità", 18 agosto 1953.

26 L'opera e la mostra sono commentata da D. Gioseffi, *Mostre d'arte a Trieste*, in "Il Giornale di Trieste", 15 ottobre 1953.

27 *Sulla terra* (n. 150), in *Esposizione nazionale d'arte. Biennale di Brera e della Permanente anno 1953*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, 1953), Bestetti, Milano 1953, p. 22, n. 88.

28 Treccani, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Circolo di Cultura, 13-24 febbraio 1954), S.T.E.B., Bologna 1954.

29 Treccani, con un testo di R. Usiglio, catalogo della mostra (Milano, Galleria La Colonna, 6-19 marzo 1954), Galleria La Colonna, Milano 1954.

30 Gioseffi, *Mostre d'arte a Trieste* cit.

31 D. Gambetti, *Il Premio di Vado*, in "l'Unità", 18 agosto 1953.

32

33 Cfr. Van Gogh, *Disegno*, in "Realismo", II, 11-12, maggio-giugno 1953, p. 8.

34 "A Melissa io mi sento ormai legato da vincoli indissolubili: la mia vita di artista non sarà abbastanza lunga per esaurire i motivi d'ispirazione che la vita e la lotta dei suoi figli mi hanno dato e mi potranno dare", E. Treccani, *Gente di Melissa*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1953.

35 Le venature presenti nella riproduzione lasciano ipotizzare si tratti della versione su legno. Nel volume non è contenuta indicazione di tecnica e dimensioni, solo la data "1952".

36 Si ricorda inoltre che la stessa collana accolse *Braccianti di Romagna* di Mazzullo, *Contadini di Sicilia* di Guttuso, *Montagne di Sannazzaro* di Mucchi, *La rotta del Po* di Cagli, *Operai romani* di Vespignani e *Tagliaboschi di Sila* di Omiccioli. Cfr. Perin, *Guttuso e il Realismo in Italia* cit., pp. 192-202.

37 C. Levi, *50 artisti per Melissa*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Aureliana, 8-18 maggio 1956), Galleria L'Aureliana, Roma 1956. Alla Galleria L'Aureliana di Roma vengono proposti dipinti e disegni di "50 artisti per Melissa" con lo scopo di raccogliere fondi per la costruzione della Casa del Popolo nel paese calabrese.

38 Esistono diverse versioni con lo stesso titolo datate; quella del 1951 è la vinse il Premio Suzzara dell'anno; un'altra, datata 1954, compare nel catalogo della mostra alla Galleria La Colonna, mentre quella del 1957 è conservata presso la Fondazione Corrente.

39 M. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra*, in *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, p. 97.

40 Cfr. G. Motisi, "Questa modesta ma precisa testimonianza". Ritratto e identità nel gruppo di "Corrente", in "La Diana", 4, 2022, pp. 38-66.

sociali trasformano”, come Treccani annotava negli appunti lasciati in consultazione ai visitatori nella mostra nella Saletta Lagomarsino di Pistoia del 1953⁴¹.

Treccani usava il ritratto come pratica quotidiana; il genere costituì anche il principale esito del viaggio in Cina del settembre 1955, con Calamandrei e Cassola. Ampio spazio veniva dato ai minatori – il *Minatore di Lon-Fon* fu posto in copertina dell'edizione Feltrinelli⁴² – probabilmente in relazione all'interesse di Cassola per il lavoro sui minatori della Maremma⁴³. Inoltre, questi soggetti oscillavano tra la frontalità, espressione di una “nuova coscienza di lotta e di vittoria”⁴⁴, e l'identificazione con lo strumento del lavoro, come nei *Mietitori* e ne *Lo zappatore*, in cui si avvertiva inoltre la riflessione su Courbet, di cui Treccani stava curando in quegli anni la prima traduzione italiana degli scritti, un'impresa iniziata nel 1951 e terminata nel 1954⁴⁵.

La presenza di Treccani nel contesto grossetano è attestata nuovamente dopo alcuni anni, quando, il 21 marzo 1959, si inaugurava, alla sala d'arte comunale “Paride Pascucci” di Grosseto, una personale di dipinti, disegni, acqueforti, litografie e incisioni, alla presenza del sindaco Renato Pollini. Nel catalogo, Lucio Parigi, organizzatore dell'iniziativa⁴⁶, collocava esplicitamente l'artista nella continuità del *Manifesto del Realismo* del 1946, richiamandone il terzo punto: la realtà in arte non è il mero visibile, ma la “cosciente emozione del reale divenuta organismo”⁴⁷. Anche se Treccani non figurava tra i firmatari di quel manifesto, il richiamo era eloquente: Parigi leggeva il suo percorso rimasto fedele al compito di approfondire, nelle forme dell'arte, la conoscenza della realtà umana e sociale. La scelta delle opere esposte confermava questa lettura: nel catalogo compaiono i titoli del *Mietitore* (1956), *Minatore calabrese* (1956)⁴⁸ e *Vendemmiatrice* (1958), mentre la stampa registrava, ancora una volta, la presenza di *Sulla terra*, confermando che il grande nucleo sociale degli anni precedenti era ancora attivo⁴⁹. Se i primi due sono di difficile identificazione ma cronologicamente possono essere ricondotti a soggetti analoghi di ascendenza vangoghiana, la *Vendemmiatrice*, invece, introduceva già un elemento nuovo: la figura monumentale si fondeva con una tonalità verde-bluastro che annunciava la successiva stagione delle siepi e una ricerca più stretta di continuità tra uomo e natura. L'opera rientra nel lavoro di ricerca sul rapporto uomo-natura che Treccani aveva intrapreso nella grande tela dello *Sciopero di minatori calabresi*, nato dalle frequentazioni con i lavoratori della zolfatara nel territorio della Sila: una



Ernesto Treccani, *Lo zappatore*, 1956. Pubblicato ne “L'Almanacco calabrese”, 6, 1956, p. 175



Ernesto Treccani, *Sciopero dei minatori calabresi*, 1957-1958. Milano, Fondazione Corrente

grande composizione di due metri e mezzo costruita con i toni cupi del verde e delle terre che De Micheli descriveva con queste parole: “Questi contadini sulla terra, si confondono con essa, hanno gli stessi colori, mani di terra, volti di terra e d'erba. Meglio che in altri quadri precedenti Treccani è riuscito qui a dare al suo quadro, coi mezzi della pittura, una fisionomia, un accento, che ormai appartengono ad un linguaggio che è inconfondibilmente suo”⁵⁰.

L'acquisto comunale della *Vendemmiatrice* avveniva, secondo la testimonianza epistolare di Lucio Parigi, su “suo consiglio”, attivando un collezionismo tra amici⁵¹. Parigi informava Treccani di aver redatto per “l'Unità” un articolo intitolato *Treccani nella sua continuità*, lamentando la scarsa attenzione del giornale per le iniziative grossetane⁵². L'articolo uscì sotto forma di intervista, probabilmente con la mediazione di Treccani, sul “Corriere della Sera”, dove la *Vendemmiatrice* veniva descritta con “il corpo avvolto in un alone di verdi diafani e vibranti” che faceva “trasparire tutto il sentimento sociale”⁵³. Il rapporto tra i due, del resto, non si limitava alla promozione organizzativa: si trattava di uno scambio tra figure che condividevano un medesimo metodo di lavoro. Parigi sollecitava infatti la presenza dell'artista a Ribolla, dove gli operai avevano occupato la miniera: “Io sto lavorando, sarebbe bene che tu capitassi a Ribolla ora che gli operai hanno occupato la miniera si potrebbe lavorare vedessi la notte che colori, ma che commozione si prova a vedere donne, vecchi, bambini intorno ai pozzi minerari”⁵⁴.

- 41 “Il carattere dell'uomo, che la vita e le lotte sociali trasformano, è un profondo motivo di studio: il ritratto è il genere che più di ogni altro mi permette di intraprendere tale studio con i mezzi della pittura”, E. Treccani, in *Mostra di Ernesto Treccani nella Saletta “Lagomarsino”*, in “l'Unità”, 3 marzo 1953.
- 42 Le esperienze del viaggio in Cina confluirono in due pubblicazioni uscite nel 1956: *Cina d'oggi*, fascicolo supplementare de “Il Ponte”, La Nuova Italia, Firenze 1956, e C. Cassola, *Viaggio in Cina*, con disegni di E. Treccani, Feltrinelli, Milano 1956.
- 43 Dopo il ritorno dalla Cina, Cassola scriveva a Treccani: “Sono sopraffatto dal lavoro: oltretutto, a causa di una differite scoppia a Grosseto, è un mese che ho mandato moglie e figlia a Roma, e io vado in su e in giù, con la perdita di tempo che puoi immaginare”. Lettera di Carlo Cassola a Ernesto Treccani, 9 dicembre 1955, AET, cart. 15, fasc. 27.
- 44 E. Treccani, *Treccani*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Pincio, 9-20 febbraio 1955), Galleria Il Pincio, Roma 1955.
- 45 Cfr. D. Amico, *Sull'edizione del '54 degli scritti di Courbet*, in G. Courbet, *Il Realismo. Lettere e scritti*, a cura di M. De Micheli ed E. Treccani, Abscondita, Milano 2024, pp. 145-157.
- 46 “Vorrei curare una tua mostra anche di grafica. Quando sei disposto? A farla a Grosseto? Me ne interesserei io di tutto”. Lettera di Lucio Parigi a Ernesto Treccani, s.d., AET, cart. 25, fasc. 100.
- 47 *Ernesto Treccani. Dipinti, disegni, acqueforti, litografie ed incisioni*, catalogo della mostra (Grosseto, Sala d'arte comunale “Paride Pascucci”, 21-31 marzo 1959), s.n., Grosseto 1959.
- 48 Le opere erano state esposte alla Galleria Il Pincio di Roma dal 9 al 19 novembre 1957. Soggetti con lo stesso titolo, ma datati 1957, sono pubblicati in M. De Micheli, *Treccani*, Edizioni del Milione, Milano 1962, pp. 114-115. Non è escluso che le opere esposte a Grosseto siano queste, riprese nel 1957, secondo una pratica abituale di Treccani.
- 49 F. Bartolommei, *Non è vero che per realismo si debba intendere l'orrido...*, in “Il Tirreno”, 22 aprile 1959.

- 50 Dal 24 gennaio al 6 febbraio 1959, alla Galleria del Disegno di Milano, Treccani espose *Sciopero dei minatori calabresi*: M.D.M. [Mario De Micheli], *Cronache d'arte*, in “l'Unità”, 31 gennaio 1959.
- 51 Lettera di Lucio Parigi a Ernesto Treccani.
- 52 Lucio Parigi informava Treccani che il sindaco Renato Pollini si era interessato alla litografia dei “tre lavoratori”, mentre un altro possibile acquirente, “che fa le carte”, aveva mostrato attenzione per la “monotopia del maiale”, senza però potersi spingere alla cifra di ventimila lire; il riferimento è verosimilmente ai soggetti animali frequenti nelle litografie di Treccani. Nella stessa lettera Parigi aggiungeva: “Speriamo che non lo taglino, come fanno sempre. Scrivi a Trombadori, che non sacrificino gli articoli delle nostre mostre, che almeno noi si dia lustro a questa iniziativa fatta dal nostro comune democratico”. L'articolo, a quanto risulta, non venne pubblicato: un dato che segnala con chiarezza le difficoltà incontrate da iniziative promosse in centri minori nel conseguire una visibilità nazionale, Lettera di Lucio Parigi a Ernesto Treccani cit.
- 53 L.P. [Lucio Parigi], *Conoscere Treccani nella sua continuità*, in “Corriere della Sera”, 11 febbraio 1958.
- 54 *Ibid.*

Tuttavia, la recensione che Fenenna Bartolommei dedicò alla mostra era rivelatrice del mutato clima. La giornalista leggeva la presenza di Treccani come “uomo politico” che illustrava le proprie idee con il pennello, cadendo nel “comizio”, gli rimproverava la ripetizione, il tono cupo, la compiacenza per il drammatico e per un verde “da ecchimosi”, chiedendosi perché il realismo “dovesse coincidere con l'orrido”⁵⁵. Bartolommei, che aveva accolto con favore la rassegna grossetana del 1955 e apparteneva a quel *milieu* locale di intellettuali raccolti attorno all'esigenza di un rinnovamento della cultura di provincia, individuava dunque una retorica che investiva in primo luogo il ritratto del lavoratore. Altri dipinti, come *Milano nella nebbia*, assieme ai disegni in bianco e nero, testimoniavano invece, ai suoi occhi, il momento in cui l'artista “ritrova sé stesso”⁵⁶.

Quasi contemporaneamente, la mostra alla neonata Galleria Vannucci di Pistoia documentava il medesimo passaggio. Alfiero Cappellini aveva scritto a Treccani: “Abbiamo una buona galleria gestita da un compagno. Vorrei far fare alcune mostre di un certo livello ed allora quest'anno avrei pensato a te, Pizzinato, Zigaina, Bergonzoni e Grazzini”⁵⁷. La mediazione di Cappellini consentiva di realizzare una mostra in cui, accanto ai nuclei dedicati ai soggetti di Melissa, opere come *Il giardino*, *L'infinito*, *Un vaso di gerani* segnavano un avvicinamento di Treccani a un momento di ricerca vicino alla produzione di Morlotti, una mutazione del realismo in cui figura, paesaggio e oggetti erano attraversati da un'intensità conoscitiva mediata dalla materia cromatica⁵⁸. La copertina del catalogo, tuttavia, con la litografia *Un comizio dopo la Liberazione*, dichiarava esplicitamente la matrice storica del percorso di Treccani: le sue radici nella Resistenza e l'impegno nella costruzione della democrazia. Alfiero Cappellini coglieva bene questo punto momento di passaggio quando insisteva sul fatto che Treccani, da “artista che pensa”, esprimeva le “contraddizioni” dell'attualità in un “sottofondo esistenziale”. D'altra parte, egli non rinunciava a presentare l'artista come portavoce di “un'arte populista e sociale” perché “il realismo che pure attraverso difficoltà, ed errando qualche volta, resta tuttora il movimento più valido che in questo dopo-guerra si sia manifestato in Italia. [...] il linguaggio figurativo, con forme che rimangono comprensibili alla maggioranza degli esseri umani”⁵⁹.



Ernesto Treccani, *Milano nella nebbia*, 1958. Collezione privata



Copertina del catalogo della mostra *Ernesto Treccani* (Grosseto, Sala d'arte comunale “Paride Pascucci”, 21-31 marzo 1959). Grosseto, Archivio di Stato



Copertina del catalogo della mostra *Ernesto Treccani* (Pistoia, Galleria Vannucci, 29 novembre - 9 dicembre 1959). Pistoia, Archivio Galleria Vannucci

La stampa registrava di una mostra “largamente impegnativa sul piano sociale” sottolineando come Treccani continuasse a “valersi dei mezzi che s'usa chiamare linguaggio figurativo”⁶⁰. Il cronista de “La Nazione” riportava parole pronunciate dall'artista in un recente dibattito, particolarmente rivelatrici: “Nel lavoro davanti alla natura e agli uomini che cerco di rappresentare mi chiedo: non vi è forse tra quanto mi colpisce dal di fuori, proprio come bellezza, qualcosa che valga la pena di comunicare... così da suscitare sentimenti analoghi a quelli che ho provato io”⁶¹. Un'affermazione che spostava il discorso dall'arte come simbolo all'arte come espressione di una comunicazione esistenziale, accessibile attraverso la mediazione del processo pittorico che trasforma la percezione in forma.

Tra il 1954 e il 1959 molti orientamenti mutarono all'interno del fronte realista. La posizione teorica di Treccani non è stata ancora indagata compiutamente: i suoi scritti del periodo – spesso in forma di appunti per interventi e conferenze, ancora da ricostruire e in buona parte inediti – devono essere riletti alla luce dello sviluppo del suo pensiero⁶². La corrispondenza di Carlo Cassola testimonia la condivisione di un “disgusto” per il “piatto conformismo” de “Il Contemporaneo” dopo il rapporto Chruščëv e i “fatti d'Ungheria”⁶³. È in questo clima che

55 Bartolommei, *Non è vero che per realismo cit.*

56 *Ibid.*

57 Lettera di Alfiero Cappellini a Ernesto Treccani, 31 agosto 1959, AET, cart. 15, fasc. 24. Si rimanda inoltre a Lettera di Ernesto Treccani ad Alfiero Cappellini, 21 ottobre 1959, Pistoia, Archivio Galleria Vannucci. Treccani vi menzionava il regalo della litografia *Il comizio*, usata come immagine di copertina. L'opera esposta in galleria, con lo stesso titolo, era invece un olio su tela probabilmente quello pubblicato in Colombo, Giudici, *Ernesto Treccani nel centenario cit.*, p. 84.

58 Nel catalogo della mostra alla Galleria Vannucci figurano le seguenti opere: *Un comizio dopo la Liberazione* (1958-1959), *Il giardino* (1959), *L'infinito* (1959), *Un vaso di gerani* (1959), *Nella strada* (1959), *Gli innamorati* (1959), tre *Paesaggi di Spagna* (1959), due *Paesaggi d'Olanda* (1958), *Tegamino grigio* (1959), *Tegamino blu* (1959), *Ricordo di Provenza* (1959), *Figura inquieta* (1958), *Il bracciante* (1957), cinque *Infanzie calabresi* (1959), *Studio di foglie* (1959), *Paesaggio di Melissa* (1959), *Paesaggio di Brianza* (1959).

59 A. Cappellini, in *Ernesto Treccani*, catalogo della mostra (Pistoia, Galleria Vannucci, 29 novembre - 9 dicembre 1959), Pistoia 1959. Il rapporto con la Galleria Vannucci è testimoniato anche dal carteggio conservato nel relativo archivio, che documenta il passaggio delle opere alla successiva mostra di Modena: Lettera di Ernesto Treccani al sig. Vannucci, 7 novembre 1959, Archivio Galleria Vannucci, Pistoia. Dal 12 al 20 dicembre 1959, nella Sala della Cultura del Palazzo dei Musei di Modena, si tenne infatti una personale di dipinti e disegni.

60 *Ernesto Treccani espone alla Galleria Vannucci*, in “l'Unità”, 28 novembre 1959, Pistoia, Archivio Galleria Vannucci; cfr. anche *Successo di Treccani alla “Galleria Vannucci”*, in “l'Unità”, 4 dicembre 1959. L'immagine pubblicata illustra *L'accusa* (1949), benché l'opera non risultasse esposta, a conferma della fortuna di ricezione di Treccani come maestro del realismo. Nell'articolo *Treccani in mostra*, in “Il Mattino”, 4 dicembre 1959, veniva invece riprodotto un dettaglio di *Sulla terra*.

61 G.P., *Mostre ed esposizioni. Ernesto Treccani*, in “La Nazione”, 6 dicembre 1959, Pistoia, Archivio Galleria Vannucci.

62 Un importante regesto biografico è stato condotto da Colombo, Giudici, *Ernesto Treccani nel centenario cit.* Una ricerca organica su questi tali materiali in resta tuttavia ancora da condurre.

63 “Come lavoro sono abbastanza soddisfatto di quello che sto facendo, mentre per il resto sono scoraggiato e schifato. Mi pare che tutto vada a rotoli e si preparino tempi tristissimi. Con quelli del Contemporaneo, come saprai, ho rotto; a suo tempo erano venuti a cercarmi per dirmi che volevano fare un giornale anticonformista, e invece sono finiti nel più piatto conformismo. Loro si giustificano, naturalmente, con la ‘ragione di partito’, ma io alla ragione di partito non ci credevo nemmeno prima, figuriamoci se ci credo ora, dopo il rapporto Krusciov e i fatti d'Ungheria”, Lettera di Carlo Cassola a Ernesto Treccani, 1° settembre 1957, AET, cart. 15, fasc. 27.

si comprende l'interesse di Treccani per il dibattito di "Città aperta" raccolto nel 1958 sotto il titolo *Realismo al crocevia*⁶⁴. Egli ne segue con attenzione gli sviluppi, come dimostra la copia dell'articolo di Franco Francese conservata nel suo archivio e annotata a penna in diversi passaggi. Qui Treccani scrive: "Parte dal giusto riconoscimento di posizioni avanzate per poi distruggere di fatto, con la successiva affermazione, la possibilità di un fiorire di queste posizioni"⁶⁵. Egli riconosceva come corretta l'osservazione di Francese, secondo cui era mancata "l'attitudine a indagare la realtà 'ascoltandosi', scoprendo il flusso vitale e perenne delle cose in noi o ciò che di noi è vitale nelle cose, che è tutt'uno": un problema, dunque, di coscienza dell'artista e di rapporto conoscitivo con il reale, oltre la questione pur centrale della cosiddetta ingerenza del partito. Ma proprio qui si misurava anche la distanza di Treccani. Egli temeva che la disgregazione de "l'unità perduta" posta da Francese potesse tradursi nel rischio di disperdere quanto era stato costruito, anche generazionalmente, entro l'orizzonte democratico del dopoguerra.

La stessa posizione riemergeva nel suo intervento al convegno dell'Istituto Gramsci a Roma del gennaio 1959, dove Treccani tornava a definire l'origine del movimento realistico come riflesso della lotta antifascista e insisteva sulla necessità di tenere insieme "espressione", "razionalità" e "volontà", ovvero libertà dell'invenzione artistica e determinazione a proseguire la battaglia entro una dimensione collettiva, storica e politica⁶⁶. Nello stesso anno annotava che "il solo realismo possibile è il realismo di un'epoca di transizione. Un'arte di molti sogni, di smisurate ambizioni e di fatali cadute". Riconosceva inoltre che "in tutti noi vi è un poco di Pollock, un poco di Wols [...] un poco di lasciarsi andare [...] nell'assolutamente fuori di noi"; e tuttavia ribadiva: "Il realismo moderno è una conquista che impegna l'uomo e l'artista con tutto il suo essere e tutto il suo talento [...] ciò implica una conquista di coscienza che è anche volontà [...] noi dipingiamo per qualcuno, questo è il punto di forza"⁶⁷. Al centro della riflessione si poneva la domanda per chi dipingere, un interrogativo che induceva Treccani ad annotare, eloquentemente: "Vedere la *Dolce vita* di Fellini – espressione dei sentimenti delle classi nuove"⁶⁸. Si delineava così, alla fine del decennio, una posizione tutt'altro che difensiva, aperta alle tensioni del quadro artistico internazionale ma insieme volta a ricondurle a una responsabilità storica e conoscitiva dell'arte.

64 Sull'argomento cfr. L. Quattrocchi, *Il realismo del dissenso. Arte, marxismo e Pci nelle pagine di "Città aperta" (1957-1958)*, in "Prospettiva", 172, 2018, pp. 42-62.

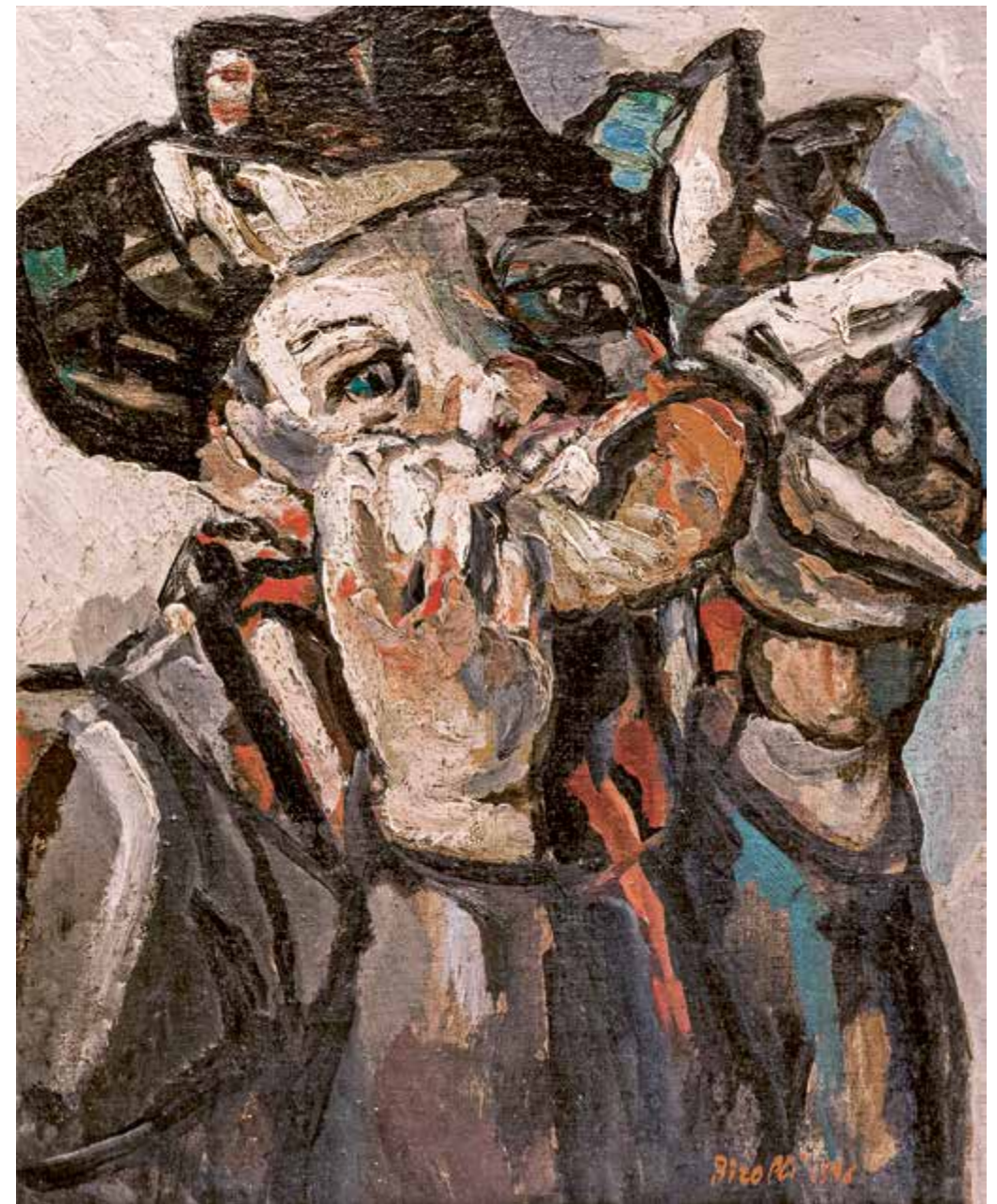
65 Ernesto Treccani, appunti manoscritti sull'articolo di F. Francese, *Le unità perdute*, in *Realismo al crocevia*, in "Città aperta", 6, marzo 1958, pp. 30-33, Biblioteca Ernesto Treccani, Fondazione Corrente, Milano.

66 Id., *Problemi del realismo in Italia*, in "Il Contemporaneo", febbraio 1959, p. 17. Si tratta del suo intervento al dibattito svoltosi presso l'Istituto Gramsci a Roma dal 5 al 9 gennaio 1959.

67 Id., appunti di dibattito sul realismo; 1959, AET, cart. 7, fasc. 16.

68 Id., dattiloscritto intervento a convegno pittori realisti [s.d.], AET, cart. 7, fasc. 16.

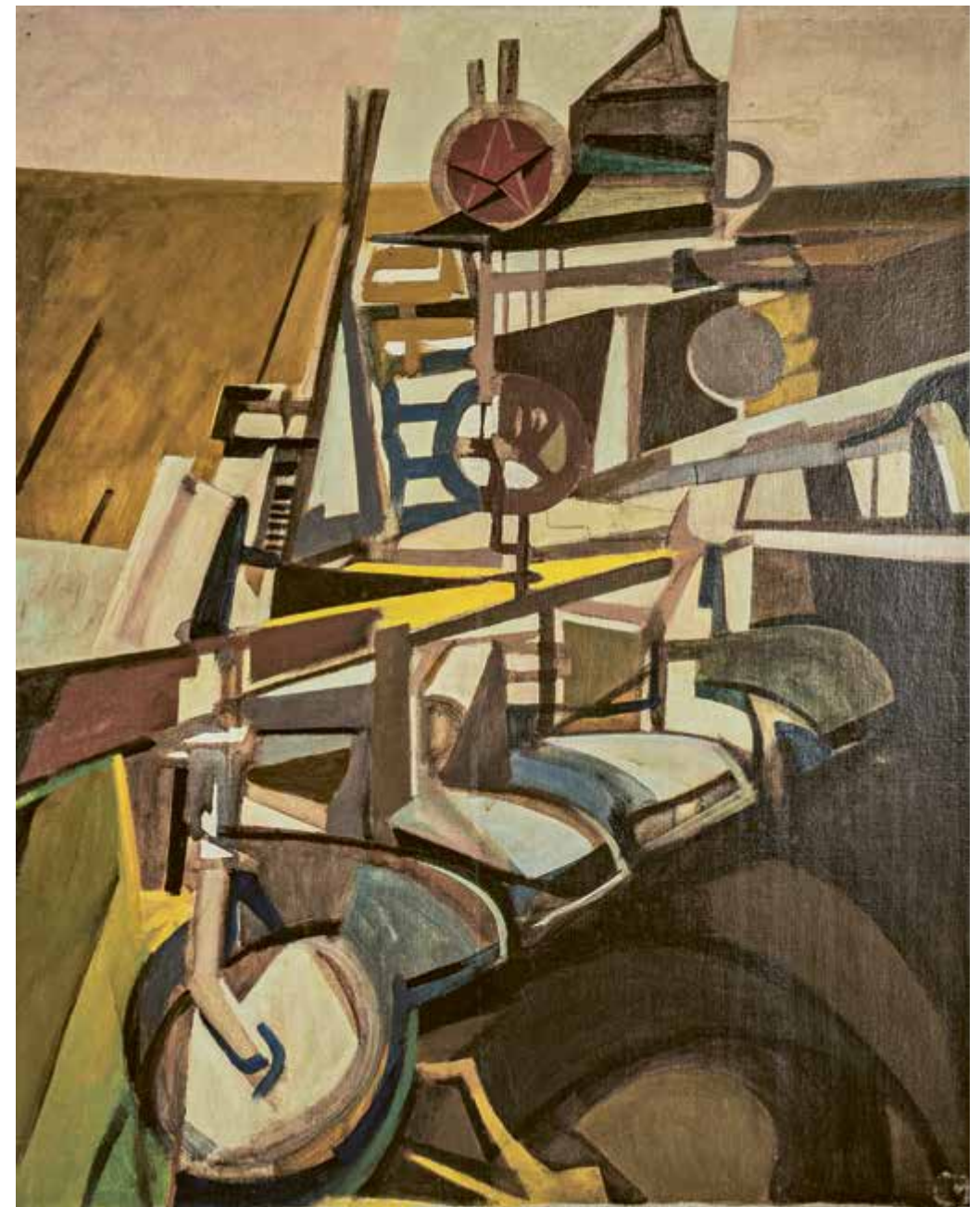
Opere in mostra. Il realismo in Italia



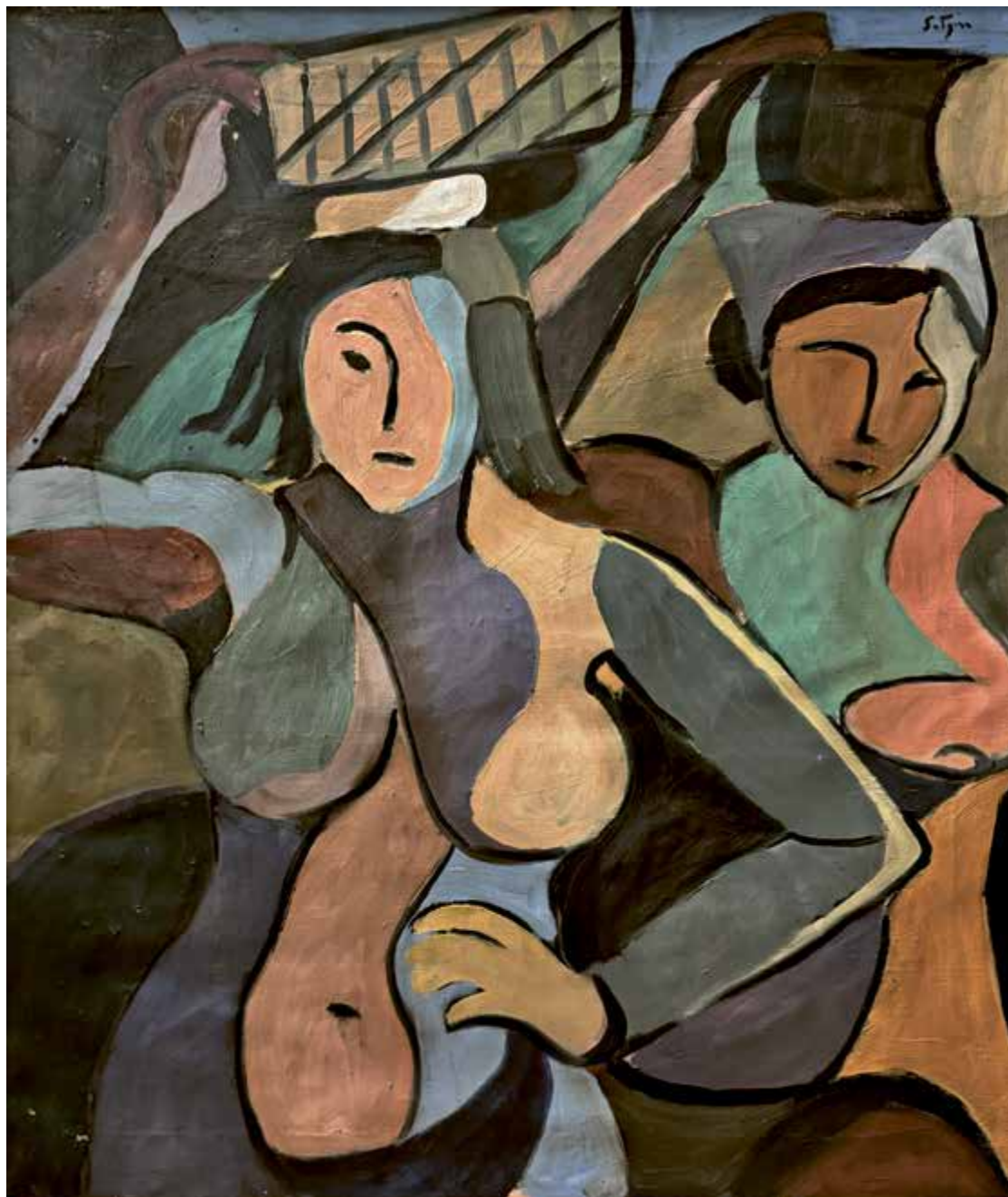
Renato Birolli
Contadino e pannocchia, 1946
olio su tela, 60 × 50 cm
Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Giovanni Omiccioli
Raccolta del fieno, 1948
 olio su tela, 28 × 52 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Armando Pizzinato
La grande aratrice, 1949
 olio su tela, 80 × 62,4 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Liana Sotgiu
Il raccolto, 1949
 olio su tela, 70 × 60 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Giulio Turcato
Miniera, 1948
 tempera su carta, 62,5 × 44,5 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara

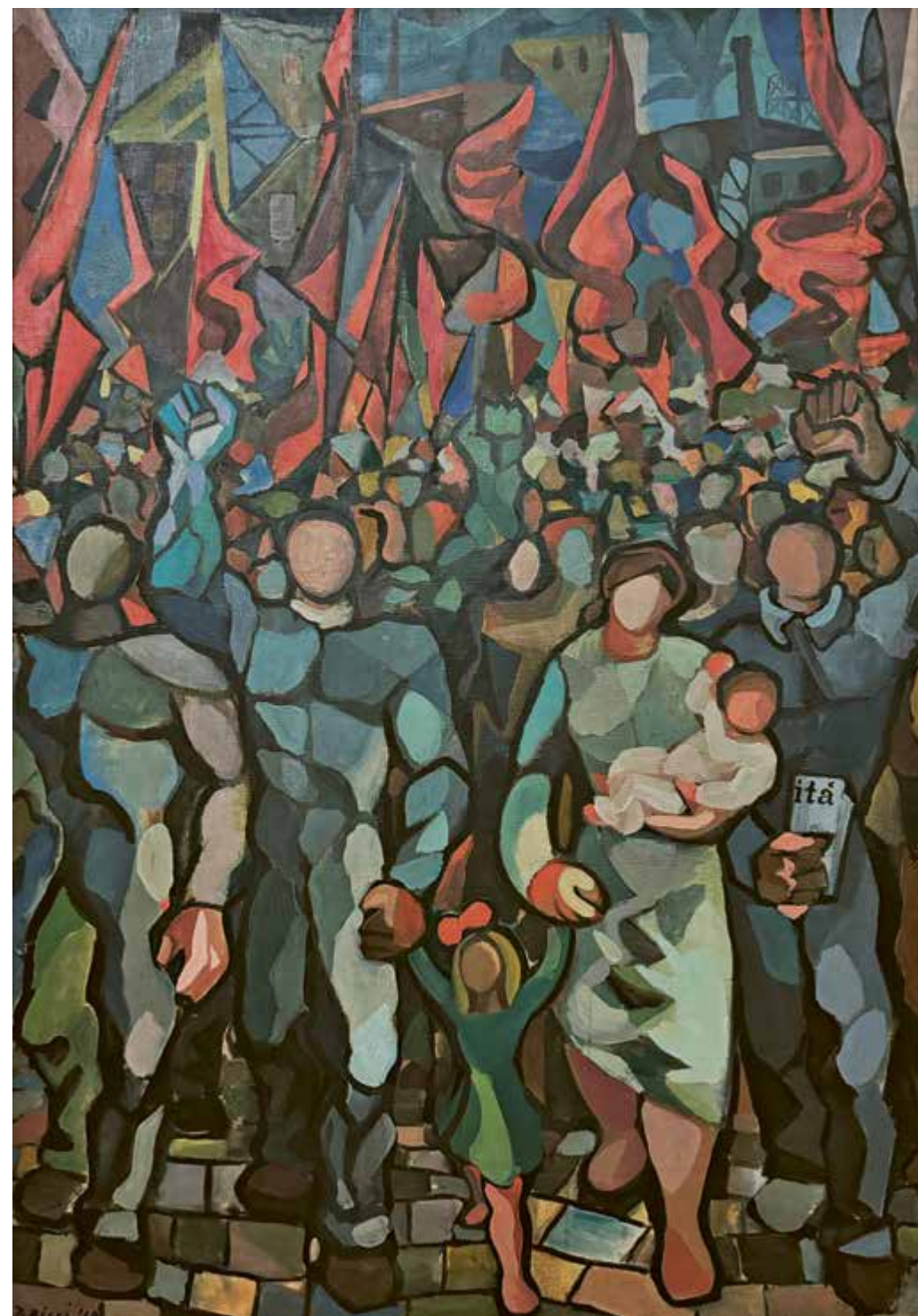


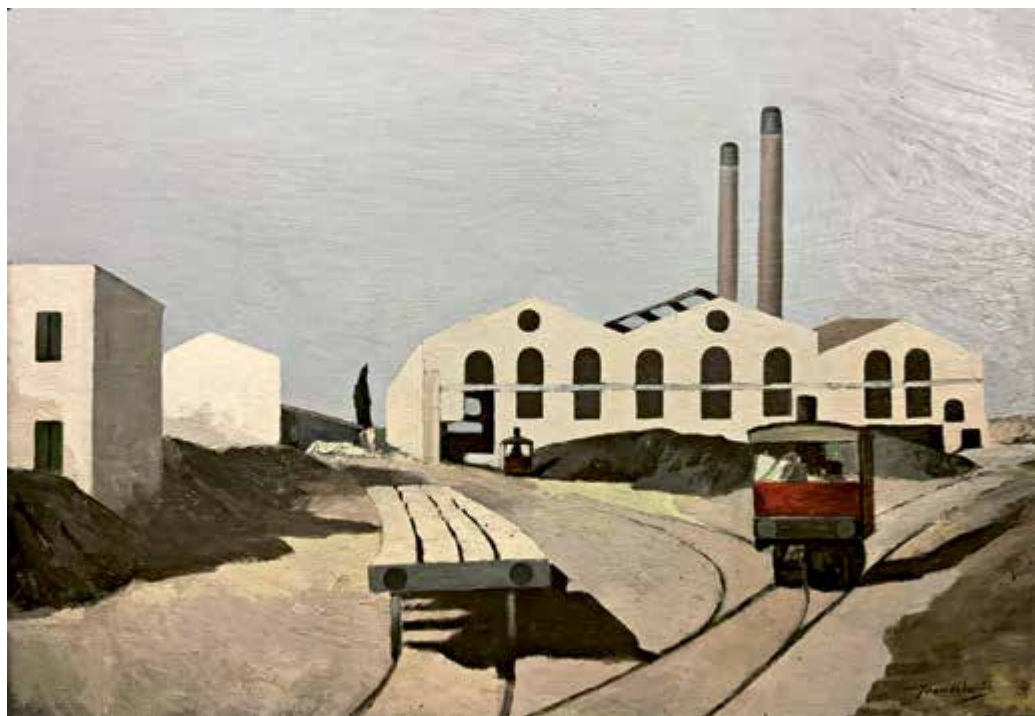
Aldo Borgonzoni
Le mondine, 1948

olio su tela, 52,8 × 67 cm
Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara

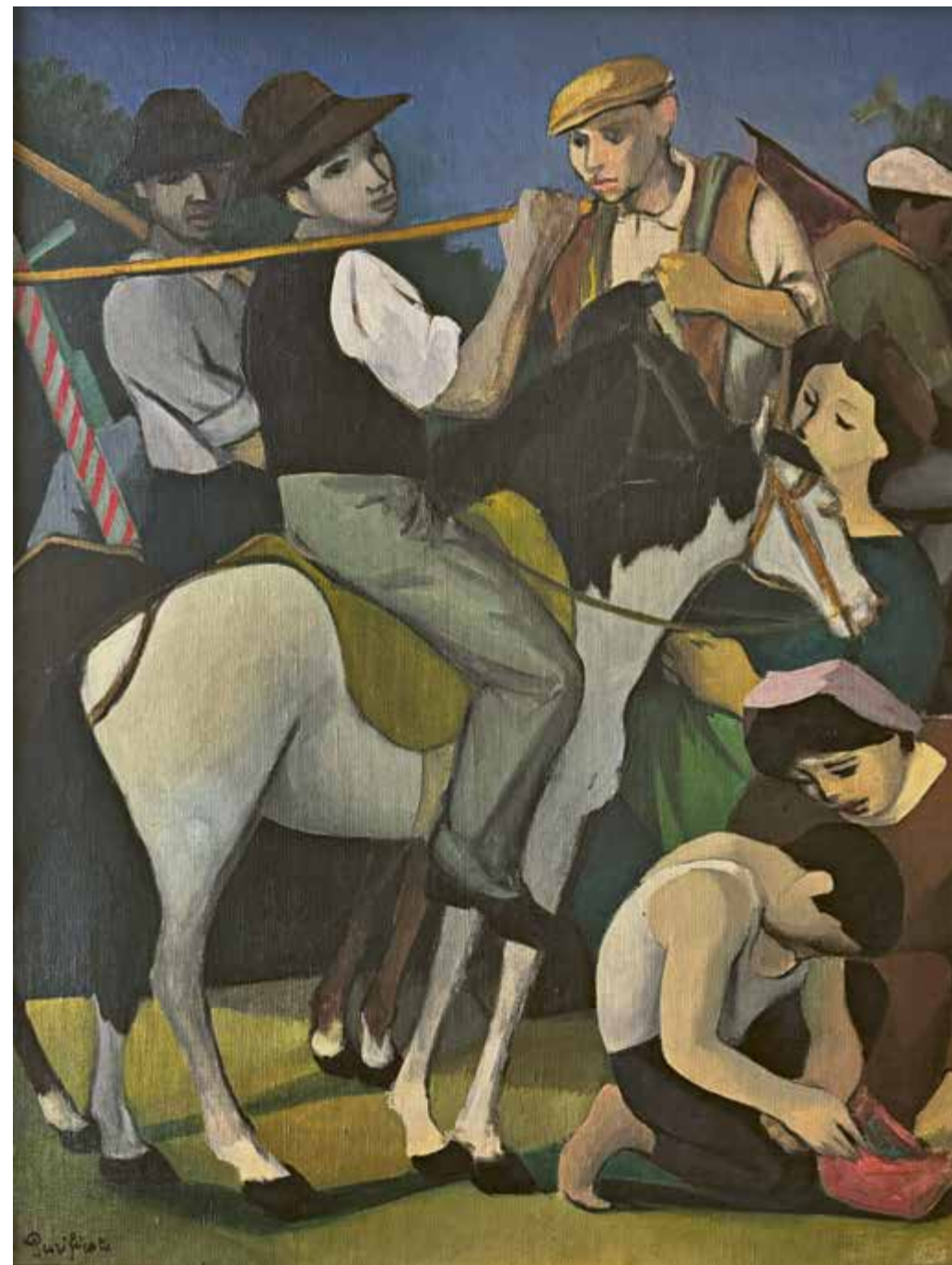
Paolo Ricci
1° maggio, 1949

olio su tela, 99 × 69 cm
Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara





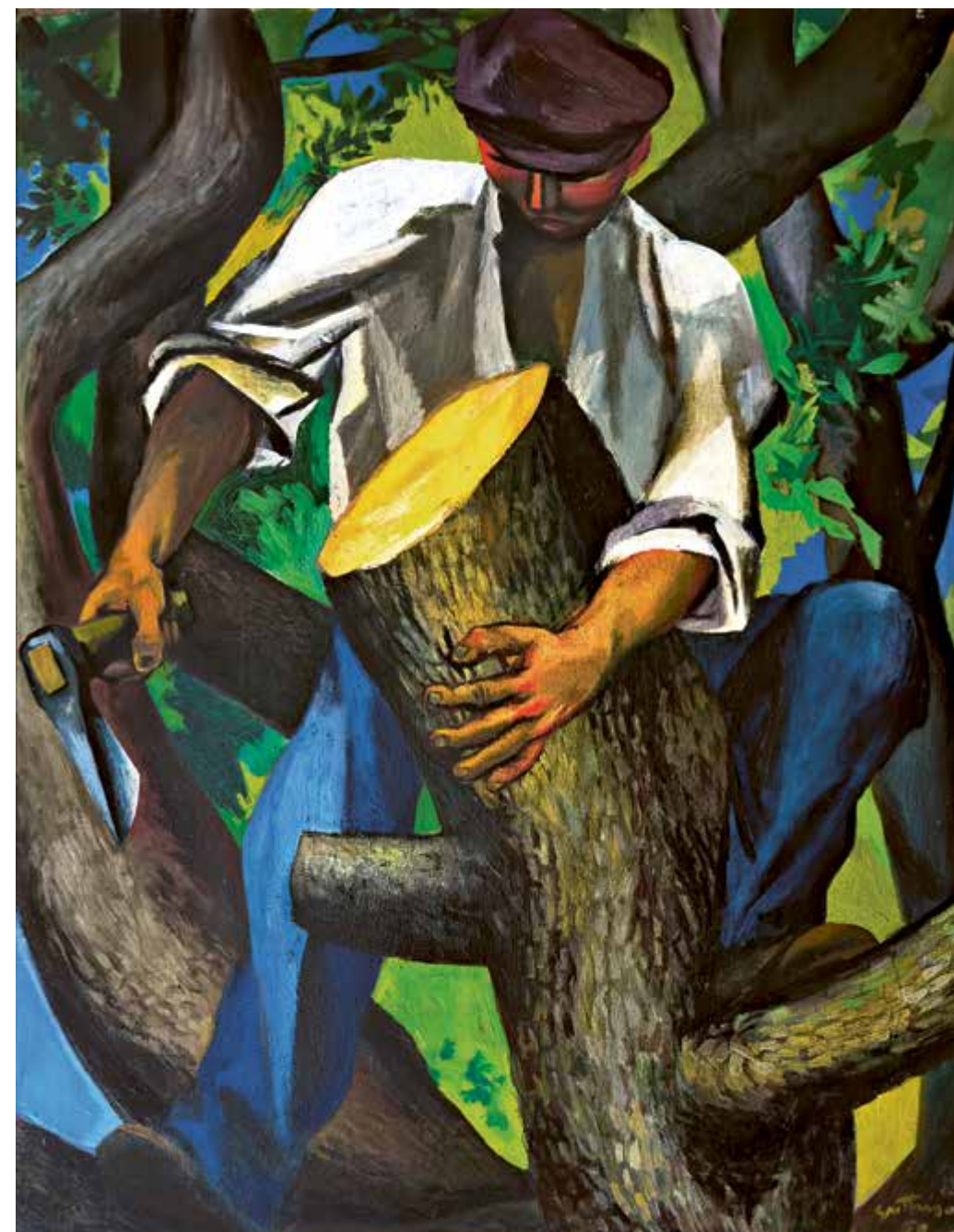
Francesco Trombadori
La fabbrica, 1953
 olio su tavola, 42,5 × 60 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Domenico Purificato
La partenza, 1950
 olio su tela, 95,3 × 70 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Ugo Attardi
Carrettieri, 1951
 carboncino e pastello su carta, 45 × 63,5 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara

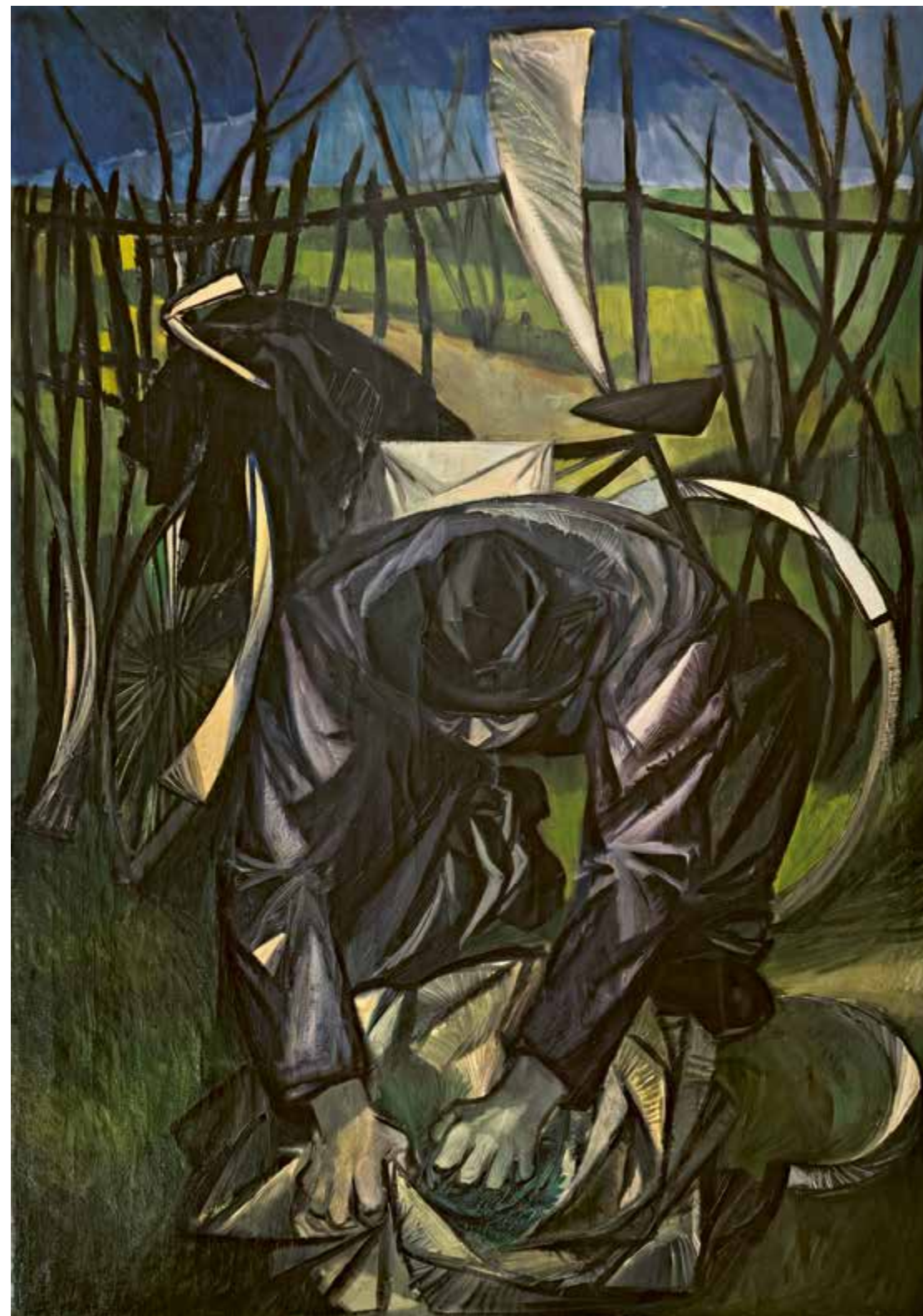


Renato Guttuso
Boscaiolo, 1950
 olio su tela, 93,2 × 73,8 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Aldo Bergonzoni
Le mondine, 1950
 terracotta, 65 × 97 × 18 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara

Giuseppe Zigaina
Bracciante (Erba ai conigli), 1950
 olio su tela, 140,4 × 99,8 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara





Aldo Natili
Uccisione di un bracciante, 1950
 olio su tela, 115,5 × 156 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara





Giulio Ruffini
Pietà per il bracciante assassinato, 1950-1952
 olio su tela, 135,2 × 199,5 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara





Augusto Murer
I minatori, 1953
 legno, 85,3 × 57 × 13 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Gabriele Mucchi
La bestia morente, 1950
 olio su tela, 98 × 140 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Tono Zancanaro
Pescatori di Comacchio (disoccupati), 1953
 Inchiostro e acquerello su carta, 78 × 98 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Tono Zancanaro
Grazia Tagliapietra, staffetta partigiana, 1952
 inchiostro e acquerello su carta,
 56 × 51 cm
 Grosseto, Collezione del Polo
 culturale Le Clarisse



Franco Francese
Bracciante che dorme, 1953
 olio e carboncino su tela,
 94 × 121 cm
 Suzzara, Museo Galleria
 del Premio Suzzara



Ugo Castellani
I licenziati, 1953
 olio su tavola, 70 × 90 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Ampelio Tettamanti
Operai di Milano, 1955
 olio su tela, 131 × 160,5 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Saro Mirabella
Tanina (Bimba che legge), 1954
 olio su tela, 33 × 23 cm
 Grosseto, Collezione del Polo
 culturale Le Clarisse

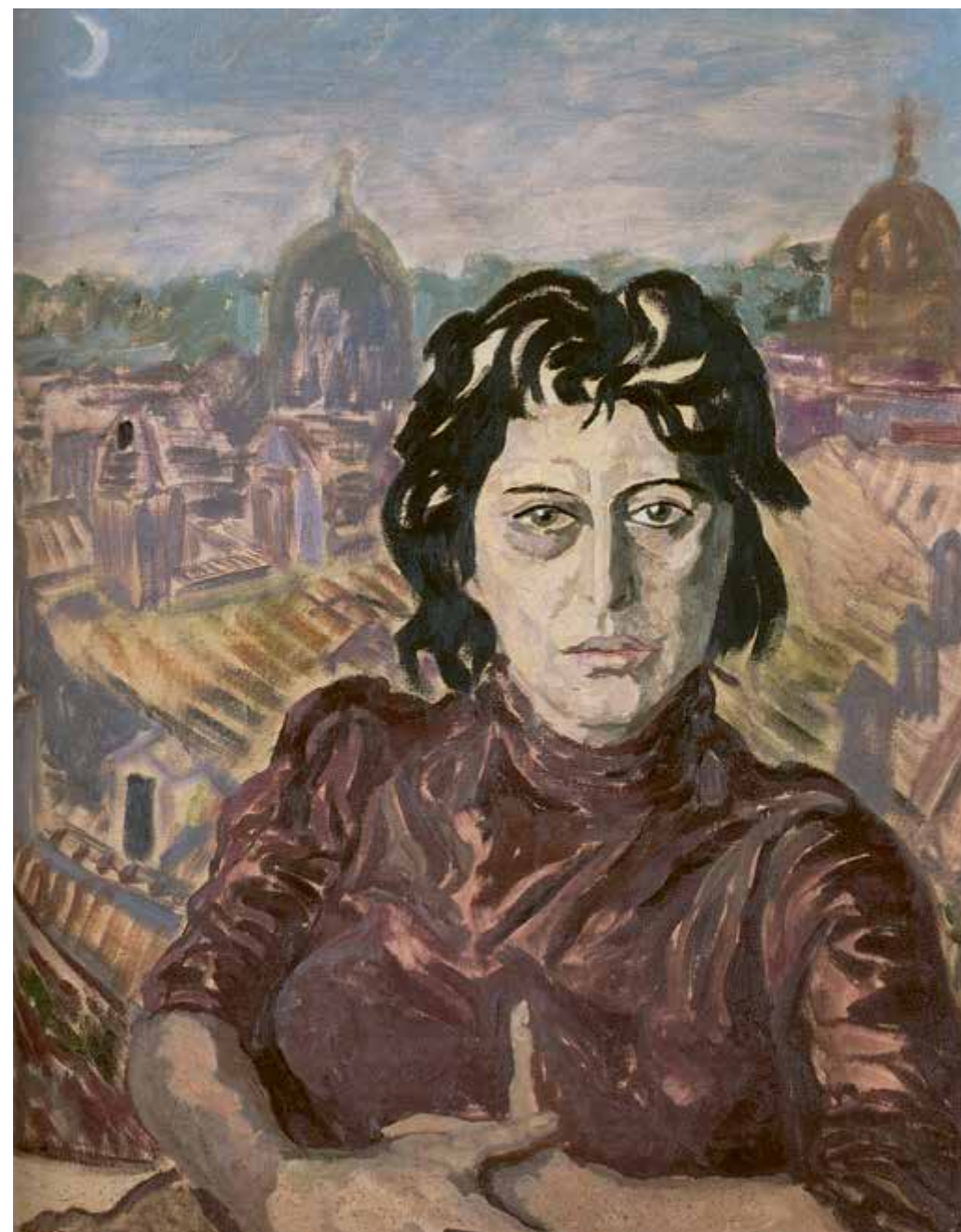
Claudio Astrologo
Giovane muratore romano, 1954
 olio su tela, 100 × 70 cm
 Suzzara, Museo Galleria
 del Premio Suzzara





Carlo Levi
Partigiani, primi anni sessanta
 gouache su carta, 70 × 50 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse

Carlo Levi
Amanti, primi anni sessanta
 gouache su carta, 70 × 50 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Carlo Levi
Ritratto di Anna Magnani, 1954
 olio su tela, 92 × 73 cm
 Roma, Fondazione Carlo Levi



Piero Guccione
Pescatori, 1954
 china su cartoncino, 64 × 50 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Ernesto Treccani
Vendemmiatrice, 1958
 olio su tela, 154 × 74 cm
 Grosseto, Collezione
 del Polo culturale Le Clarisse



Bepi Romagnoni
Macchina calcolatrice, 1956
 olio su tavola, 60 × 90 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Fernando Farulli
Lampade di minatori, 1959
 olio su tela, 85 × 65 cm
 Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Renzo Vespignani
La sedia di vimini, 1961

inchiostri su carta, 69,5 × 55,5 cm
 Collezione privata

Carlo Levi, Discorso tenuto a Grosseto il giorno dell'inaugurazione della *Rassegna di pittura realista*, 29 gennaio 1955*

Ringrazio il Sindaco, ecc. per l'occasione di intrattenermi un poco con voi, su cose che mi stanno a cuore, ecc. – perché toccano i problemi più veri del nostro tempo. Mi scuso di non essere oratore e di non essermi preparato. Sono felice che l'occasione sia una mostra di pittura così riuscita importanza di questa mostra in paesi e città che non sono la metropoli o i grandi centri. Questo significa che esiste ormai in Italia un bisogno di cultura, più vivo nel popolo, e che corrisponde al bisogno di partecipare alla vita del popolo da parte degli artisti.

È un grande momento, questo, per l'arte italiana, una svolta, l'inizio di un periodo nuovo, che corrisponde alla svolta politica e sociale, alle forze e ai gruppi nuovi, alla nuova visione del mondo.

I grandi fenomeni storici (che sono uno): La Resistenza Il movimento popolare e contadino essi sono insieme fatti politico-sociali e grandi fatti di cultura.

Due aspetti coincidenti dello stesso fenomeno. Sono grandi fatti politici e sociali perché sono fatti di cultura, e viceversa sono fatti di cultura perché sono fatti politici e sociali, affermazioni di vita e di libertà.

Attraverso di essi, per la prima volta nella storia d'Italia, il popolo ha preso coscienza piena del proprio valore, della propria esistenza come soggetto di storia. Così facendo, raggiungendo la piena esistenza, ha aperto gli occhi sul mondo: ed è nato un nuovo mondo di immagini.

* Trascrizione integrale del manoscritto inedito conservato a Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Carlo Levi, busta 76, fasc. 2260, 7 cc.

Opere in mostra. La Maremma e il realismo

L'arte italiana usciva da un lungo letargo, legata agli schemi accademici di una società privilegiata e priva di vitalità. Il fascismo aveva aggravato la situazione, chiudendo (pur dentro il falso modernismo delle sue Quadriennali ecc.) l'orizzonte, e vietando anche praticamente gli scambi. Ma la crisi era assai più profonda e universale del fascismo, e precedente: crisi di una civiltà, dove era perso il senso della unità dell'uomo.

Dopo il fiorire dell'impressionismo, si persero i contatti con la realtà (la vita popolare era lontana e ignota), si rimase chiusi nell'illusoria libertà delle forme, condannati all'arbitrio di una espressione che per essere privi del senso dei rapporti non poteva arrivare mai a valore universale, alla umana comprensibilità; che in taluni (espressionisti) prendeva la forma della protesta, della satira sconsolata e romantica; in altri (cubisti) si affondava nel disumano perdersi della idolatria della forma. Idoli, non uomini, idoli di forma, di visibilità, di sentimenti, non uomini o sensi o sentimenti umani. Mondi chiusi, non scambi. Individui isolati e astratti, non persone viventi.

Idolatria, non realtà.

In Italia, tutto ciò su scala provinciale e ritardataria [lettura incerta]. I movimenti popolari hanno riproposto tutti i problemi. Un nuovo senso della vita rende necessarie nuove espressioni. L'esperienza ha aperto gli occhi degli artisti, e degli uomini semplici. Anche essi hanno fatto e fanno quotidianamente la loro esperienza poetica, che è l'azione per la loro libertà, attraverso cui si sentono vivere e partecipare ai valori universali.

A torto questa azione può essere considerata estranea alla cultura. I contadini, combattendo per la terra e la libertà, riconoscono sé stessi come uomini, e imparano a vedere il mondo per la prima volta in modo originale. E sanno anche scrivere (contadini del Sud - Rocco Scotellaro come esempio e campione della libertà contadina).

In questo mondo di nuova vita e di nuova esperienza i pittori e gli scrittori trovano degno oggi non tanto l'argomento, quanto l'ambiente culturale, lo stimolo poetico.

L'arte idolatrica, l'arte astratta finisce quando il mondo e la società si fanno umani, si liberano dal terrore dell'uomo; e sanno affrontare la vita con coraggio.

Questo è il realismo: il coraggio di essere uomini liberi. Il compito è comune agli artisti, agli operai, ai contadini, agli uomini di cultura e agli uomini semplici: una grande epoca di arte classica si aprirà se tutti insieme sapremo essere, in ogni azione, in ogni momento della vita quotidiana, uomini liberi.

Tolomeo Faccendi
Le attività della Maremma, 1950
bronzo, 195 × 80 × 5 cm
Grosseto, Collezione
dell'Amministrazione Provinciale
di Grosseto





Tolomeo Faccendi
Lavoratore o Uomo col sacco, 1950
 terracotta, 40,5 × 18,5 × 23 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Tolomeo Faccendi
L'infelice, 1953
 cemento, 33 × 50 × 35 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Bruno Corso
Veduta di paese, inizi anni cinquanta
 olio su tela, 90 × 90 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



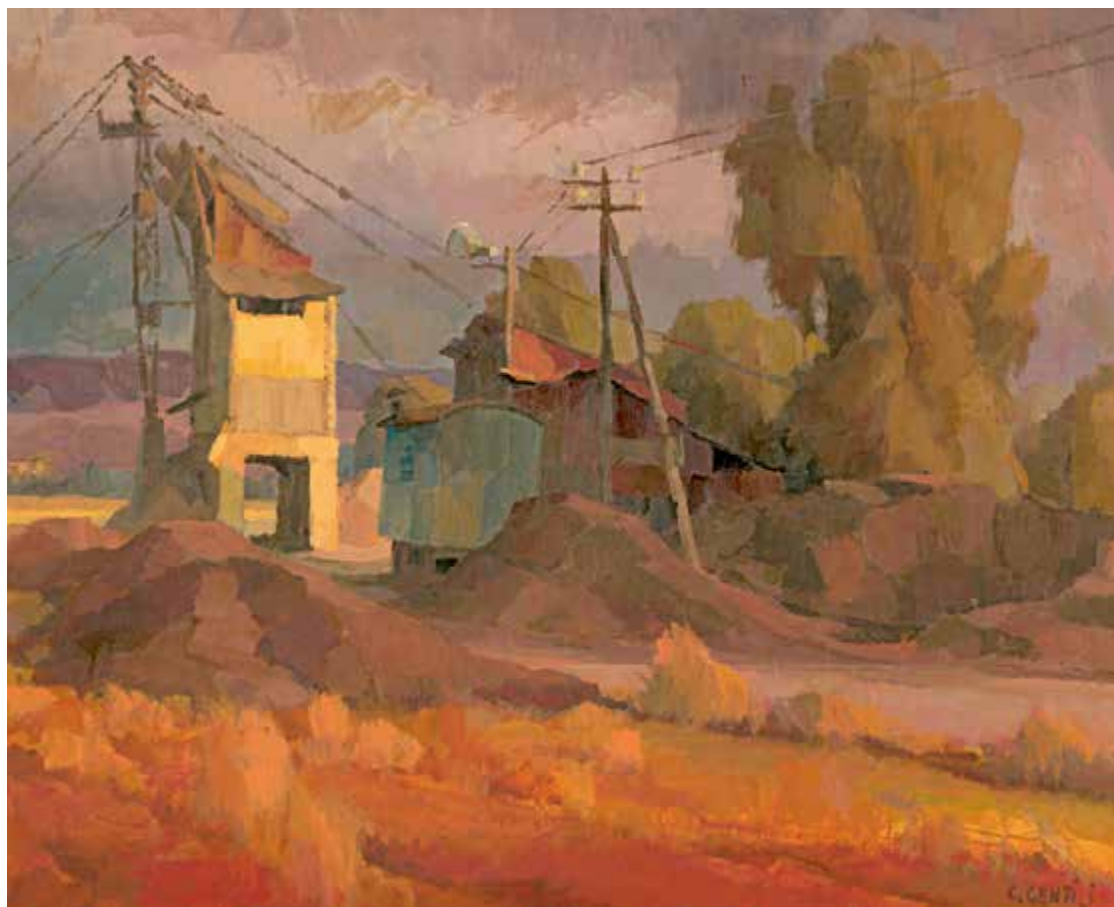
Carlo Gentili
Periferia, 1951

olio su tavola, 69 × 59 cm
Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Carlo Gentili
Il circo, 1952

olio su tavola, 70 × 80 cm
Grosseto, Collezione Gentili



Carlo Gentili
La draga sull'Ombrone, circa 1957
 olio su tela, 70 × 90 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Carlo Gentili
Il riposo, metà anni cinquanta
 carboncino su carta, 34,8 × 45,5 cm
 Grosseto, Collezione Gentili



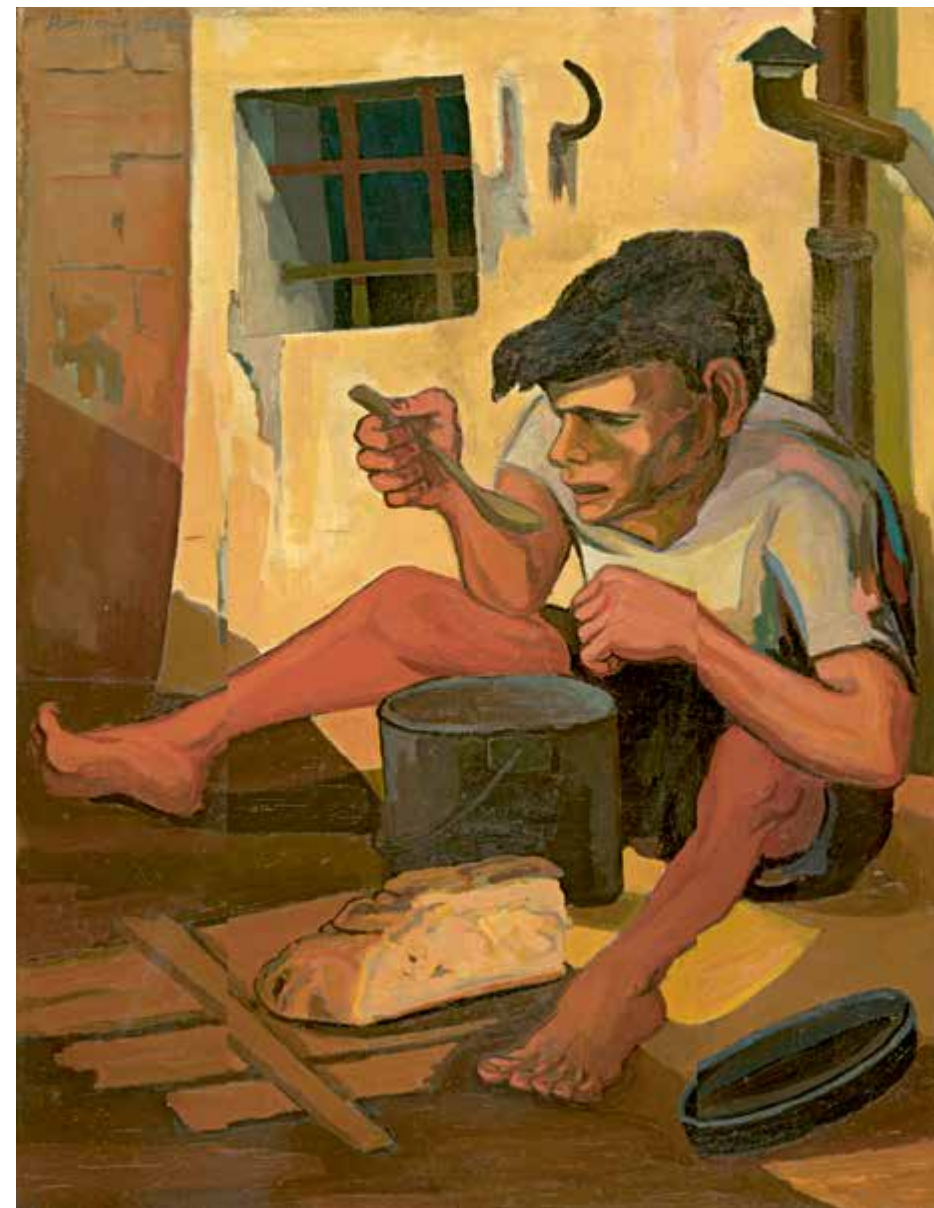
Nilo Bacherini
"Beppone" fabbro ferraio, 1954
 gesso colorato, 66 × 41 × 26 cm.
 Grosseto, Collezione dell'Amministrazione Provinciale
 di Grosseto



Bruno Dominici
Panchetto con tavolozza, 1952
 olio su tela, 70 × 60 cm
 Grosseto, Collezione Dominici



Bruno Dominici
Ragazza seduta, 1952
 olio su tela, 89 × 73,5 cm
 Grosseto, Collezione dell'Amministrazione Provinciale
 di Grosseto



Bruno Dominici
Il manovale, 1953
 olio su tela, 84 × 62 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Alfiero Cappellini
Paesaggio campestre, 1954
 olio su tela, 69,5 × 79,5 cm
 Grosseto, Collezione dell'Amministrazione Provinciale
 di Grosseto



Alberto Mattei
Cucina economica, fine anni quaranta
 olio su tela, 65 × 75 cm
 Roma, Collezione Mattei



Alberto Mattei
L'Isola di Follonica, 1952
 olio su tela, 45 × 56 cm
 Follonica, Collezione Mattei



Alberto Mattei
Lavandaia, inizi anni cinquanta
 olio su tela, 72 × 60 cm
 Follonica, Collezione Mattei



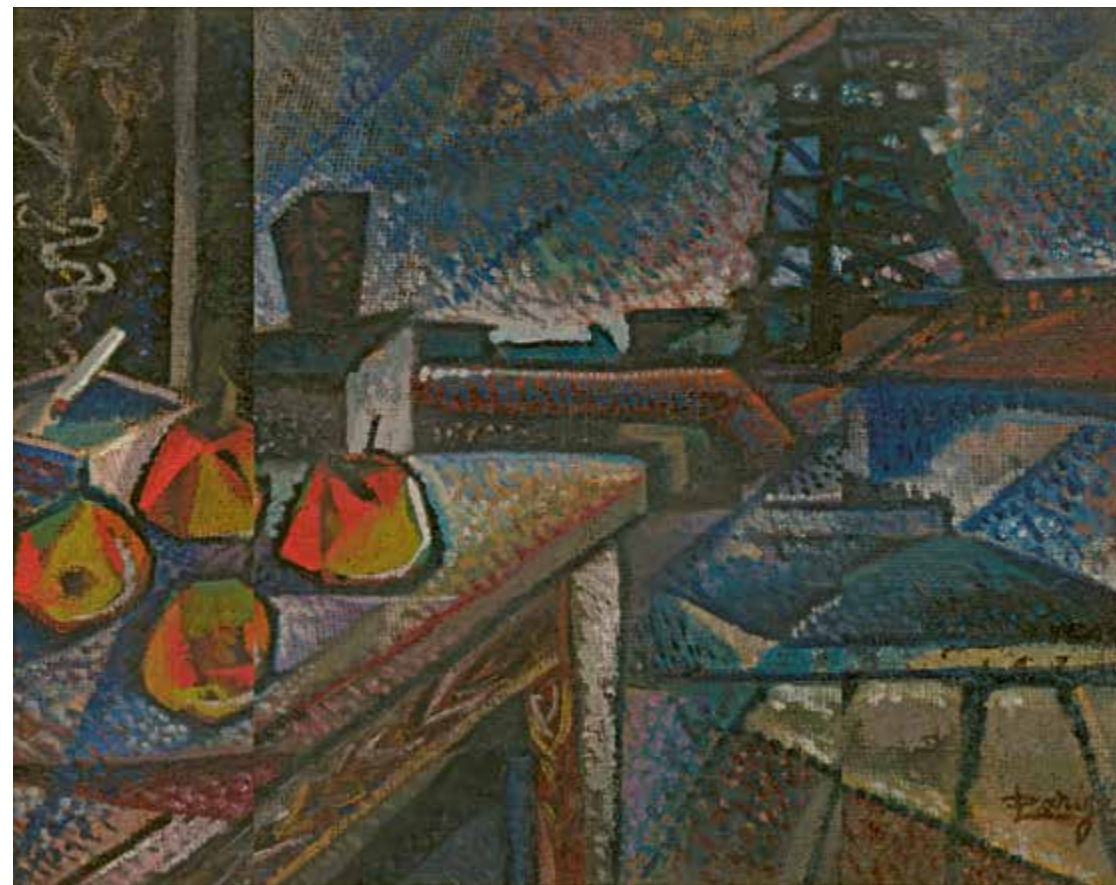
Lucio Parigi
La Nera, 1951

carboncino, matita e biacca
su carta, 55 × 40 cm
Grosseto, Collezione Parigi



Lucio Parigi
Moglie di minatore, 1951

carboncino e matita su carta,
55 × 40 cm
Grosseto, Collezione Parigi

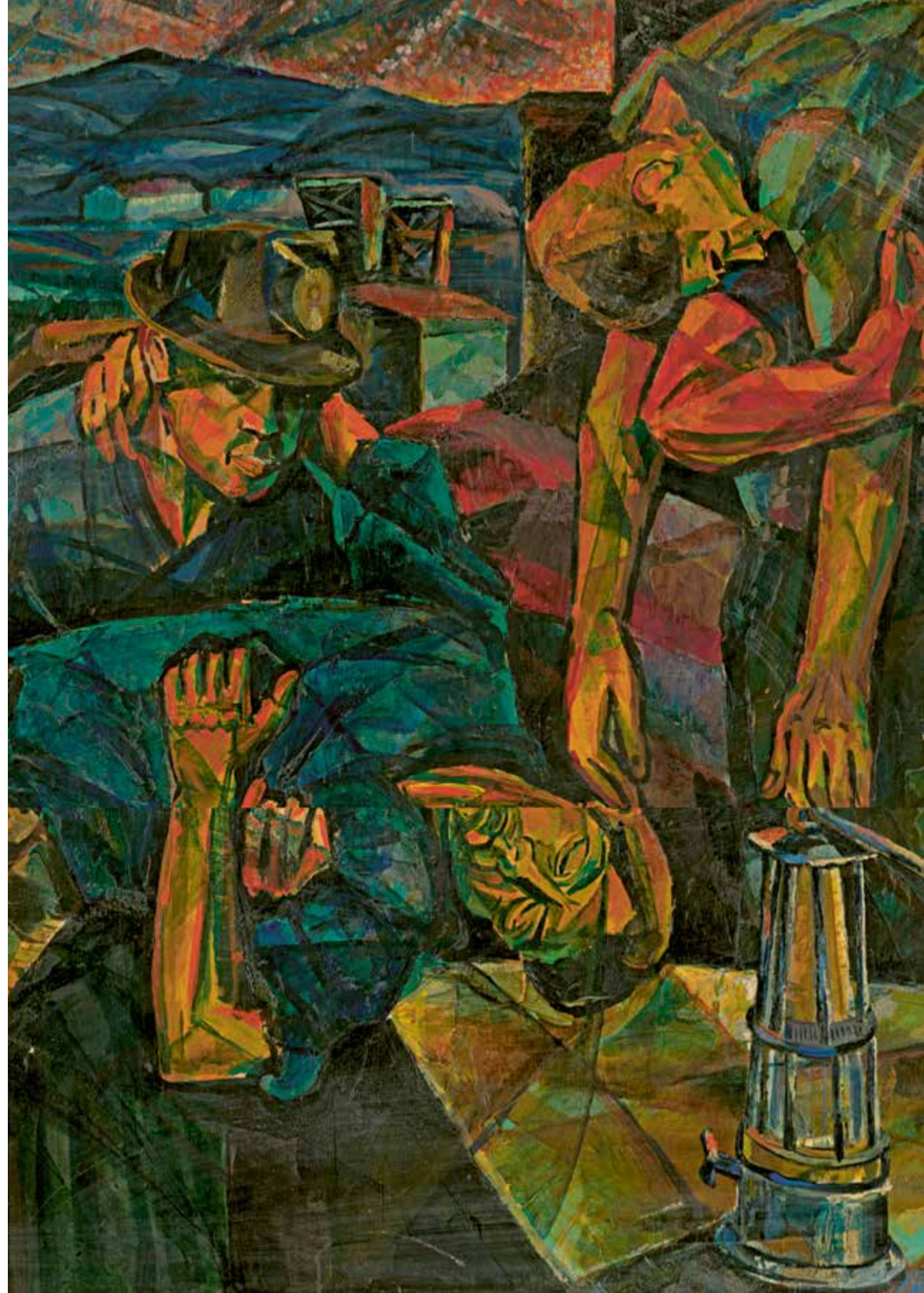


Lucio Parigi
Pozzo della miniera di Ribolla, 1957

olio su tela, 70 × 80 cm
Grosseto, Collezione Parigi



Lucio Parigi
Omaggio ai minatori di Ribolla, 1959
 olio su tela, 86 × 108 cm
 Grosseto, Collezione Parigi





Bruno Caponi
La fabbrica, circa 1954
 olio su tela, 25 × 30 cm
 Grosseto, Collezione Caponi



Bruno Caponi
Stabilimento, circa 1954
 olio su tela, 28 × 33 cm
 Grosseto, Collezione Caponi



Bruno Caponi
Le orfanelle, circa 1954
 olio su tela, 39 × 42 cm
 Grosseto, Collezione Caponi



Ennio Busonero
Autoritratto, 1953
 olio su tela, 70 × 60 cm
 Grosseto, Collezione del Polo culturale Le Clarisse



Ennio Busonero
Oggetti d'uso, 1961
 olio su tela, 60 × 40 cm
 Grosseto, Collezione dell'Amministrazione Provinciale
 di Grosseto



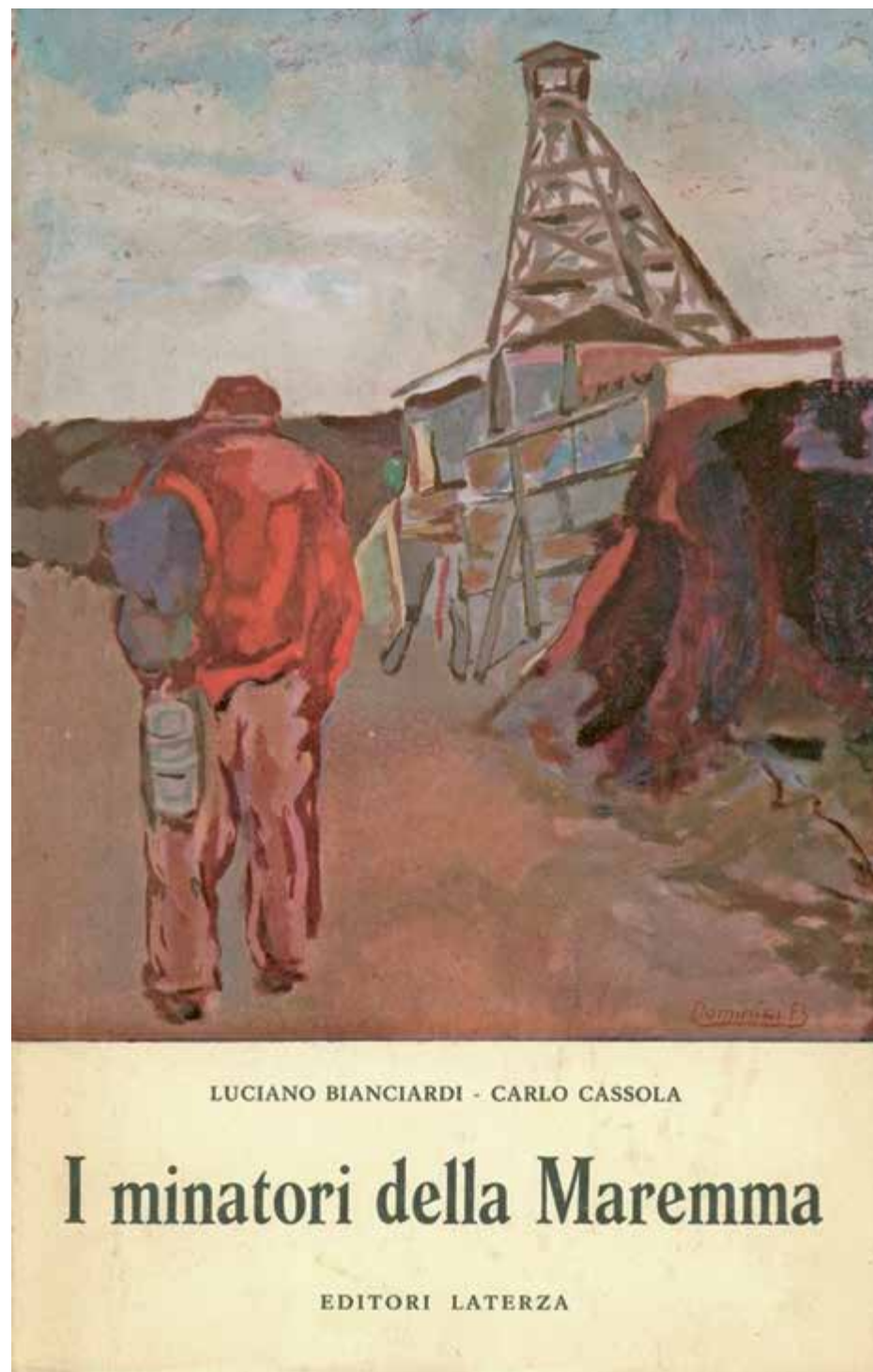
Alfredo Fabbri
Il falciatore, 1956

olio su carta riportata su tela, 66 × 50 cm
Pistoia, Collezione Taberna Libreria



Nazzareno Rosignoli
Riposo, 1962

olio su tela, 70 × 100 cm
Grosseto, Collezione dell'Amministrazione Provinciale
di Grosseto



Luciano Bianciardi, Carlo Cassola, *I minatori della Maremma*, Laterza, Roma-Bari 1956; in copertina un dipinto di Bruno Dominici, 1956

Itinerari del realismo nelle pratiche e i cineamatori grossetani. I filmati dell'archivio della Cineteca Digitale della Maremma

Giacomo Tagliani

Gli archivi per la conservazione, la digitalizzazione e la valorizzazione del patrimonio audiovisivo amatoriale stanno acquisendo una centralità sempre maggiore non solo sul piano della considerazione scientifica, ma anche dell'interesse pubblico. Crescono le istituzioni archivistiche che si prendono cura di questo patrimonio, aumentano le occasioni per mostrarlo in eventi dedicati, si incrementano le campagne di raccolta di tali materiali, spesso donati da privati cittadini che uniscono i propri ricordi per creare una memoria collettiva minuta, fatta di storie quotidiane e ordinarie, di luoghi periferici e provinciali, di situazioni comuni e poco appariscenti. La centralità odierna del cinema amatoriale sembra dovuta a fattori diversi tra loro: la diffusione delle pratiche di *found footage* (il ricorso a materiali girati da altri) nella cinematografia contemporanea, che ha reso familiare per un vasto pubblico il confronto con le immagini del passato¹; l'interesse crescente per le manifestazioni culturali di anni precedenti come fonte per la creazione artistica contemporanea²; il recupero di pratiche tecniche oggi obsolete come possibilità di riconsiderazione critica della condizione tecnologica odierna secondo un'attitudine "archeologica"³.

In Italia, la creazione nel 2002 della Fondazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia a Bologna ha costituito un momento decisivo in questo processo, testimoniando in qualche misura che il passaggio dal XX al XXI secolo si pone simbolicamente (anche) sotto il segno della riappropriazione del passato come luogo di continua negoziazione delle identità di una comunità. Ma accanto a questa istituzione, ormai diventata un riferimento a livello europeo, sono molte le realtà che stanno seguendo una strada analoga di valorizzazione delle memorie audiovisive e delle espressioni filmiche amatoriali. Tra queste, la Mediateca Digitale della Maremma occupa una posizione particolare, non solo per la sua storia più che ventennale, ma anche per il ventaglio di attività coordinate che ricalcano il progetto culturale sviluppato da Home Movies sia online, con un portale web per la fruizione dei materiali, sia offline, come occasione di proiezioni pubbliche di questi stessi materiali⁴. Al di là dell'indubbio valore storico per la ricostruzione di una memoria legata al territorio o, più semplicemente, della curiosità di commisurare le trasformazioni incorse nei luoghi familiari attraverso gli anni, l'importanza di

- 1 Tra i tanti studi ormai disponibili si vedano F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini al cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano 2013; M. Bertozzi, *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia 2013; *Found Footage Experience. Pratiche del riuso cinematografico e forme del contemporaneo*, numero speciale di "Imago. Studi di cinema e media", a cura di R. Catanese e G. Ravesi, 24, 2023.
- 2 *Found Footage: Cinema Exposed*, a cura di M. Bloemheuvell, G. Fossati, J. Guldemon, catalogo della mostra (Amsterdam, EyeFilm Museum, 5 aprile - 3 giugno 2012), Eyefilm- Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.
- 3 J. Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Carocci, Roma 2019.
- 4 La Mediateca trova origine nel 2005 con il progetto *Maremma Immagini in movimento*, coordinato dal regista grossetano Francesco Falaschi, volto a creare una storia per immagini del territorio maremmano attraverso le produzioni filmiche di grande circolazione ambientate nel territorio e le produzioni minori che nascono dal territorio stesso. È però il riconoscimento nel 2021, da parte del Ministero della Cultura, dell'alto valore storico e culturale della Mediateca che le consente di strutturare un modello integrato di conservazione, formazione e valorizzazione, simile a quello di Home Movies. Parte dell'archivio è consultabile liberamente online: <https://www.mediatecadigitalemaremma.com/raccolta/> (ultimo accesso 7 aprile 2026).

questi filmati risiede soprattutto nell'essere una costellazione di oggetti eterogenei, capaci di farci comprendere con maggiore chiarezza il grado di penetrazione della cultura cinematografica nella comunità grossetana e, dunque, la consapevolezza delle risorse estetiche alle quali attingere per testimoniare la realtà circostante.

La scelta di esporne una selezione in una mostra dedicata alla stagione del realismo nelle arti figurative deve essere dunque concepita come un'occasione significativa per sviluppare una riflessione più ampia sui modi attraverso i quali le forme del realismo hanno contribuito alla concezione estetica della società e di come le pratiche artistiche del tempo hanno formato e orientato lo sguardo di un pubblico abituato sino a pochi anni prima ad altri linguaggi figurativi. Questi film offrono un campo di indagine di grande interesse, almeno per tre motivi. Si tratta anzitutto di lavori anche di finzione, anziché di impostazione strettamente documentaria come accade invece in molti archivi che custodiscono filmati di famiglia o comunque amatoriali, e che si relazionano dunque più da vicino ai film che circolavano (e che tuttora circolano) sugli schermi cinematografici del tempo. Inoltre, sono prodotti in un contesto di provincia che proprio in quegli anni cercava di contribuire in termini originali a una "teoria dell'arte in provincia", mostrando una spiccata capacità autoriflessiva sull'orizzonte di possibilità – e sulle limitazioni – che tale condizione permetteva. Infine, sono opere realizzate in un periodo di grande elaborazione teorico-critica della nozione di realismo e di tutti i suoi correlati, che in Italia conosce una tensione polemica particolarmente accentuata a causa della specifica cultura artistica del tempo, con il cinema che ricopre un ruolo di primo piano.

Se il cinema italiano contribuisce alla 'redenzione' etica della nazione dopo il Ventennio fascista⁵, lo fa sotto la stella polare di un particolare realismo, il neorealismo: un movimento – al tempo non esente da critiche anche aspre – destinato a segnare nel profondo la storia del cinema e delle sue coordinate estetiche, tanto dal punto di vista delle forme e del linguaggio quanto dal punto di vista della ricezione e delle aspettative del pubblico⁶. Definirne i tratti specifici è complesso quanto individuarne i confini temporali, a causa della sua eterogeneità che lo hanno reso così fecondo e vitale⁷: la stagione neorealista – nella sua versione 'ristretta' – copre un arco che va dal 1945 (con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini) al 1951 (con *Umberto D* di Vittorio De Sica), ma è possibile estenderla, prima e dopo, includendo come estremi il 1943, con *Ossessione* di Luchino Visconti, e il 1957, con *Il grido* di Michelangelo Antonioni e *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini. Nel dibattito critico dell'epoca, e oggi ancor di più, il neorealismo è anzitutto un problema di postura e di sguardo dinnanzi alla realtà contemporanea: il critico francese André Bazin ne ha lodato il "valore documentario eccezionale [...] questa aderenza perfetta e naturale all'attualità"⁸, indicandone al tempo stesso tra i meriti principali quello "di aver ricordato che non c'è stato 'realismo' in arte che non fosse prima di tutto profondamente 'estetico'"⁹. Nella concezione del periodo, il neorealismo intrattiene un rapporto esplicitamente conflittuale con il realismo: non a caso, l'uscita nelle sale cinematografiche di *Senso* di Luchino Visconti nel 1954 suscita un ampio dibattito, criticato da un lato come tradimento del neorealismo e salutato dall'altro come inaugurazione di una nuova stagione realista, capace di abbandonare l'immediatezza della forma-inchiesta per recuperare modelli narrativi precedenti, sinanche ottocenteschi. Un apparente salto di qualità che suscita tuttavia molte resistenze, tra le quali quelle di Cesare Zavattini, che proprio nel 1954 commentava:

La grandezza del Neorealismo di questi ultimi anni sta proprio nel fatto che è l'inizio di un discorso, il prologo di grandi cose. Ci si vuol togliere la parola prima che si sia detto l'essenziale e qualcuno ha persino deciso che si deve cambiare il nome. *Neorealismo* non gli piace più. Ci hanno battezzati: *Realisti*, e nulla più. Ma noi preferiamo mantenere il primo nome per gli impegni che esso suppone¹⁰.

Neorealismo e realismo: sono queste le due principali attitudini estetiche e ideologiche che polarizzano il discorso critico, teorico, politico e artistico della metà degli anni cinquanta. Una polarità che ha lasciato tracce nella cultura audiovisiva materiale del tempo e che possiamo provare a ricostruire attraverso quelle opere 'minute' che cominciano ad affacciarsi in modo più capillare nel panorama visuale dell'Italia postbellica, grazie alla progressiva accessibilità dei formati leggeri di ripresa, 16mm, 8mm e Super8¹¹. Interrogarsi sui modi attraverso i quali le principali direttrici estetiche proprie di questo nuovo linguaggio filmico siano state recepite e rielaborate da una cultura cinematografica minuta – ma non per questo meno significativa – è dunque un esercizio di microstoria utile a restituire le memorie di una comunità e a identificare le coordinate di senso con le quali la realtà può essere configurata semioticamente dall'audiovisivo. Confrontarsi oggi con le immagini girate dai cineamatori del passato vuol dire avere accesso a una prospettiva molto particolare per misurare le ideologie del realismo circolanti in un dato periodo e le loro traduzioni pratiche a livello sociale. I cineamatori si cimentano infatti in termini specifici con la tensione tra esigenza di testimonianza della realtà nella quale sono immersi e desiderio di replica della cultura cinematografica che ne ha definito le coordinate estetiche di riferimento. Questa cinematografia minore diventa dunque il banco di prova per trovare riscontro – dentro la concretezza delle immagini – del grado di penetrazione della cultura cinematografica del passato, di come cioè i film abbiano saputo modellare lo sguardo del pubblico e definire specifici percorsi di relazione con il mondo attraverso il linguaggio audiovisivo. Si tratta di una questione molto ampia e soprattutto sempre più centrale nella nostra società, man mano che cresce la disponibilità e la diffusione di strumenti tecnici di registrazione, che oggi viene ricondotta sotto un termine generale di "media literacy", o alfabetizzazione mediatica. Sebbene negli anni postbellici e del "miracolo economico" questa disponibilità sia certamente ancora molto limitata, tuttavia è sempre più percepita come un orizzonte tangibile di possibilità, anche grazie alla diffusione della cultura cinematografica attraverso iniziative, pubblicazioni e dibattiti che escono dal perimetro circoscritto degli esperti e degli addetti ai lavori per coinvolgere la nascente opinione pubblica italiana in generale.

La Grosseto di quegli anni non fa eccezione, anzi: grazie all'iniziativa di alcune sue figure di rilievo, non solo Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, la Maremma diventa uno dei centri dove il tentativo di affermare la centralità dell'arte nella vita di provincia e insieme della provincia per lo sviluppo della vita artistica si afferma con maggiore evidenza¹². E benché entrambi lascino la città nel 1954, il loro lascito sopravvive negli anni immediatamente successivi. Cinema, letteratura, pittura: sono questi i principali ambiti artistici che coinvolgono la vita pubblica grossetana. Tre campi che si ritrovano uniti proprio attorno alla *querelle* sul realismo, declinando ciascuno a modo proprio il dibattito in corso. Nello specifico della cultura cinematografica, l'attività di Bianciardi come animatore della sezione locale della Federazione dei Cineclub contribuisce in modo decisivo ad aumentare la consapevolezza

5 Per questa lettura molto orientata del neorealismo italiano si rimanda ad A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, a cura di A. Aprà, Milano, Garzanti 1999, p. 279.

6 Per una ricognizione ampia e articolata della cultura neorealista si rimanda a *Intorno al neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*, a cura di G. Carluccio, E. Morreale, M.P. Pierini, Scalpendi, Milano 2017.

7 S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2014, p. 28.

8 Bazin, *Che cos'è il cinema?* cit. p. 280.

9 Ivi, p. 285.

10 C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di M. Argentieri, Bompiani, Milano 1979, p. 160, corsivi originali.

11 Per una panoramica sulla loro diffusione nel contesto qui analizzato si veda *Fate of a Format. Il passo ridotto nell'Italia del dopoguerra*, a cura di A. Mariani, S. Schneider, Mimesis, Milano-Udine 2024.

12 M. Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra*, in *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 86-98.

filmica di un pubblico più ampio, come lui stesso avrebbe lucidamente affermato¹³, affiancando alla visione in sala alcune conferenze alla Biblioteca Chelliana. Tra queste, è indicativa la presenza di Guido Aristarco nel 1954: il direttore della rivista “Cinema nuovo”, fondata solo due anni prima, era infatti una delle figure di maggior rilievo della critica cinematografica in Italia, probabilmente la voce più scettica – all’interno dell’area marxista – nei confronti del decorso del neorealismo negli anni cinquanta¹⁴. Pur potendo solo intuire su cosa vertesse effettivamente l’intervento di Aristarco in tale occasione, è significativo che il dibattito teorico-critico avesse la forza di uscire dal recinto degli specialisti per coinvolgere un pubblico più ampio. Il biennio 1954-1955, del resto, è segnato da un incrocio di singolari coincidenze, che connettono in termini molto specifici il grossetano con il contesto nazionale: l’esplosione alla miniera di Ribolla, la partenza di Cassola e Bianciardi da Grosseto, e ovviamente la *Rassegna di pittura realista*. Tutti avvenimenti che concorrono a definire nuovi canoni del realismo nelle arti visive in Maremma¹⁵ e che, evidentemente, non tralasciano le pratiche cineamatoriali. Anzi, per quanto concerne queste ultime, sembra ancora più vivo il rapporto, a tratti dialettico, tra il realismo come esigenza – anche ideologica – e il neorealismo come modello culturale che continuava a definire una rotta estetica, pur nelle sue declinazioni “rosa” o più inclini alla commedia.

Proviamo ora a perlustrare le opere del Cineclub Grossetano: quali tracce ha lasciato il contesto nazionale e locale che abbiamo sino a qui ricostruito per sommi capi? Siamo nel pieno del secondo dopoguerra. Un uomo inforca la sua bicicletta per recarsi al lavoro, un lavoro ottenuto il giorno prima in modi un po’ fortunosi, quasi inaspettato. Sulla canna porta il giovane figlio Bruno, anch’egli pronto a iniziare la giornata lavorativa. I due attraversano le zone periferiche, affiancando le mura medievali e i nuovi condomini in costruzione. È prima mattina, la città si sta svegliando: lo sguardo dei due protagonisti si posa su questi ambienti per loro non così familiari, sospesi tra la prospettiva euforica del salario di fine giornata e l’inquietudine latente di troppi anni di sacrifici, presagio di un dramma che sta per avere inizio.

Benché ne mantenga tutti gli elementi principali, incluso il nome del bambino, non si tratta del celebre inizio di *Ladri di biciclette*, il film di Vittorio De Sica e Cesare Zavattini del 1948, ma di una sequenza analoga, per funzione e posizione narrativa, di una breve opera di fama decisamente minore, *Io non sono un crumiro* di Enzo Micheli e Alberto Piccini, una produzione del Cineclub Grossetano del 1950. Si tratta di un medimetro di finzione girato in 16mm della durata di venti minuti, che racconta la giornata di un padre disoccupato che trova impiego insieme al figlio per un giorno solo per sostituire alcuni scioperanti in una fabbrica di mattoni nella provincia grossetana: un impiego che accetta con riluttanza spinto dalle necessità familiari, e che trova una svolta tragica quando l’uomo si imbatte nel picchetto dei lavoratori



Enzo Micheli e Alberto Piccini, *Io non sono un crumiro*, 1950. Grosseto, Cineclub Grossetano

all’uscita dalla fabbrica, sfociando in un finale che lascia aperto l’interrogativo se si ripresenterà il giorno dopo sul posto. Il riferimento al capolavoro di De Sica e Zavattini è sin troppo evidente, ma è proprio questa evidenza a riassumere l’interesse che il materiale conservato nell’archivio della Mediateca riveste per interrogare la sedimentazione delle forme del realismo nella società del tempo. Del resto, nelle pagine di *Il lavoro culturale*, in cui descrive ciò che di fatto potrebbe essere il suo apprendistato cinematografico propedeutico alla fondazione del cineclub, Bianciardi ricorre proprio a *Ladri di biciclette* come esempio che sintetizza questo percorso. Il film, per lo scrittore grossetano, costituisce così l’incontro concreto tra l’analisi di taglio sociologico sulla condizione del cinema in provincia – che, a differenza del teatro, secondo lui, è indistinguibile da quello della metropoli – e la ricognizione tecnica degli elementi del linguaggio cinematografico che iniziava a padroneggiare, “l’asincronismo, la dissolvenza, il carrello, i piani, il montaggio, la sequenza”¹⁶. Per Bianciardi, dunque, il cinema esercita costantemente una doppia funzione: da un lato sociale, in quanto aggregatore e strumento artistico privilegiato per i contesti periferici o provinciali, dall’altro estetica, nella sua capacità di modellare lo sguardo e ridefinire le forme della percezione, del presente e del passato.

È in questo spirito che possiamo considerare un’opera come *Io sono un crumiro*: per meglio comprendere come l’uso di ambientazioni dal vero, campi lunghi e profondità di campo, visioni in soggettiva restituisce una specifica percezione di un mondo agli albori – diviso tra speranze e timori – che nasce dall’incontro tra una nuova cultura cinematografica e le trasformazioni sociali del tempo. Trasportando il neorealismo dalla grande città alla provincia, Micheli e Piccini ne mantengono i tratti essenziali ma introducono elementi specificamente locali – che chiamiamo “site-specific” nel campo dell’arte contemporanea – che verranno ripresi anche successivamente da altri cortometraggi. Quanto viene mantenuto è l’ambiguità di fondo della realtà, incarnata a livello tematico anzitutto dal lavoro, presente e al contempo assente, che non si sa se l’indomani sarà rinnovato. A partire da questo nucleo essenziale del racconto, tutto è strutturato secondo tale incertezza: il dilemma etico che si pone di fronte al protagonista, combattuto dall’acceptare o meno un posto che non è moralmente degno ma necessario per comprare le medicine per la moglie malata; la narrazione stessa, che si conclude in un campo lungo con l’uomo che rientra in casa prostrato, più che dalla fatica fisica, dall’umiliazione del pestaggio subito dal picchetto degli operai all’uscita dalla fabbrica.



Enzo Micheli e Alberto Piccini, *Io non sono un crumiro*, 1950. Grosseto, Cineclub Grossetano

Il motivo narrativo-visivo dell’andare a zonzo, di una *flânerie* inconsapevole¹⁷, è ugualmente presente: si tratta di un momento di sospensione dell’azione efficace, che lascia spazio alla percezione ‘ottico-sonora’ dell’ambiente circostante da parte del personaggio. Ma ovviamente, rapportandosi con la specificità grossetana, questa deambulazione urbana cambia i connotati rispetto a quelle della tradizione neorealista: ai lunghi viali e alla grandiosità di Roma – conformemente agli archetipi parigini riconducibili a Charles Baudelaire e Walter Benjamin – si sostituiscono ora le strade poco affollate del piccolo centro di provincia, o lo spazio chiuso e sospeso nel tempo della cittadella dentro le mura. Allo stesso modo, se

13 L. Bianciardi, *Cultura e gran pubblico*, in *Tutto sommato. Scritti giornalistici 1952-1971*, Vol. 1, ExCogita, Milano 2022, p. 13.

14 Proprio sulle pagine di “Cinema nuovo” si svolse nel 1955 un celebre dibattito sul realismo tra Aristarco e Luigi Chiarini in seguito all’uscita di *Senso* di Luchino Visconti. Si tratta di una tappa cruciale nella storia della teoria filmica italiana, apice di uno scambio polemico che coinvolgeva tutti i principali protagonisti della critica dell’epoca. In quello stesso anno, proprio Bianciardi sarà collaboratore della rivista, prima di lasciare l’incarico per dissidi con Aristarco.

15 Papa, *Le arti figurative a Grosseto nel secondo dopoguerra*, cit., p. 90.

16 L. Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 51.

17 Si veda G. Deleuze, *Cinema 1. L’immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984, pp. 239-241.

in *Ladri di biciclette* la distanza tra lo spazio lavorativo e quello residenziale definiva una specifica vettorialità del rapporto centro-periferia, che andava colmata percorrendo le grandi arterie di collegamento, in *lo non sono un crumiro* questo rapporto muta di segno, collocando il lavoro al di fuori del contesto urbano e introducendo un'altra figura che diventerà ricorrente: l'argine dell'Ombrone, che richiama l'altro peculiare luogo neorealista, il fiume Po.

Se Roma e il Po sono dunque i due grandi ambienti di vita delle storie del neorealismo, le mura medicee e l'Ombrone diventano i riferimenti principali della sua prosecuzione maremmana. Questi sono rintracciabili anche in opere successive e di segno diverso come *La mia città* di Gianni Bernardini (1964), girato in 8mm, una specie di piccola sinfonia urbana – sul modello di quelle prodotte negli anni venti del Novecento con protagoniste Berlino o Parigi per esempio – che inizia proprio collegando i due ambienti in un montaggio con funzione di cornice tanto spaziale quanto concettuale. L'esplorazione di Grosseto nasce dunque nell'antico nucleo cittadino per dislocarsi immediatamente nel suo opposto, la foce del fiume; risalendo progressivamente il corso dell'Ombrone, ritorniamo nel territorio urbano, indugiando su molti degli scorci sospesi nel tempo già incontrati in *lo non sono un crumiro*. Tuttavia, la distanza temporale rispetto al film precedente introduce due nuovi elementi: il mercato – quasi una prefigurazione del celebre quadro di Renato Guttuso *La vucciria* del 1974 – e le locandine dei film proiettati nei cinema cittadini, a testimoniare la centralità del cinema nella fruizione culturale della provincia, come messo in rilievo da Bianciardi oltre dieci anni prima. I primi piani dei manifesti di *Ieri, oggi e domani* di Vittorio De Sica e di *Il maestro di Vigevano* di Elio Petri – sui quali troneggia orgogliosa l'indicazione di una “prima visione contemporanea in Italia”, a sottolineare la capacità del cinema di ‘sprovvincializzare’ la provincia¹⁸ – sono dunque certamente indici dei gusti della società grossetana del tempo, ma anche spie dei riferimenti cinematografici che informano lo sguardo dei cineasti amatoriali. E significativamente, si tratta di un maestro del neorealismo avviato su nuovi registri stilistici e di un giovane regista che si sarebbe affermato a breve come uno dei nuovi maestri del “realismo grottesco”: cioè le due principali direttrici estetiche della cinematografia italiana del tempo, che usano il registro della commedia per ironizzare sulla società del boom.

Rispetto all'ispirazione popolare neorealista di inizio anni cinquanta, gli anni sessanta vedono un progressivo impiego del realismo per mettere in scena la classe piccolo-borghese, in particolare nel suo rapporto con i segni della modernità e del benessere, a partire dai mass



Gianni Bernardini, *La mia città*, 1964. Grosseto, Cineclub Grossetano



Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani, *Il pisolone*, 1962. Grosseto, Cineclub Grossetano



Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani, *Dieci chili di arselle*, 1960. Grosseto, Cineclub Grossetano

media e dalle nuove abitudini da questi sollecitate, in conformità ai nuovi modelli filmici del periodo. *Il pisolone* di Enrico Micheli ed Enzo Bernazzani, una produzione in 8mm del Cineclub Grossetano del 1962, racconta proprio una storia esemplare delle trasformazioni in atto. L'ingresso del televisore nelle case delle famiglie italiane ridefinisce i riti sociali, creando comunità sempre più frammentate e domestiche. La protagonista, un'anziana signora, preferisce infatti restare a casa a guardare la televisione in compagnia di una vicina piuttosto che accompagnare il figlio e la nuora al cinema: la visione dei programmi serali è in realtà l'occasione per addormentarsi in poltrona (da qui il titolo) in compagnia del cane, costretto a sua volta a restare in salotto, mentre l'apparecchio trasmette imperterrito e incurante della scarsa attenzione che le due spettatrici gli rivolgono. Un improvviso calo del segnale ha però degli effetti ‘psichedelici’ sull'animale, che sveglia le due donne: non riuscendo a sistemare l'inghippo, convocano altri vicini di casa, finché una piccola folla si raduna nell'appartamento, turbando ulteriormente la tranquillità agognata dal cane. A risolvere il problema ci pensa – con una soluzione narrativa davvero lungimirante – una bambina, dimostrando la competenza tecnologica delle nuove generazioni rispetto all'inadeguatezza degli adulti: un'ironia del tutto analoga, a oltre sessant'anni di distanza, di quella odierna dei Millenials o della Generazione Z nei confronti dei Boomer, ma che recupera a sua volta il tema neorealista del bambino come portatore di uno sguardo sul mondo più lucido rispetto a quello degli adulti. E, non a caso, a problema risolto e a salotto sgomberato, le due donne possono nuovamente addormentarsi, soprafatte dal “tedio dei programmi televisivi”, come recita il cartello finale del cortometraggio.

L'ingresso in una fase di marcata consapevolezza autoriflessiva da parte delle narrazioni del tempo comporta dunque un allargamento dei canoni del realismo e degli elementi che possono essere inclusi nelle rappresentazioni. È la direzione che potremmo definire “realismo intermediale”: un approccio che punta a considerare i media stessi come parte costitutiva della realtà circostante, i cui dispositivi tecnici (il televisore) e messaggi (i programmi televisivi) entrano a pieno titolo a far parte delle storie raccontate come pezzi di realtà in tutto e per tutto uguali a una bicicletta (per restare dentro il novero dei nostri film). Tuttavia, l'interesse per situazioni disconnesse dall'incedere del progresso tecnico, sociale ed economico non viene a mancare, restituendo così un'immagine della provincia come mondo sospeso tra due temporalità, una investita dal presente, un'altra ancorata al passato. *Dieci chili di arselle* (1963), realizzato sempre da Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani per il Cineclub Grossetano un anno dopo *Il pisolone*, racconta la giornata di due bambini che dalla spiaggia si recano a piedi in un centro abitato per vendere le arselle pescate dal nonno. Portano i mitili su un carretto di legno, percorrendo la strada provinciale a fianco delle macchine che sfrecciano con noncuranza e rincasano a sera con un magro bottino in seguito a un sonnellino pomeridiano troppo prolungato. Il recupero di stilemi neorealisti è evidente: il protagonismo dei bambini e il loro rapporto contraddittorio con gli adulti; le ambientazioni reali, riconoscibili e identificabili; una narrazione ‘debole’ e aperta, che contempla momenti di sospensione dell'efficacia dell'azione nella *flânerie* dei protagonisti fino al fallimento dell'azione stessa, con la mancata vendita di tutte le arselle.

A questi elementi si uniscono però altri riferimenti, desunti da una particolare rilettura del neorealismo operata a partire da metà anni cinquanta che ha enfatizzato più gli

¹⁸ Bianciardi, *Il lavoro culturale* cit., p. 47: “La nostra città, a tre ore scarse dalla capitale, era ben fornita, in fatto di novità cinematografiche. Le case di distribuzione, anzi, la consideravano un po' come un banco di prova, e si dava perciò di frequente il caso che un film comparisse prima sui nostri schermi che nei centri maggiori. Questo fu il primo aspetto che, una volta fatti grandi e capaci di riflettere sulle cose, ci colpì maggiormente: la stessa opera si presentava contemporaneamente, ed esattamente eguale, a New York, a Kansas City, a Roma, a Milano e da noi”.

elementi poetici che quelli referenziali. Tra questi elementi occorre anzitutto annoverare la spiaggia, ambiente specifico sul quale il film indugia lungamente sia all'inizio sia alla fine, richiamando un ampio ventaglio di opere: dai cortometraggi di finzione ambientati alle isole Eolie prodotti dalla Panaria Film nell'immediato dopoguerra (1949-1950) al nascente filone tipicamente italiano del film balneare, emerso sull'onda della disponibilità quasi generalizzata del concetto di tempo libero e di vacanze di massa proprie di quell'epoca¹⁹. Ma più di tutti, due sembrano i modelli specifici: da un lato, il famoso incipit di *La strada* di Federico Fellini (1954), un film che segna uno spartiacque decisivo nel decorso del neorealismo, quando la protagonista Gelsomina ci viene presentata su una spiaggia ventosa intenta a raccogliere pezzi di legna; dall'altro, la celebre corsa finale del giovane Antoine Doinel in riva all'oceano in *I 400 colpi* (1959) di François Truffaut, uno dei film che inaugura la Nouvelle Vague francese, movimento che al neorealismo guarda come a un riferimento imprescindibile. In entrambi questi ultimi casi, tuttavia, il recupero di tale immaginario avviene sotto il segno di una dimensione gioiosa e nient'affatto traumatica, a riprova di una visione sottilmente nostalgica che tenta di salvaguardare un mondo immobile nel tempo, con vecchi mestieri e vecchie abitudini, sul quale preme inesorabile l'incedere della modernità industriale.



Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani, *Dieci chili di arselle*, 1960. Grosseto, Cineclub Grossetano

Con questa modernità industriale, un documentario dalle venature sperimentali come *Roselle* di Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani del 1960, girato in 8mm con inserti a colori, intrattiene un rapporto interessante. Qui, la visita al parco archeologico etrusco sfrutta il *topos* del viaggio (seppur breve, dalla città agli scavi) come classico momento iniziatico verso la conoscenza, ma la sua rappresentazione è desunta dai modelli cinematografici del tempo, tipici della cultura del "miracolo economico": una soggettiva dall'interno dell'automobile sulla strada lunga e dritta affiancata da file di platani, mentre la voce del commento fuori campo si sofferma sulla solitudine del protagonista lungo il tragitto. Il cortometraggio fa uso del colore in apertura e in chiusura, durante la visita al Museo archeologico, mentre ricorre al bianco e nero durante la gita a Roselle, che nel film è anche l'occasione per incontrare un vecchio amico. Se in apparenza può sembrare un documentario con finalità di promozione turistica o territoriale, in realtà *Roselle* impiega alcune soluzioni che rimandano proprio alle sperimentazioni del cinema industriale, formato all'epoca particolarmente florido e innovativo, come per esempio nell'ultima sequenza a colori, durante la quale i manufatti e i reperti esposti nel museo sembrano prendere vita attraverso dissolvenze, sfocature, cambi di velocità, primi piani, che organizzano una danza rituale, non a caso accompagnata dal primo movimento di *La sagra della primavera* (1911-1913) di Igor' Stravinskij, in particolare della seconda parte intitolata "danza degli adolescenti"²⁰. La funzione referenziale si ibrida così con quella poetica, desunta



Enzo Micheli ed Enrico Bernazzani, *Roselle*, 1960. Grosseto, Cineclub Grossetano

dai modelli coevi, lasciando aperto uno spiraglio al gioco dell'immaginario di ciascun spettatore.

Anche se non realizzate direttamente dal Cineclub Grossetano, due opere meritano infine di essere menzionate. La prima è *Dalle tenebre al mare* (1955) di Umberto Lenzi e Cesare Memolo, un documentario che segue il tragitto della più lunga teleferica d'Europa che collega le miniere di pirite di Massa Marittima con il Tirreno. Non è un'apologia del progresso tecnologico, benché condivida con i film d'impresa di quegli anni numerosi *topoi*, anzitutto il tema del viaggio lungo l'articolazione di un'infrastruttura, come accade per esempio per le linee dell'alta tensione nei filmati della Edison.

Percorrere il tracciato della teleferica diventa piuttosto l'occasione per esplorare il paesaggio marenmano, evitando di immergersi – se non per un istante – in quel sottosuolo che solo l'anno prima era stato teatro della tragedia di Ribolla. In questo senso, il film ha singolari assonanze con i primi cortometraggi siciliani di Vittorio De Seta, in particolare *Surfarara* sulle miniere di zolfo del nisseno girato proprio nel 1955: tra queste spiccano l'assenza di ogni commento parlato, affidato piuttosto ai canti popolari che punteggiano le immagini, l'accostamento insolito di un'ampia gamma di piani, che uniscono dettagli dei lavoratori e della materia estratta con totali che includono il rapporto tra l'umano e l'ambiente, e una notevole qualità figurativa, che non scade mai nel citazionismo fine a se stesso, ma si appropria di iconografie ben riconoscibili – i buoi che tirano l'aratro come in un quadro di Giovanni Fattori, i cavalli al galoppo nelle ampie distese di un 'western' di prossimità – per elaborare la realtà rappresentata sulla base di una cultura visuale diffusa. Lenzi e Memolo cercano così un compromesso tra i canoni del realismo d'impresa e la riconfigurazione lirica del mondo, inserendosi in un filone che vedrà l'affermazione di autori come Ermanno Olmi o Nelo Risi.

Sul versante opposto, anche un lavoro di pura finzione come *Il taglio del bosco* (1963) di Vittorio Cottafavi riarticola in modo particolare le categorie del realismo. Prodotto dalla Rai e trasmesso in televisione nel settembre di quell'anno all'interno del programma *Racconti dell'Italia di oggi*, è tratto dall'omonimo romanzo di Carlo Cassola, uscito alla fine del 1950 su "Paragone - letteratura". Il film segue le vicende di alcuni boscaioli, tra i quali spicca Guglielmo, interpretato da Gian Maria Volonté, unico attore professionista del cast; gli altri sono gli abitanti di Tirli, il piccolo borgo marenmano dove il film è girato. L'uso di attori non professionisti e di ambientazioni dal vero sono due delle caratteristiche più note del neorealismo cinematografico: Cottafavi le riprende per tradurle all'interno di un adattamento letterario e di un nuovo medium, quello televisivo, cercando la forma più adatta per restituire la realtà alla quale il film fa riferimento. Se in questo caso il realismo assume le sembianze del neorealismo, il motivo risiede nel particolare gioco di mediazioni che si instaurano tra i diversi orizzonti mediali coinvolti e le differenti temporalità sollecitate, in particolare il passato della storia (della vicenda raccontata) e quello dell'immaginario su quel periodo storico.

Con uno sguardo quasi etnografico, il lavoro di Cottafavi racconta la quotidianità dei taglialegna sulle Colline Metallifere, teatro pochi anni prima della strage nella miniera di Ribolla. L'inizio della stagione del taglio è introdotto da un dialogo tra due boscaioli sulla

¹⁹ C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Marsilio, Venezia 2021.
²⁰ Questa danza di elementi immobili è presente in *Archeologia + petrolio = Sicilia '58* di Giuseppe Maria Scotese prodotto dalla Settimana Incom per documentare l'inizio delle attività estrattive degli idrocarburi in Sicilia, disponibile online sul sito dell'Archivio Luce: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051036/1/-2225.html?startPage=40> (ultimo accesso 7 aprile 2026).

condizione maremmana di quegli anni, che riguarda il desiderio – impossibile da realizzare – di una fuga verso l'altrove, di un raggiungimento di “un posto”, come sentenza uno dei due avvicinandosi all'obiettivo della macchina da presa, quasi rivolgendosi direttamente agli spettatori. Quella consapevolezza autoriflessiva in atto nelle opere dei cineamatori maremmani di inizio anni sessanta si tramuta qui in una riflessione sull'identità del territorio, sulla sua specifica conformazione “geoculturale”²¹, richiamando il lavoro neorealista sul racconto delle specificità geografiche italiane, riscontrabili esemplarmente in *Paisà* (1946) di Roberto Rossellini. Le lunghe sequenze di lavoro nel bosco, con l'alternanza di primi piani sull'incontro tra accette e tronchi e piani d'insieme dei lavoratori poco ‘televisivi’, soprattutto per i canoni del tempo, determinano una dilatazione dei tempi narrativi, facendo prevalere la descrizione e, di fatto, rinunciando a ogni logica di trasformazione portata dal concatenamento delle azioni. Congelando il tempo del racconto, l'audiovisivo riscopre la capacità della pittura di cogliere l'istante, come, per esempio, in *Boscaiolo* (1950) di Renato Guttuso, opera sintomaticamente realizzata nello stesso anno della pubblicazione del romanzo di Cassola.

Qui, realismo e neorealismo si ritrovano nuovamente accostati in una relazione dialettica, che oltrepassa il mero dato referenziale per investire le forme stesse della composizione. Non a caso, Cottafavi ricorre spesso allo zoom, cioè a una variazione della focale dell'obiettivo della macchina da presa che determina un avvicinamento o un allontanamento dal soggetto rappresentato di ordine esclusivamente cognitivo anziché fisico (come invece avviene con l'impiego del carrello, un vero e proprio movimento della cinepresa). Allo spettatore è così chiesto di concentrare la sua attenzione da una posizione fissa, come se si trattasse di una superficie da perlustrare con lo sguardo, di una tela sulla quale dobbiamo ricostruire la narrazione nonostante la sincronicità degli elementi che la compongono. *Il taglio del bosco* chiude il circolo delineato dai materiali esposti, mostrandone le interdipendenze e le relazioni dialogiche: dalla pittura al cinema, dalla finzione al documentario, dalle immagini al mondo abitato, e viceversa, attraverso una costellazione significativa che definisce, in termini sempre rinnovati, gli stili del realismo e la nostra percezione della realtà.

Osservare i filmati contenuti nell'archivio della Mediateca Digitale della Maremma ci permette dunque di entrare in contatto con un mondo prossimo, eppure irrimediabilmente lontano: una sensazione di spaesamento, una vertigine percettiva, una situazione di stallo, come sospesi su una soglia tra un qui e un altrove, nel tempo e nello spazio. Se superiamo questa soglia di indecisione, tuttavia, ecco che in essi possiamo scorgere il convergere di istanze diverse, l'incontrarsi di narrazioni eterogenee: le arti figurative si mescolano con il cinema, la cronaca con la letteratura, la storiografia con la sociologia, il documentario con la finzione. Il realismo – in particolare quello audiovisivo – è in effetti questa grande sintesi di testimonianza e di invenzione, che incessantemente si scambiano di ruolo. Ricostruire brevemente il debito che queste opere intrattengono con la cultura cinematografica del tempo consente di vedere quali siano alcuni dei principi di una rappresentazione realistica, e di come il cinema stesso abbia plasmato il nostro modo di vedere il mondo, configurandosi come un vero e proprio “occhio del Novecento” che si relaziona a sua volta con gli altri media e le altre arti, in un sistema di negoziazione continua tra un'esigenza di verosimiglianza e desiderio di invenzione²².

21 F. Zucconi, *Geografia*, in *Lessico del cinema italiano. Vol. 1*, a cura di R. De Gaetano, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 433-503.
22 F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

La fotografia in Maremma: il secondo dopoguerra e la nascita del fotogiornalismo

Carlo Bonazza

Il periodo fra le due guerre mondiali – e in particolare il ventennio fascista – fu un tempo difficile per la fotografia italiana: l'Istituto Luce, con la gestione del Ministero della Cultura Popolare, utilizzava quasi esclusivamente immagini celebrative del regime, selezionando, censurando e comunque pilotando politicamente il materiale fotografico i cui autori restavano per lo più anonimi. In altre parole, si può dire che nell'Italia fascista l'attività dei fotografi, soprattutto se privi di tessera del partito, era vista con sospetto. Anche in Maremma la norma era questa e le fotografie non ufficiali fra le due guerre mondiali erano per lo più il frutto del lavoro di fotografi “di quartiere” o “di paese” che nella loro bottega lavoravano soprattutto su commissione di privati per cerimonie, ritratti familiari e piccoli eventi: oscuri ma importanti fotografi di comunità che per decenni hanno fornito ai loro concittadini un servizio di “conservazione delle emozioni”, veri archivisti dei momenti importanti, anagrafi visuali, certificatori di cerimonie, di identità, di posizione sociale¹. Tuttavia, la fotografia in questi contesti restava chiusa nell'uso che se ne faceva nelle campagne e nei paesi, dove solo gli eventi fondamentali e drammatici della vita erano considerati degni di essere immortalati: nascite, matrimoni e morte, poi gli eventi speciali: grandi adunate di regime, guerre, disastri o, al massimo, le persone famose come i briganti o i divi del cinema.

Con il dopoguerra iniziò in Italia una stagione di generale risveglio culturale e la produzione fotografica, ormai libera dai condizionamenti e dalle censure del regime fascista, cambiò rapidamente. Furono organizzate importanti rassegne fotografiche, come le prime Biennali Internazionali della Fotografia a Venezia, che presentavano importanti autori internazionali tra cui i fotografi di “Life” o della Farm Security Administration². Nacquero riviste di cultura fotografica e insieme di manualistica (“Ferrania” nel 1947, “Fotografia” nel 1948) che contribuirono alla nuova diffusione della figura del fotoamatore, si organizzavano concorsi e nascevano nuovi circoli fotografici in città e in provincia, soprattutto al Centro e nel Nord Italia. I circoli raccoglievano intellettuali impegnati in altre attività, aspiranti fotografi di professione, vecchi praticanti della fotografia e nuovi appassionati; alcuni svolsero un notevole ruolo nel dibattito culturale sulla funzione e l'ideologia della fotografia. Da una parte c'erano i già anziani fotografi del gruppo La Bussola, nato a Milano nel 1947, i ‘formalisti’, fautori di una fotografia come arte a sé stante, senza obblighi verso la realtà e la sua testimonianza; esteti fra pittorialismo prebellico, modernismo tedesco e astrazione formale, il cui nome di maggiore influenza fu probabilmente quello di Giuseppe Cavalli. Dall'altra parte si distinse fra gli altri il più dinamico gruppo la Gondola, fondato a Venezia nel 1948, che aveva fra gli iscritti fotografi del calibro di Paolo Monti, Fulvio Roiter e Gianni Berengo Gardin che avranno poi una luminosa carriera professionale. La Gondola sosteneva una fotografia basata sulla sua storica funzione di documento del mondo reale, capace di scoprire l'Italia della gente

1 M. Smargiassi, *Si conservino i negativi. Fotocrazia*, in “la Repubblica”, 27 febbraio 2026.
2 I. Zannier, *Il dopoguerra dei fotografi*, Grafis, Casalecchio sul Reno 1985.

comune e delle tante situazioni marginali e dimenticate che fino ad allora non aveva avuto dignità nelle immagini. Con la consapevolezza della nuova libertà disponibile e sicuramente influenzati dal clima neorealista nel cinema e nella letteratura, sembrò a molti una proposta entusiasmante, anche in chiave di impegno politico. In particolare, il Sud d'Italia fu luogo privilegiato di ricerca fotografica e non solo: tra il 1952 e il 1959 Franco Pinna e Ando Gilardi, in squadra con l'etnologo Ernesto De Martino, condussero vere e proprie spedizioni di ricerca in Basilicata e nel Salento, interessandosi soprattutto all'aspetto culturale arcaico dei paesi e delle zone rurali, documentando tradizioni e riti. Il loro sguardo, per quanto possibile scientifico e lontano dal bozzettismo folkloristico di tradizione ottocentesca, fu supporto fondamentale all'opera di De Martino e le loro immagini furono utilizzate in particolare nei libri *Sud e magia* e *La terra del rimorso*³.

La divergenza sulla concezione della fotografia tra formalisti e realisti, ancora presente nei circoli fotografici e nelle riviste, fu presto superata dai tempi già nel corso degli stessi anni cinquanta. Da una parte si sviluppò il fotogiornalismo che si avviava a diventare un importante mezzo di comunicazione: a Milano c'era l'agenzia Publifoto, fondata già nel 1937 da Vincenzo Carrese, a cui lavorò fra gli altri Fedele Toscani, poi nel 1945 fu fondata l'agenzia di Tullio Farabola con Tino Petrelli e Federico Patellani: entrambe fotografarono la liberazione di Milano e la fine della guerra. Negli stessi anni si affermarono definitivamente reporter come Gianni Berengo Gardin e Mario de Biasi, con quest'ultimo assunto dal settimanale "Epoca" nel 1950, diventando il primo fotografo stipendiato da un giornale italiano a condizioni di parità con gli altri giornalisti. Poco più tardi, a Roma, si affermarono i "paparazzi" e la "scuola del flash": personaggi come Tazio Secchiaroli e, in seguito, Rino Barillari si dedicavano a una fotografia veloce, tutta documentaria e senza pretese artistiche, specializzandosi nel seguire e cogliere di sorpresa le celebrità della "Hollywood sul Tevere", utilizzando strategie ingegnose, e a volte invadenti, per ottenere la foto da rivendere ai periodici di gossip. Il flash permetteva di scattare anche di notte senza troppi problemi tecnici e creava fotografie dai contrasti esasperati ma comunque leggibili e adatte alla riproduzione tipografica. Era il periodo dell'affermazione di una nuova editoria illustrata, dei rotocalchi di spettacolo e costume, dei fotoromanzi, mentre, al di fuori del giornalismo, la fotografia professionale si orientava velocemente verso un ruolo più commerciale in risposta alla sempre maggiore richiesta di immagini per la pubblicità, la moda, l'illustrazione e l'architettura.

Nel dopoguerra si sviluppò anche la fotografia di documentazione del lavoro e dell'industria. Il Fondo Fotografico Edison presso il Centro Cultura d'Impresa della Regione Lombardia conserva fra le sue molte immagini un importante nucleo di fotografie, dalla metà degli anni trenta al 1960 e oltre, sulle miniere maremmane di Ribolla, Boccheggiano, Gavorrano, Niccioleta e Fenice Capanne in Maremma, dove, fra gli autori, spicca per qualità e unità stilistica il lavoro di Lando Civilini (Massa Marittima, 1905 - Piombino, 1968). Persona curiosa ed eclettica, iniziò da autodidatta la carriera di fotografo, diventando uno dei maggiori narratori della realtà industriale di Piombino e della collegata industria mineraria maremmana. Lavorò dalla metà degli anni trenta al 1960 e oltre per la società Montecatini, che per gradi stava diventando proprietaria della quasi totalità delle miniere della Toscana meridionale, ma dopo la sciagura di Ribolla (4 maggio 1954, in cui persero la vita quarantatré minatori) decise di non scendere più nei pozzi a fare fotografie. Negli anni sessanta fu prezioso collaboratore di Roberto e Renzo Rossellini per la puntata girata a Piombino del documentario televisivo *L'età del ferro* e continuò a documentare la ricostruzione industriale a Taranto, Genova, Savona, Trieste, ovunque rappresentando la potenza tecnologica e la capacità costruttiva di quel periodo di grandi aspettative. Nonostante la sua importanza, questo fotografo non è molto documentato e dispone di una bibliografia assai scarsa.

3 C. Gallini, F. Faeta, *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino, Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi*, Bolati Boringhieri, Torino 1999.

Dalla sua vastissima produzione, qui prendiamo in esame un servizio sulla miniera di Ribolla, datato 1935-1939, come appare nelle esaurienti schede del fondo fotografico Edison (ex Montecatini), di cui fanno parte fotografie molto simili dello stesso Civilini, sempre relative alla stessa miniera, ma datate 1950. Dal 1936 la miniera di lignite di Ribolla era in un periodo di intensa attività e trasformazione, legata anche alle politiche autarchiche del regime, quando l'estrazione della lignite fu spinta al massimo per ridurre la dipendenza dell'Italia dall'importazione di carbone dall'estero. Furono aperti nuovi pozzi e crebbe il villaggio di Ribolla intorno alla miniera da poco proprietà della società Montecatini che con una serie di successive acquisizioni aveva ottenuto il monopolio quasi completo delle miniere maremmane. Ci fu la costruzione di nuove infrastrutture, come il dopolavoro aziendale, la mensa, una biblioteca, lo spaccio, una nuova infermeria e anche il teatro-cinema che divenne la tragica camera ardente per i quarantatré operai che persero la vita nella disastrosa esplosione di grisù del 1954. Non stupisce quindi che nelle fotografie di Civilini, sicuramente su commissione della proprietà, la miniera risulti insolitamente tirata a lucido, come fosse nuova di zecca, ordinata e pulita, ma stranamente quasi del tutto priva di operai. Le immagini hanno una forte struttura geometrica, con costruzioni svettanti contro il cielo e contrastate composizioni diagonali che richiamano motivi razionalisti o i temi del Bauhaus tedesco, ma il senso dell'ordine rimanda a una retorica oppressiva legata ai miti del fascismo, tanto che alcune fotografie di questo servizio furono stampate in grande formato per la *Mostra autarchica del minerale italiano, padiglione difesa della razza del settore minerario* a Roma nel 1938.

Un contributo importante alla fotografia in Maremma nel dopoguerra lo ha sicuramente portato Corrado Banchi (Firenze 1912 - Massa Marittima, 1999)⁴, probabilmente il primo fotoreporter in senso moderno a operare in Maremma e non solo. In effetti, Banchi fu capace di confrontarsi con prontezza e disinvoltura con eventi di interesse nazionale; venne pubblicato sulla stampa innumerevoli volte e aveva un fiuto particolare per le notizie e la comunicazione. Per lui fotografare non era una faccenda statica, non amava la posa in studio e pochissime sue foto sono vedute o paesaggi. Lui fotografava le persone, si trovava a suo agio nella folla, era pronto e intraprendente. Credo che Banchi non abbia mai fotografato di nascosto o rubato una fotografia: nascondersi non faceva parte del suo essere. Se qualcuno appariva nella foto voleva dire che si trovava lì appositamente per essere ripreso e che lo sapeva: inquadrare qualcuno o qualcosa era una cosa franca e diretta, apertamente dichiarata. La tecnica nei suoi lavori appare istintiva e sicura, il modo di procedere disinvolto e rilassato, le eccessive sottigliezze e le formule prestabilite non erano fatte per lui. Era fondamentalmente un cronista e aveva gran fiuto per le notizie: il suo amico giornalista Fiorenzo Bucci, allora caporedattore al quotidiano "La Nazione" a Grosseto, ricorda i pomeriggi in cui Banchi si aggirava in redazione anche quando aveva finito il suo compito, semplicemente passava il tempo e respirava l'aria del giornale che si componeva, teso ad aspettare la prossima notizia. La sua più famosa fotografia rimane la rovesciata di Parola, che fu stampata centinaia di migliaia di volte sulle bustine delle figurine Panini: un'inquadratura irripetibile di un momento altrimenti dimenticato della partita Fiorentina-Juventus del 15 gennaio 1950. Al periodo dell'ultima guerra mondiale risalgono le foto della strage nazista di Niccioleta (giugno 1944)⁵ o quelle dell'ingresso della quinta armata dell'esercito americano a Massa Marittima pochi giorni dopo. Si specializzò anche come fotografo sportivo, collaborando con quotidiani quali "Il Tirreno" e "La Nazione", e poi come cineoperatore lavorando per la *Settimana Incom*, al seguito del Giro d'Italia, primo a filmare la competizione dal sellino posteriore di una motocicletta con l'allora pesante e complicata cinepresa Arriflex 35mm. I reportage sociali, forse la parte migliore della sua produzione, mostrano il fiuto di Banchi

4 C. Bonazza, *Un'idea di Maremma. La visione dei fotografi 1860-1960*, Photoedizioni, Grosseto 2019, pp. 158-185; Id., *Corrado Banchi fotografo*, Associazione Fotografia e Territorio, Grosseto 2023.

5 A. Prunetti, *Il fotografo che inventò la rovesciata rimasta in cielo*, in "la Repubblica", 4 dicembre 2013.

e la capacità di sorprendere i suoi soggetti in momenti drammatici e inediti, come quando, nel 1948, documentò il sequestro di un proprietario terriero svizzero da parte del bandito Cucchiara nei pressi di Volterra. Ma soprattutto sono importanti le immagini della vita e del lavoro dei minatori nell'area massetana e all'isola del Giglio, quando Banchi collaborò con Bianciardi e Cassola, e la dolente documentazione della strage mineraria di Ribolla del 1954. Negli anni sessanta continuò a occuparsi di sport, ma documentò anche i cambiamenti della costa maremmana, con la nascita dello stabilimento Montedison di Scarlino e lo sviluppo turistico di Follonica, Roccamare e Punta Ala. Non disdegnava momenti più leggeri: fotografò una giovanissima Sophia Loren a Salsomaggiore per il concorso di Miss Italia e, negli anni sessanta, il bel mondo di Punta Ala durante le vacanze estive, i concerti di Gaber, Mina, Battisti e molti altri.

Delle miniere maremmane Banchi ha lasciato alcune fotografie memorabili, ormai vere icone utilizzate molte volte e diventate quasi monumenti visivi alla figura del minatore, ma qui presentiamo alcuni lavori particolari e forse meno conosciuti. Nell'agosto del 1954 Banchi fece un reportage sulla miniera di pirite del Franco a Campese, all'Isola del Giglio, che fu attiva dal 1938 al 1962. Fu un importante servizio fotografico che rappresentava anche il paesaggio dell'isola, le sue poche strade e i minatori in riposo insieme alla gente del luogo, ma soprattutto si impegnò a ritrarre una teorica giornata 'tipica' del minatore gigliese. Banchi ci fa vedere un gruppo di minatori che esce dal villaggio di Campese, sale ordinatamente il sentiero verso la miniera, aspetta sorridendo all'ombra di un albero l'inizio del turno, poi scende in galleria, consuma il pasto tranquillamente nel momento di pausa prima di risalire all'esterno. Fu sicuramente un lavoro fatto su commissione della proprietà della miniera, così curato nei dettagli da lasciare più di un dubbio sulla sua messa in scena: oltre all'aspetto da tranquilla scampagnata che ha tutta la gita in miniera, è proprio al pranzo in galleria a non convincere per il tipo di cibo consumato (scatolette di carne Simmenthal, grappoli di uva) e per i cestini di vimini in cui era trasportato, certamente non adatti alla conservazione di cibo in galleria⁶.

Curioso diventa il confronto con altre fotografie di Banchi di poco precedenti, scattate nel 1952 per il pranzo di Natale in galleria degli operai della miniera di Niccioletta durante il cambio di turno di lavoro. Sono molte fotografie, scattate velocemente con l'aiuto del flash. I dettagli sono rivelatori e i volti sono ben diversi; si nota la stanchezza di chi ha appena finito il turno di lavoro rispetto a chi sta per cominciarlo, ma soprattutto si racconta una fame diversa: pastasciutte mangiate avidamente da gavette metalliche, pagnotte e vino, fazzoletti e coltelli, talvolta un'allegria quasi goliardica. La quantità di scatti effettuati ci offre inoltre una notevole galleria di volti di minatori, che possiamo estrapolare dalle fotografie di gruppo scattate rapidamente e senza preparazione.

Un ultimo e inevitabile lavoro di Corrado Banchi da ricordare è la documentazione della tragedia di Ribolla del 4 maggio 1954, quando il fotografo fu tra i primi ad arrivare sul luogo del disastro a documentare i primi soccorsi. Ottenne memorabili ritratti dei minatori alla base del pozzo Camorra dove, caduta ogni speranza di trovare ancora qualcuno in vita, aspettavano che i soccorritori estraessero dalla profondità della miniera i corpi dei compagni di lavoro. Fu anche presente nella camera ardente allestita nella sala del cinema di Ribolla e ai funerali, ai quali accorsero quasi cinquantamila persone, coprendo l'evento da molti punti di vista diversi, sempre in prima linea fra la folla.

Le fotografie ormai dette vernacolari, quelle che si trovano sulle bancarelle dei mercatini, fra le cartoline e le fotografie in vendita, ma soprattutto negli album di famiglia, nei cassetti delle case, negli altarini domestici con le foto degli antenati occupano un posto non trascurabile nella fotografia di questo periodo. Sono nate e rimangono oggetti

⁶ Miniere e minatori in provincia di Grosseto fotografati da Corrado Banchi 1996, Gruppo Fotografico Massa Marittima, Follonica; Bonazza, *Corrado Banchi fotografo* cit., pp. 91-152.

d'affezione, immagini di bambini e di sposi, di feste e occasioni speciali. Soprattutto dopo la guerra sembra sempre domenica: le persone sono preparate con cura e vestite a festa: gli abiti migliori, i capelli pettinati, magari si faceva il bagno prima; poi, a fotografare, ci voleva tempo e non sempre ce n'era nei giorni normali. Si sorride, ci si mette in posa fermi e intimiditi, si vuole venire bene nella foto che rimarrà. Talvolta i toni sono da commedia; ci sono atteggiamenti ostentati che portano al sorriso involontario, a un'inevitabile parodia. Nei volti e negli atteggiamenti c'è memoria delle storie del cinema italiano, dal neorealismo alla commedia, miracolo italiano dei poveri⁷. In questo senso sono immagini rivelatrici, perché rappresentano i modelli che si tentava di copiare, le influenze subite e i desideri provati, le cose e le persone come si sarebbero volute, più che come erano davvero. Un prezioso repertorio di situazioni ambite prima che vissute, della forma che avevano i desideri, delle possibilità e delle licenze che in quel mondo prendevano i sogni: in pratica, un piccolo tesoro da esplorare per chi si occupa di antropologia o di storia pubblica.

Diversi archivi⁸ conservano documentazione fotografica della storia recente della Maremma, delle bonifiche e dei cambiamenti del paesaggio. Fondato nel 1928, il Consorzio Bonifica Grossetana ha svolto un ruolo preminente in questo contesto. La ripresa in grande dei lavori di bonifica⁹, pressoché abbandonati con l'Unità d'Italia, la costruzione di infrastrutture e, in particolare, della rete stradale, di ponti e dell'acquedotto e, dal 1950, insieme con l'Ente Maremma, la gestione della Riforma Fondiaria con la costruzione di case e borghi rurali videro infatti il Consorzio protagonista. I lavori venivano documentati tramite campagne fotografiche. Il nucleo più ricco di lastre e immagini, scattate con una Campagnola, risale agli anni trenta, per l'interesse dell'allora direttore del Consorzio, ingegner Renato Bartoletti, fotografo egli stesso, che fece allestire anche una camera oscura nella sede di Grosseto. Dopo il 1938 l'attività di documentazione fotografica rallentò, senza però esaurirsi. Le immagini documentano la mole immane di lavoro che fu necessaria per rendere abitabile la Maremma; le scene popolate da decine, se non da centinaia, di operai, spesso armati solo di badile e carriola, ma anche le draghe e le idrovore gigantesche, le distese d'acqua a perdita d'occhio, le piccole case bianche che sorgono nel paesaggio bonificato rappresentano un lascito di cui forse gli abitanti attuali non sono coscienti. Molti fotografi lavorarono per il Consorzio: oltre alle foto di Bartoletti, sono presenti foto dello studio Aprili e dei Fratelli Gori di Grosseto, e dei fotografi Rispoli e Arienti di Orbetello¹⁰.

Anche l'attuazione della riforma fondiaria¹¹ che in Italia è coincisa con la fine della supremazia del mondo rurale sul resto delle attività produttive ha lasciato un importante corpus di fotografie. Via via che le assegnazioni di terre procedevano, il paesaggio ha cominciato a punteggiarsi di casette bianche, tutte uguali, di strade perpendicolari e di piccoli villaggi di fondazione che lo hanno fatto uscire definitivamente dall'antichità. L'archivio fotografico e di filmati raccoglie la documentazione prodotta a partire dal 1953 a seguito di una disposizione ufficiale che stabiliva la necessità di sistematiche campagne di ripresa fotografica dei lavori e l'istituzione di una fototeca che ne documentasse gli avanzamenti. Notevole è la presenza di fotografie aeree degli insediamenti, eseguite

⁷ C. Bonazza, R. Ronchi, *Nel corso delle domeniche. Le fotografie di famiglia nel paese di Buriano 1910-1970*, Photoedizioni, Grosseto 2010.

⁸ Un'importante indagine sulla fotografia in Maremma e sui fondi fotografici maremmani si deve a: G. Ginex, *Fotografia in Maremma: appunti da una ricognizione*, in *Arte in Maremma nella Prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005, pp. 350-359, cui segue, nello stesso volume, il censimento di Archivi e fondi fotografici, pp. 370-393.

⁹ D. Barsanti, L. Rombai, *La "Guerra delle acque" in Toscana: storia delle bonifiche dai Medici alla riforma agraria*, Medicea, Firenze 1986.

¹⁰ Bonazza, *Un'idea di Maremma* cit., pp. 209-215.

¹¹ A.V. Simoncelli, E. Della Neta, *Dalla Riforma Agraria allo sviluppo agricolo. Archivio storico 1950-1977*, ETSAF-ERSAL, Firenze-Grosseto 1991; Bonazza, *Un'idea di Maremma* cit., pp. 216-221.

dall'aeroclub di Siena che si era da poco costituito. Con la loro prospettiva obliqua a bassa quota queste immagini sono una novità nella visione della campagna maremmana.

Negli anni dieci del Novecento, iniziando a Grosseto, l'attività di fotografi professionisti della famiglia Gori¹² si estende poi anche a Roma, Assisi e Follonica. La sede grossetana di viale Matteotti venne requisita nel 1943 dalle truppe tedesche occupanti e successivamente da quelle alleate. Quando nel 1945 i Gori ripresero l'attività, tutto il materiale fino ad allora raccolto nello studio di viale Matteotti e composto da circa ottomila negativi risultò interamente perduto; da allora cominciò l'archiviazione sistematica del materiale fotografico e, a partire dal 1950, la redazione delle rubriche annuali che contengono l'inventario completo dei servizi fotografici fuori studio. I fratelli Gori hanno quindi il merito di essere stati i primi a intuire l'importanza dell'archiviazione del proprio lavoro.

L'attività proseguì ininterrottamente fino al 1999. Tra i committenti spiccano l'Ente Provinciale del Turismo di Grosseto, per il quale vennero compiuti capillari rilievi fotografici sul territorio dei diversi comuni, e l'Ente Bonifica Maremmana, per il quale documentò scavi di canali e costruzioni di infrastrutture. Nell'ambito di campagne fotografiche di ampio respiro, commissionate dai vari enti e consorzi, nacquero servizi sulla Maremma più volte ripresi dalla pubblicistica, anche recente, tra cui quelli sulla vita rurale, sui butteri, sulla transumanza e sulle condizioni di vita dei pastori. Negli anni che precedettero il boom della foto amatoriale ogni evento di rilevanza pubblica o privata in provincia di Grosseto, dall'incidente stradale alla posa della prima pietra, dal matrimonio all'inaugurazione di una mostra, dal comizio politico alla festa paesana di provincia, fu documentato dai Gori. Nel 1996 fu pubblicato *Dai campi alle officine*, per le edizioni F&F Fadini, con una panoramica delle fotografie eseguite dallo studio negli anni del dopoguerra, che riguardavano il lavoro, ormai non più solamente agricolo, ma anche l'industria estrattiva, le fonderie di Follonica, le officine meccaniche, l'edilizia¹³. L'Archivio Foto Gori è oggi curato dagli eredi e ha un proprio centro espositivo a Grosseto.

La Fototeca della Maremma è in ordine cronologico l'ultimo archivio nato. Si tratta di una raccolta digitale, frutto del lavoro dell'associazione Fotografia e Territorio, attiva a Grosseto dal 2008, che raccoglie in un unico fondo fotografie relative al territorio maremmano dal 1864 al 1970 circa, conservate in archivi pubblici e collezioni private. È un fondo permanente che, fatti salvi i diritti dei proprietari, è visibile per la consultazione diretta ed è oggetto di attività espositiva e pubblicazioni¹⁴. L'associazione incrementa la Fototeca offrendo studio, restauro digitale, catalogazione e valorizzazione delle fotografie, lasciando gli originali fisici ai rispettivi possessori. Un tema di particolare interesse è la ricerca, presso i privati, di fotografie presenti negli album familiari e nei cassette, che costituiscono un vero tesoro di testimonianze di verità marginali e inosservate.

Opere in mostra. Realismo e fotografia in Maremma

12 M. Baragli, *Professione Fotografi. L'archivio dei Fratelli Gori*, ISGREC, Grosseto 2009; Bonazza, *Un'idea di Maremma* cit., pp. 186-208.

13 C. Luzzetti, M. Ruffini, G. Scotti, *Dai campi alle officine. Dopoguerra e boom economico: venti anni di immagini di lavoro nella Maremma toscana*, Edizioni F&F, Grosseto 1996.

14 www.fototecadellamaremma.com è un sito internet indipendente in cui le fotografie sono ordinate per gallerie, dove è possibile cercare, vedere e commentare le immagini presenti.



Lando Civilini
Miniera di Ribolla, caricamento della lignite, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



Lando Civilini
Miniera di Ribolla, pozzo Littorio, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



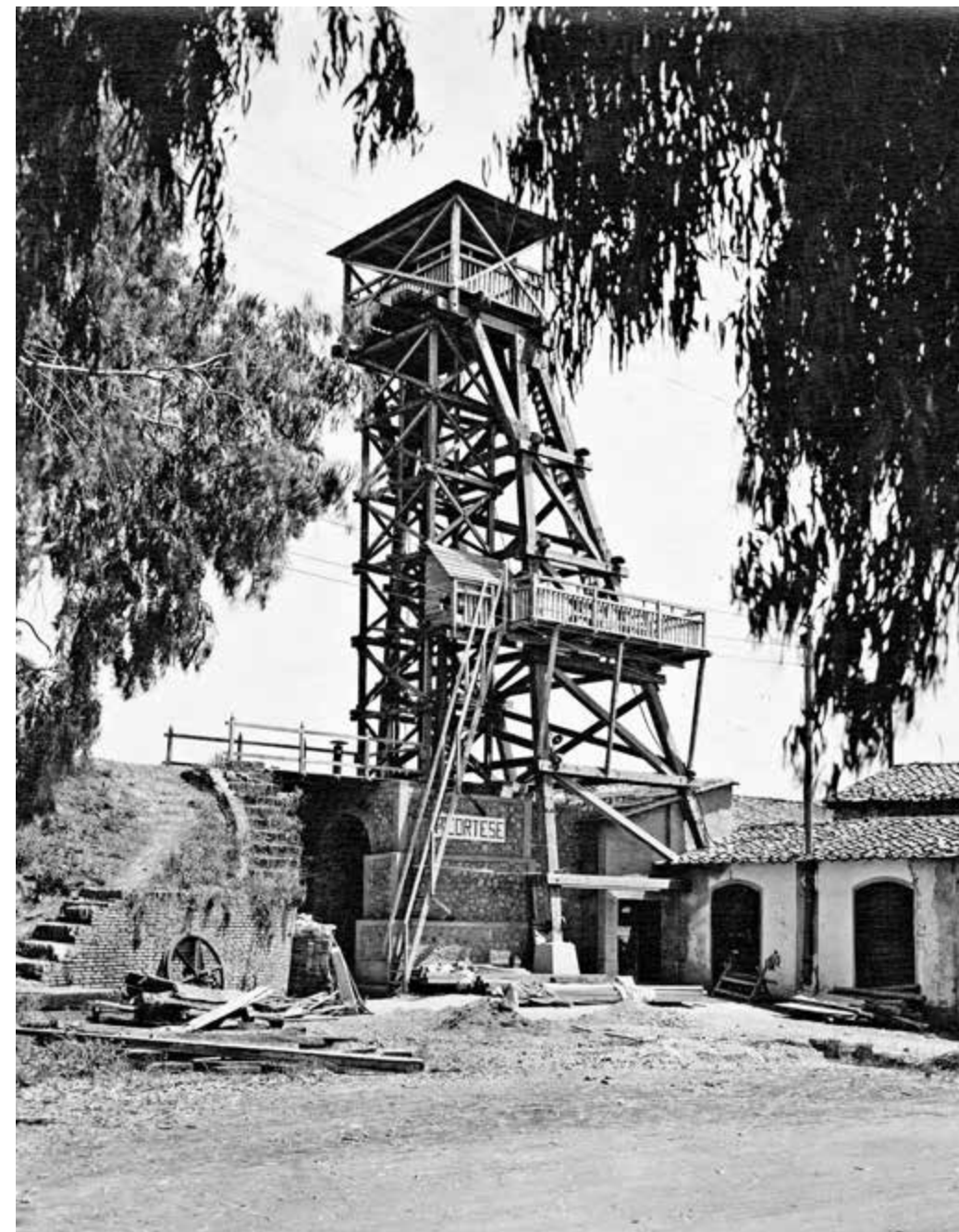
Lando Civilini
Miniera di Ribolla, pozzo di estrazione, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



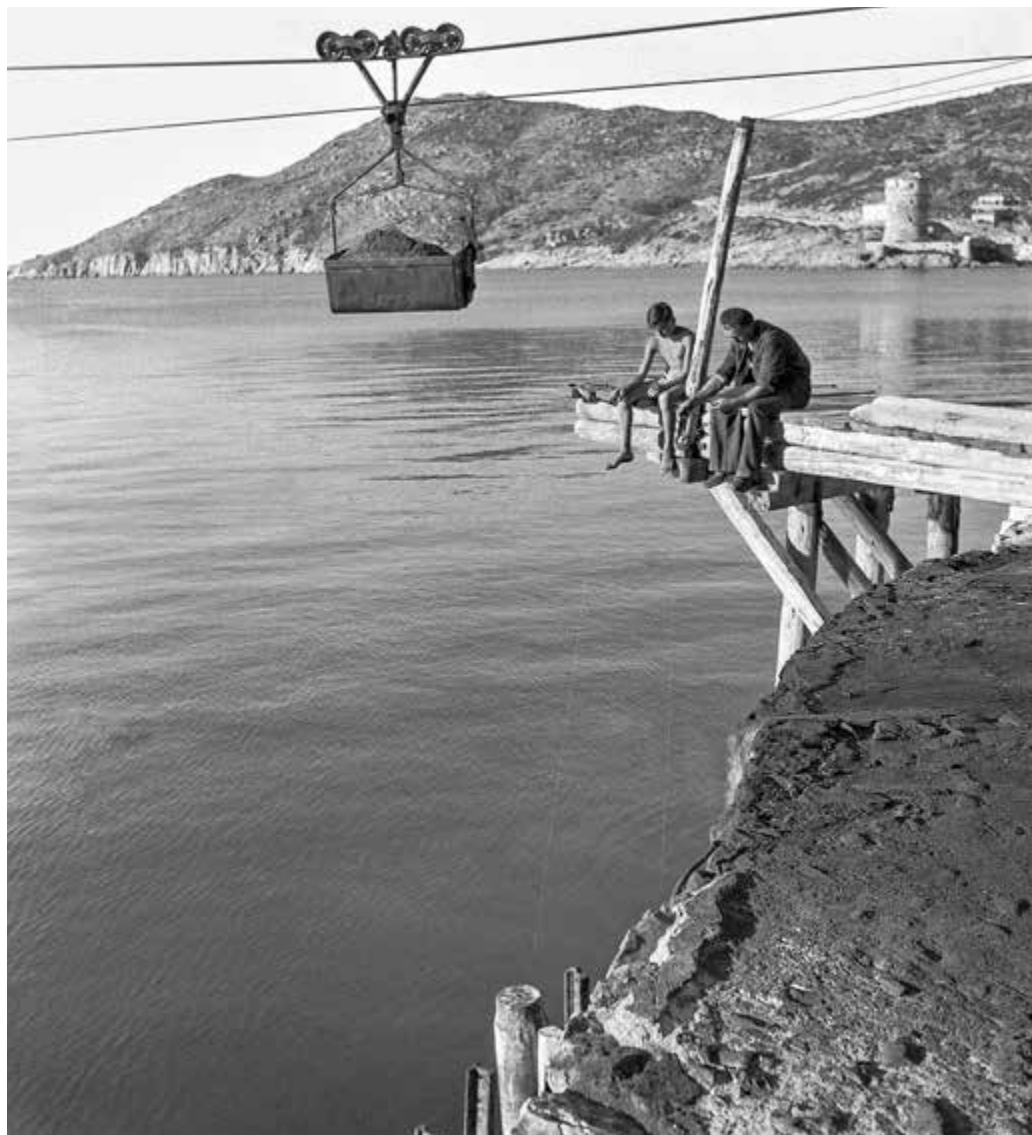
Lando Civilini
Miniera di Ribolla, interno lampisteria, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



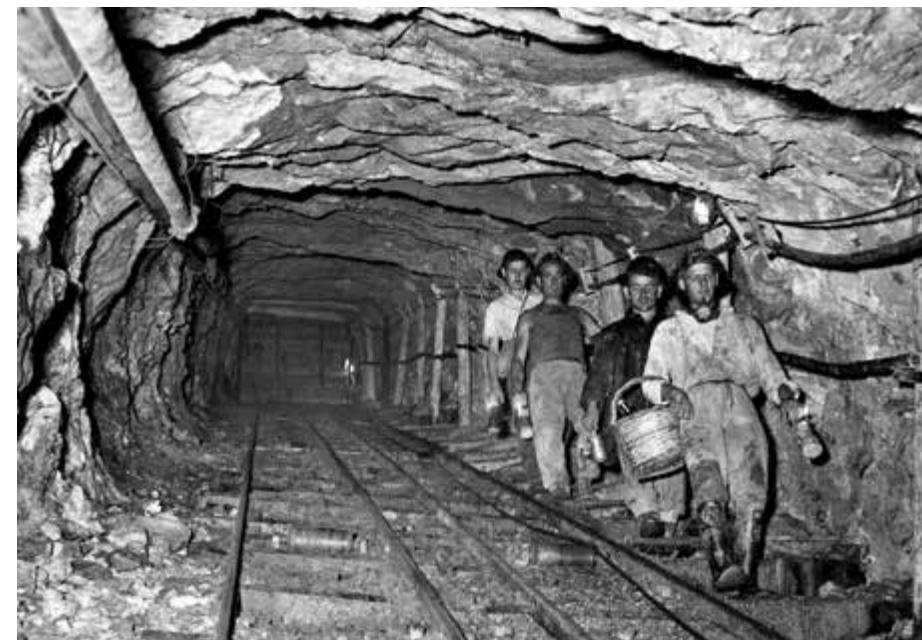
Lando Civilini
Miniera di Ribolla, dormitorio per scapoli, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



Lando Civilini
Miniera di Ribolla, pozzo Cortese, 1935-1939
 Milano, Fondo Edison, Centro per la Cultura d'impresa



Corrado Banchi
Minatore in pausa, baia di Campese, isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Miniera Franco, minatori in entrata attraverso la discenderia,
 isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



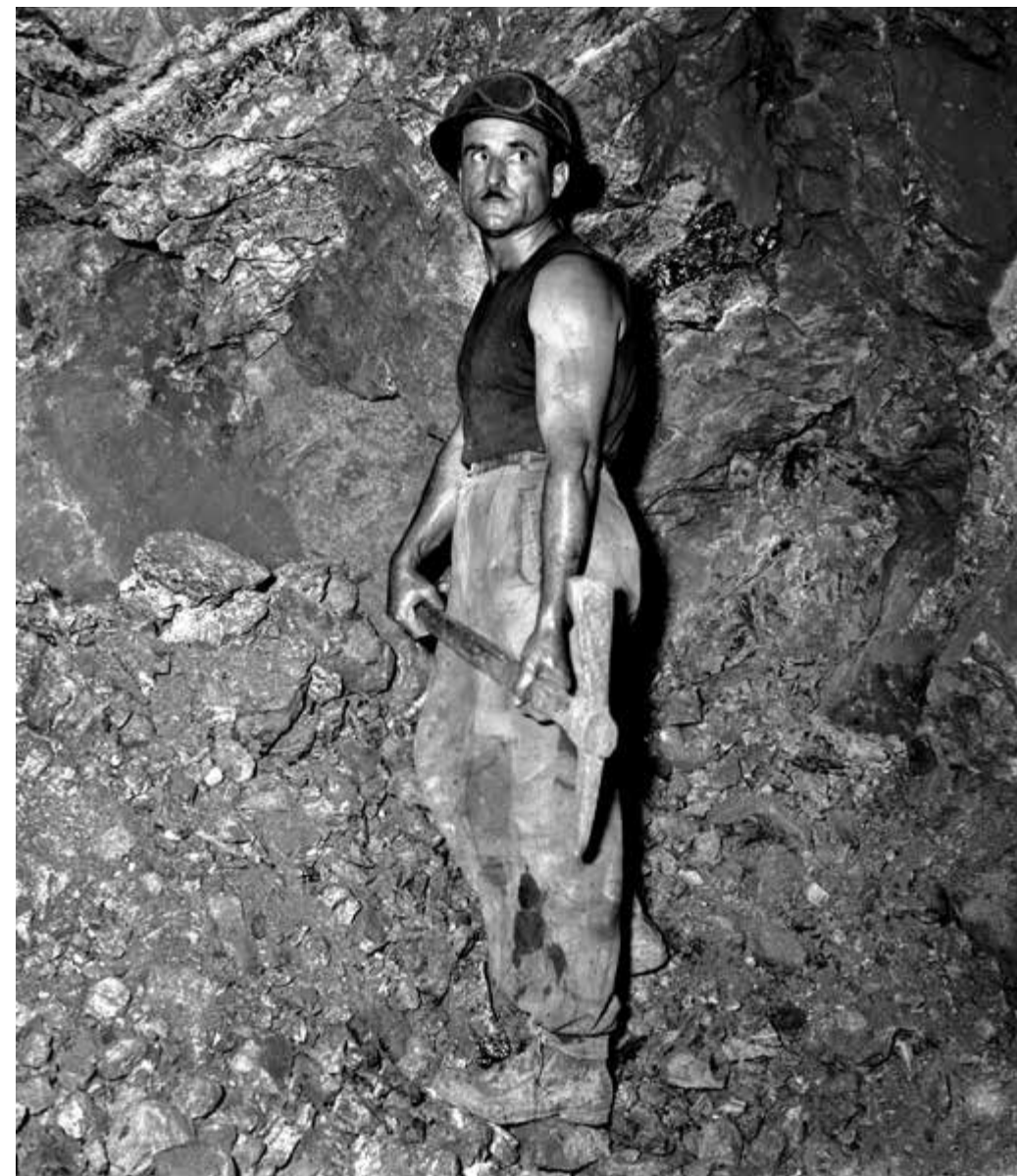
Corrado Banchi
Miniera Franco, il pasto in galleria, isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Arrivo della teleferica dalla miniera Franco a Campese, isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Minatori in attesa del turno, isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Minatore al fronte di avanzamento, Niccioleta, 1957
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Minatore alla perforazione,
 isola del Giglio, 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Caricamento della "volata", miniera di Niccioleta, 1956
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Perforazione con martelli a iniezione di acqua,
 miniera di Fenice Capanne, 1956
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Operai al lavoro in galleria, fine anni cinquanta
 Grosseto, Collezione famiglia Guerrini



Corrado Banchi
Pranzo di Natale in galleria, miniera di Niccioleta, 1952
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Riparazioni dopo un incendio, miniera di Ribolla, 1952
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Famiglia Canepi, padre e cinque figli minatori, località La Pesta, 1957
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi

Corrado Banchi
Il giorno della tragedia, l'attesa dei compagni, miniera di Ribolla, 4 maggio 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
Il giorno della tragedia, l'attesa dei compagni, miniera di Ribolla, 4 maggio 1954
 Grosseto, Archivio Corrado Banchi





Corrado Banchi
La camera ardente per le vittime della tragedia allestita nel cinema, Ribolla, 1954

Grosseto,
Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
I funerali per le quarantatré vittime, miniera di Ribolla, maggio 1954

Grosseto,
Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
La folla ai funerali per le quarantatré vittime, Ribolla, maggio 1954

Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Corrado Banchi
La camera ardente per le vittime allestita nel cinema, Ribolla, 1954

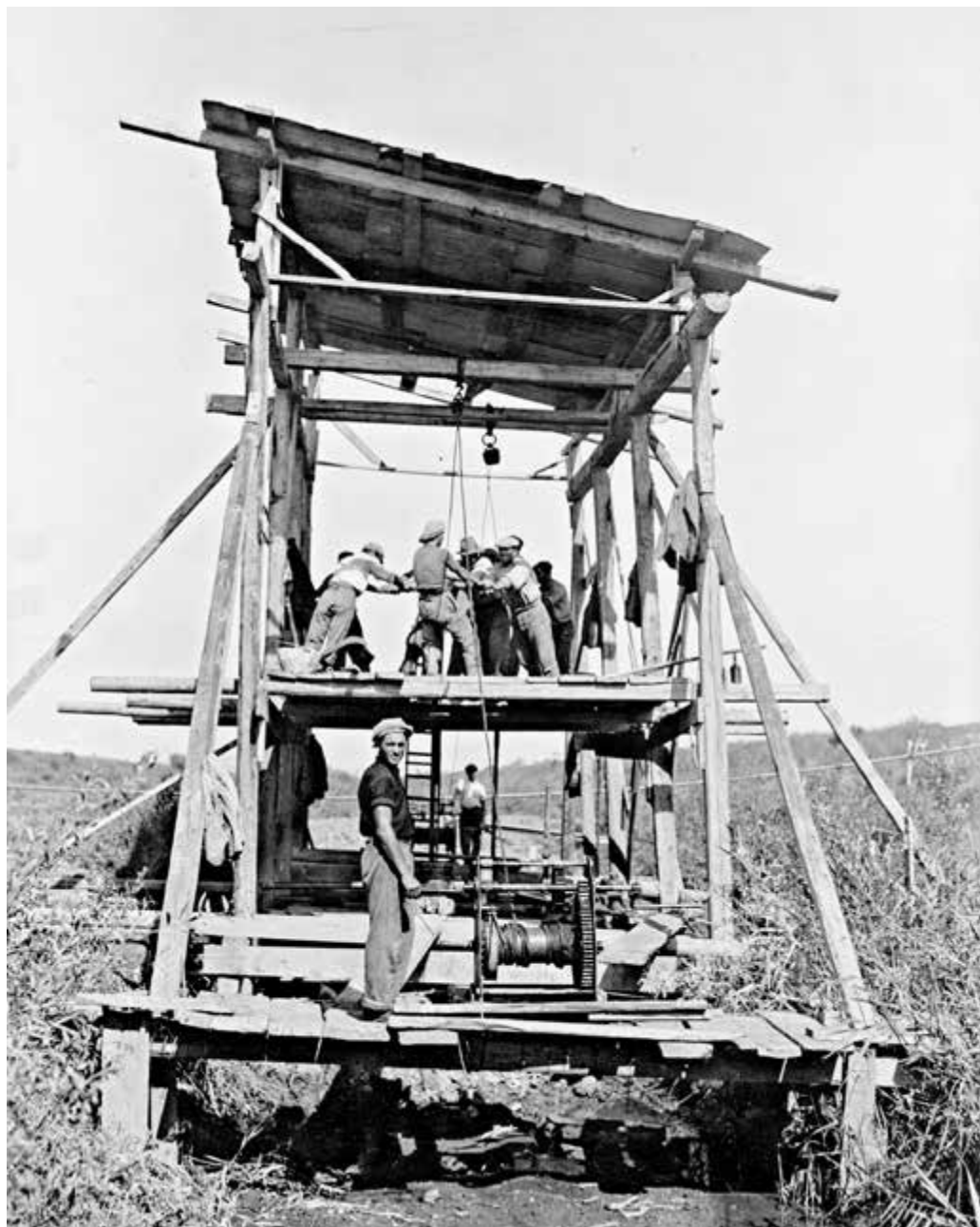
Grosseto, Archivio Corrado Banchi



Autore ignoto
Consegna di attestato a un assegnatario,
 primi anni cinquanta
 Grosseto, Archivio della Riforma fondiaria
 (proprietà della Regione Toscana)



Foto Gioberti
"Dicioccatore" al lavoro fra le nuove case della Riforma,
 zona di Scansano, primi anni cinquanta
 Grosseto, Archivio della Riforma fondiaria
 (proprietà della Regione Toscana)



Autore ignoto
Ponte sul fiume Bruna, trivellazione dei pali,
 primi anni trenta
 Grosseto, Archivio della Bonifica grossetana



Foto Gioberti
Nuova casa dell'Ente Maremma, metà anni cinquanta
 Grosseto, Archivio della Riforma fondiaria
 (proprietà della Regione Toscana)



Autore ignoto

Festeggiamenti per le assegnazioni dell'Ente Maremma,
circa 1953

Grosseto, Archivio della Riforma fondiaria
(proprietà della Regione Toscana)



Foto Gioberti

Nuova fontana dell'Acquedotto del Fiora, fine anni quaranta

Grosseto, Archivio della Bonifica grossetana



Fratelli Gori
Bambini sulla spiaggia di Campese, isola del Giglio, 1959
 Grosseto, Archivio Foto Gori



Fratelli Gori
Lavori di mietitura alla fattoria Le Sinitraie, Grosseto, 1962
 Grosseto, Archivio Foto Gori



Fratelli Gori
Cava della Bartolina, Gavorrano, 1953
 Grosseto, Archivio Foto Gori



Fratelli Gori
Trebbiatura a fermo, campagna grossetana, 1950
 Grosseto, Archivio Foto Gori



Fratelli Gori
Fonderia Ilva, Follonica, 1953
 Grosseto, Archivio Foto Gori



Autore ignoto
Focarile, fine anni quaranta.
 Collezione Simoncelli
 Grosseto, Fototeca della Maremma



Giovanni Bredariol
Fratelli, campagna di Alberese, fine anni quaranta
 Grosseto, Fototeca della Maremma



Autore ignoto
Il vagabondo Giggio (Angiolo Innipotentì), Grosseto, primi anni sessanta
 Grosseto, Fototeca della Maremma



Autore ignoto
Zazà, il pescatore di arselle, Marina di Grosseto, primi anni sessanta
 Grosseto, Fototeca della Maremma

Biografie

Federico Abate, Serena Pacchiani

CLAUDIO ASTROLOGO (Bruxelles, 1928)

Pittore autodidatta, nato a Bruxelles nel 1928 da una famiglia di artisti, Astrologo trascorre i primi anni tra Belgio e Francia prima di giungere a Roma nel 1943-1944. Debutta nel 1949 con una personale alla Galleria L'Étoile di Bruxelles, mentre l'esordio italiano ha luogo nel 1950 alla *Mostra del Concorso per l'Illustrazione del Libro* presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Nel 1951, sempre a Roma, figura tra gli artisti della seconda edizione della mostra *Arte contro la barbarie*; nel 1952 partecipa alla collettiva bolognese *I contadini e la pittura italiana contemporanea*. A partire da influssi postcubisti approda in questi anni a una canonica figurazione realista, nell'orbita di Guttuso, pur non indulgiando in temi di denuncia sociale e muovendosi piuttosto verso una più intima indagine sull'uomo. Nel 1954 tiene la prima personale alla Galleria San Marco di Roma e partecipa alla Biennale di Venezia. Nel 1955 è presente alla VII Quadriennale di Roma e ha successo al Premio Suzzara con *Giovane muratore romano*: lo sguardo deciso, la posa nervosa di tre quarti, la giacca chiusa a comprimere il ventre sembrano parlare della risolutezza combattiva della classe operaia, ma non sacrificano alla causa la resa della personalità dell'individuo anonimo. Nel 1956 apre tre nuove personali: alla Galleria Macchia di Roma, alla Galleria La Verrière di Milano e alla Galleria del Circolo di Cultura di Bologna; poi a Faenza nel 1961 e alla Galleria Il Portico di Reggio Emilia nel 1963. Tra il 1960 e il 1965 svolge attività di restauratore presso la Camera dei deputati. Nel 1965 tiene un'importante personale alla Galleria Le Creuset di Bruxelles. Verso la metà degli anni sessanta il suo linguaggio si orienta verso l'astrazione espressionista, per poi riapprodare a una figurazione tormentata. All'inizio degli anni settanta si trasferisce a Londra, dove alla pittura affianca l'attività di restauratore, e si sposta tra Belgio e Francia.

Bibliografia essenziale
Mostra personale di Claudio Astrologo, presentazione di A. Del Guercio, catalogo della mostra (Bologna, Galleria del circolo di cultura, 1956), Galleria del circolo di cultura, Bologna 1956; *Astrologo*, presentazione di R. Guttuso, catalogo della mostra (Milano, La Verritree, 23 aprile – 5 maggio 1960), Lit.

Tilli, Roma 1960; S. Zuffi (a cura di), *Cinquanta pittori per Roma*, Electa, Milano 1995.

F.A.

UGO ATTARDI (Sori, 1923 - Roma, 2006)

Nato a Sori nel 1923 da genitori siciliani, Ugo Attardi si trasferisce con la famiglia a Palermo l'anno successivo. Nel 1941 si iscrive alla facoltà di Architettura, senza poterla frequentare per via della guerra; nel 1945 si trasferisce a Roma, ospite di Consagra e Guttuso, inaugurando ufficialmente la sua attività pittorica. Nel 1947 è tra i cofondatori del gruppo Forma 1, con Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo e Turcato, un'esperienza di orientamento astratto da cui tuttavia non tarderà ad allontanarsi. Nei primi anni cinquanta la sua ricerca vira verso un espressionismo di matrice sociale, nutrito dalla lezione di Bacon e Grosz, con una particolare attenzione alla condizione dei contadini, degli operai e degli emarginati. Nel 1951 vince il Premio Suzzara con *Carrettieri*, opera emblematica di questa stagione di transizione. Partecipa alle Biennali di Venezia del 1952 e del 1954, alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto nel 1955 e alle Quadriennali di Roma del 1956 e 1959. Nel 1957-1958 collabora attivamente alla rivista "Città aperta", avviando contemporaneamente la sua attività incisoria. Nel 1961 è tra i fondatori del movimento Il Pro e il Contro, partecipando a tutte le mostre del gruppo fino al 1964. La produzione di questi anni si caratterizza per una varietà iconografica (ritratti, nature morte, paesaggi) e per una scrittura pittorica che alterna grande tensione espressiva a momenti più intimi e aneddotici, particolarmente evidenti nei disegni e nelle incisioni, che culminano nel corredo illustrativo di alcune opere letterarie, dalla *Divina Commedia* al *Don Chisciotte*, alle *Passeggiate romane*. Dal 1967 si dedica anche alla scultura in legno e in bronzo, avviando grandi cicli in cui la figura di Che Guevara e l'epopea americana si caricano dello stesso peso simbolico che, sulla tela, anima la sua riflessione sull'impero spagnolo tra il XVI e il XVII secolo: un universo in cui dominio, carne e delirio s'intrecciano senza redenzione. Nel 1971 vince il Premio Viareggio con il romanzo *L'eredità selvaggio*. Sul fronte espositivo, importanti personali

Io portano al Centre Pompidou di Parigi nel 1983 e a Palazzo Barberini a Roma nel 1985. Negli anni successivi la sua opera raggiunge New York (1995), poi Buenos Aires (2000), dove viene anche eretto un suo monumento pubblico, e infine Palermo (2003). Muore a Roma il 20 luglio 2006.

Bibliografia essenziale

Ugo Attardi opere 1947-2003, a cura di G. Basile, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo dei Normanni, 18 ottobre - 14 dicembre 2003), Fondazione Federico II, Palermo 2003; *Ugo Attardi pittore e scultore*, a cura di M. Tonelli, A. Masi, catalogo della mostra (Palermo, Loggiato San Bartolomeo, 22 dicembre 2007 - 10 febbraio 2008), Il Cigno, Roma 2007; M. Bertin, C. Orizio, I. Sferrazza (a cura di), *Attardi. Catalogo generale*, Castelveccchi, Roma 2022.

S.P.

NILO BACHERINI (Grosseto, 1929-2022)

Autodidatta, Nilo Bacherini matura la propria formazione, inizialmente scultorea, nell'orbita di Ivo Pacini, frequentando anche l'atelier di Carlo Gentili e nutrendosi dell'esempio del fratello Bruno, pittore e figura fondativa del suo immaginario artistico, strappato prematuramente alla vita dal bombardamento del 1943. È attraverso questi legami umani e artistici che, dal 1948, s'inserisce nella vita culturale maremmana: aderisce al Circolo Artistico Grossetano, gravitante intorno a La Chimera, con il quale esordisce alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* nel 1952. Dopo la partecipazione alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello del 1954, organizza tra il 1954 e il 1955 la sua prima personale alle Salette Caravaggio di Grosseto, strutturata come un confronto virtuale con la pittura del fratello Bruno, cui è dedicata una sezione retrospettiva. Il 1955, anno della partecipazione alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto, segna il suo impegno civile, orientato artisticamente verso un realismo sociale e antropocentrico; seguono la partecipazione alla *Rassegna Interprovinciale di Pittura in Bianco e Nero* di Follonica (1956) e alla *Mostra degli artisti senesi e grossetani* alla Galleria San Marco di Roma (1958). Dagli anni sessanta si dedica con esclusività alla pittura e al disegno: la figura umana colta nel lavoro quotidiano diventa il centro assoluto della sua ricerca, declinata in una tavolozza scura e materica debitrice della lezione dei pittori sociali del primo Novecento. Tra gli anni settanta e gli anni ottanta, il costante dialogo con la realtà si sposta tuttavia verso una dimensione più contemplativa. Instancabile promotore della vita culturale grossetana, Bacherini organizza eventi espositivi di ampia risonanza locale, divenendo un punto di riferimento imprescindibile per la scena artistica maremmana della seconda metà del Novecento. All'impegno pittorico affianca la guida degli artisti aderenti alla CGIL, cui imprime un carattere di militanza civile oltre che sindacale, nonché una prolifica attività editoriale. Si spegne a Grosseto a novantatré

anni; la città gli rende omaggio nel 2022 con una retrospettiva che ripercorre settant'anni di prolifica ricerca pittorica.

Bibliografia essenziale

Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale, a cura di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; *Bacherini. HUMANIA. Linea di confine. Opere*, a cura di M. Vanni, M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Cassero Senese, 1-22 ottobre 2022), Laurum, Grosseto 2022;

S.P.

CORRADO BANCHI

(Firenze, 1912 - Massa Marittima, 1999)

Autodidatta per necessità e vocazione, Corrado Banchi, fiorentino, arriva in Toscana meridionale da soldato già alla metà degli anni trenta; al rientro a Firenze lavora nel cinema come cartellonista. Complice il secondo richiamo alle armi e il matrimonio con una giovane follonichese nel 1944, non lascerà più la Maremma. Fissa la sua residenza a Massa Marittima, dove apre il suo laboratorio e studio fotografico in via Cappellini, pur mantenendo l'indole itinerante tipica del fotografo *freelance*. Le sue prime campagne fotografiche documentano gli eventi maggiori della zona: il reportage sui martiri di Niccioleta, trucidati dai nazisti nel giugno 1944, le immagini dell'arrivo degli americani a Massa Marittima, i commoventi funerali della partigiana Norma Parenti, imprimono alle sue fotografie una tensione emotiva destinata a caratterizzare tutta la sua produzione successiva. Negli anni cinquanta la fotografia di Banchi si orienta sempre più verso temi di forte valenza sociale: nel maggio 1954 è tra i primi ad arrivare sul luogo del disastro della miniera di Ribolla ed è testimone dell'alluvione in Toscana nel 1966. Queste esperienze segnano una svolta nella sua sensibilità documentaria e lo portano a stringere un sodalizio con Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, e a collaborare con il regista Umberto Lenzi nel documentario *Dalle tenebre al mare* (1955). Gli anni cinquanta e sessanta sono però per Banchi anche quelli dei concorsi di Miss Italia, della cronaca sportiva e dell'incarico come operatore per la *Settimana Incom*, cinegiornale per cui segue il Giro d'Italia dal 1952 al 1956. Tra le immagini di questo periodo, la rovesciata del portiere Carlo Parola, immortalata nel 1950, diventerà una delle icone dell'immaginario calcistico nazionale, grazie alla diffusione capillare nelle bustine delle figurine e negli album Panini. Con uno sguardo partecipe, documenta i cambiamenti ambientali e sociali della Maremma, dalla bonifica al lavoro nei campi e la vita dei borghi alle

trasformazioni del litorale, affiancando alla grande cronaca il ritratto minuzioso della vita locale. È in questa doppia fedeltà, alla storia e alla quotidianità, che risiede la singolarità della sua produzione. Negli anni settanta la sua figura comincia a ricevere un primo riconoscimento pubblico, culminato nel 1985 con la nomina a Cavaliere della Repubblica.

Bibliografia essenziale

Arte in Maremma nella prima metà del Novecento, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; R. Zipoli (a cura di), *Niccioleta. Fotografie e memorie di una comunità mineraria*, Biblioteca Comunale Gaetano Badii, Massa Marittima 2022; C. Bonazza, *Corrado Banchi Fotografo*, Photoedizioni, Grosseto 2023.

Archivi

Archivio Foto Banchi: https://www.archiviocorradobanchi.it/home.php.

S.P.

ALDO BERGONZONI (Mantova, 1899 - Padova, 1976)

Scultore e incisore, Bergonzoni si forma alla Scuola d'Arte di Mantova con Vindizio Nodari Pesenti e nella bottega dell'intagliatore Silvio Mistrorigo. Nel 1911 ottiene la borsa di studio Franchetti per perfezionarsi nella scultura. Dopo la Prima guerra mondiale frequenta gli artisti mantovani del cenacolo di Villa Giraffa a Goito. Prosegue la formazione a Modena, a Firenze con Domenico Trentacoste, poi a Brera con Adolfo Wildt, che lo presenta all'École des Beaux-Arts di Parigi, dove si reca nel 1928. Di ritorno a Milano, divide lo studio con Lucio Fontana e stringe amicizia con Fausto Melotti, Angelo Del Bon e Umberto Lilloni. Dal 1931 partecipa a numerose rassegne sindacali. Dal 1942 ritorna a Mantova; dopo la guerra inizierà a insegnare nel locale Istituto d'Arte. Nelle sue sculture guarda inizialmente alla superficie come luogo di indagine pittorica e di modulazione chiaroscurale, sulla scia di Wildt, per poi allinearsi all'arcaismo di Valori Plastici e, dal dopoguerra, sperimentare nell'alveo delle tendenze espressionistiche e informali – con scarnificazioni e linee spezzate – accostandosi allo stile di Mirko, Chadwick e poi di Armitage. Nel 1950 ottiene un premio-acquisto alla prima edizione del Premio Suzzara per una terracotta raffigurante delle *Mondine*, mostrate con la schiena curva sulla risaia, i volti nascosti da cappelli a tesa larga. L'intero decennio è segnato da un'intensa attività di committenza pubblica e privata, con numerose opere monumentali. Partecipa alla VII Quadriennale di Roma nel 1955 e alla XXVII Biennale di Venezia nel 1956. Negli anni sessanta adotta il cemento e indaga *Superfici* astratto-concrete che nel decennio successivo si sintetizzano in *Architetture* ottenute per sottrazione formale.

Bibliografia essenziale

Aldo Bergonzoni, 1899-1976, introduzione di R. Bossaglia, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, Galleria Civica d'Arte Moderna, settembre-ottobre 1979), Publi-Paolini, Mantova 1979; *Aldo Bergonzoni*, a cura di R. Margonari, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna dell'Alto Mantovano, maggio-giugno 1986), Villa comunale, Gazoldo degli Ippoliti 1986; *La donazione Aldo Bergonzoni*, a cura di G.M. Erbesato, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo Te, 19 febbraio - 24 marzo 2002), Comune di Mantova, Mantova 2002.

F.A.

RENATO BIROLLI (Verona, 1905 - Milano, 1959)

Espulso dall'Accademia Cignaroli di Verona, si trasferisce a Milano nel 1928, dove continua gli studi presso l'accademia privata Avanguardia Artistica. Scrive articoli per vari periodici e frequenta il critico Edoardo Persico e la Galleria del Milione, dove espone per la prima volta nel 1930. Nello stesso anno partecipa alla Biennale di Venezia (vi tornerà nel 1942 e poi, ininterrottamente, dal 1950 al 1956). Presto le sue vedute urbane candide, dai tratti naïf, si accendono di colori fantastici che guardano a Matisse. Ma Birolli si allontana rapidamente da questa “maniera chiara” in favore di un certo espressionismo lirico, maturato anche grazie a un soggiorno parigino nel 1936. Nel 1938 è tra i fondatori della rivista e del gruppo di “Corrente”. Durante la guerra partecipa attivamente alla Resistenza nelle campagne lombarde. Nel 1946 è tra i promotori della breve esperienza della Nuova Secessione Artistica, poi Fronte nuovo delle arti. È a questa data che risale *Contadino e pannocchia*, premiato due anni dopo al Suzzara, che testimonia un'attenzione rinnovata alla verace umanità contadina, descritta con tratti quasi caricaturali. L'anno successivo soggiorna a Parigi con Morlotti, incontra Picasso e frequenta la Nouvelle École de Paris, perseguedo un'elaborazione personale della sintassi postcubista. Arriva presto il riconoscimento internazionale, con tre mostre alla Catherine Viviano Gallery di New York (1951, 1955, 1958) e la partecipazione alla documenta del 1955. La sua pittura svolta verso un'astrazione radicata nel reale, trasfigurato emotivamente in glifi deflagranti di colore. Nel 1952 aderisce al Gruppo degli Otto presentato da Lionello Venturi alla XXVI Biennale, mentre nel 1954 lavora alla decorazione murale per la X Triennale di Milano. Muore prematuramente a Milano il 3 maggio 1959.

Bibliografia essenziale

Renato Birolli: necropoli e paesaggio adriatico, a cura di P. Rusconi, Z. Birolli, catalogo della mostra (San Marino, Galleria d'arte moderna e contemporanea, Museo San Francesco, 13 marzo - 30 giugno 2010), Scalpendi, Milano 2010; *Renato Birolli: figure e luoghi 1930-1959*, a cura di E. Pontiggia, V. Birolli, catalogo della mostra (Torino, MEF - Museo Ettore Fico, 10 marzo - 26 giugno 2016), MEF - Museo Ettore Fico, Torino 2016; *Renato Birolli: dalla matita al pennello*, a cura

di V. Birolli, P. Rusconi, catalogo della mostra (Milano, Casa Museo Boschi di Stefano, 31 marzo - 11 giugno 2023), Nomos, Busto Arsizio 2023.

F.A.

ALDO BORGONZONI
(Medicina, 1913 - Bologna, 2004)

Cresciuto nelle campagne di Medicina, si trasferisce a Bologna nel 1930. Nel 1933 partecipa alla *Mostra Nazionale della Giovane Pittura Italiana* a Palazzo Strozzi e, tra il 1934 e il 1941, a varie mostre sindacali di Bologna. Nel 1939 compie un viaggio di studio a Monaco e Norimberga, durante il quale l'Espressionismo tedesco lascia in lui un'impronta duratura. Nel 1942 partecipa al Premio Bergamo e conosce Guttuso e Pizzinato. Convinto antifascista, durante la guerra prende parte attivamente alla Resistenza. Nel 1945 è tra i fondatori della Galleria di Cronache a Bologna. Un soggiorno parigino nel 1947 lo avvicina al postcubismo picassiano, che interpreta con campiture di colori saturi. Questo stile connota anche il dipinto in mostra, che ha successo l'anno seguente alla prima edizione del Premio Suzzara: il quadro rappresenta delle *Mondine* chine sulla risaia, un tema ricorrente e sentito della sua produzione (la madre era una mondina) insieme alla violenza della guerra, la lotta partigiana e i soggetti cristiani. Sempre nel 1948 è tra gli organizzatori della *Mostra dell'Alleanza della Cultura* a Bologna, realizza un importante ciclo di affreschi nel salone della Camera del Lavoro di Medicina e partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia (le successive saranno nel 1950 e nel 1952) e alla Quadriennale di Roma (vi ritornerà nel 1952 e nel 1955). In quegli anni aderisce alla virata realista, pur senza rinunciare alla sua icasticità espressiva. Nel 1949 si trasferisce a Roma, ospitato nello studio di Guttuso e poi in quello di Cagli, e assume la direzione della Galleria d'arte Bernini in piazza di Spagna. Nel 1950 ritorna a Bologna e realizza un grande affresco, poi distrutto, nella Casa del Popolo “Antonio Gramsci” di Vignola. In quegli anni allestisce personali in diverse città italiane e prende parte a mostre d'arte italiana all'estero. Negli anni la sua pittura torna a farsi sempre più inquieta. Nel 1961 la Grabowski Gallery di Londra gli organizza un'importante personale; nello stesso anno avvia il ciclo dedicato al Concilio Vaticano II, che lo avvicinerà al cardinale Lercaro e a papa Paolo VI.

Bibliografia essenziale

Aldo Borgonzoni, a cura di G. Bianchino, A.C. Quintavalle, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 novembre - 23 dicembre 2001), CSAC - Electa, Parma - Milano 2001; *Aldo Borgonzoni. Arte e ideologia di 'perdurante giovinezza'*, a cura di G. Bianchino, C. Collina, atti del convegno (MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 11 ottobre 2013), Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione

Emilia-Romagna - Edisai, Bologna - Ferrara 2014; C. Spadoni (a cura di), *Aldo Borgonzoni: catalogo generale delle opere pittoriche*, vol. 1, Allemandi per Archivio & Centro studi Aldo Borgonzoni, Torino 2017.

F.A.

ENNIO BUSONERO
(Grosseto, 1927-2012)

Autodidatta, Ennio Busonero esordisce nel panorama artistico maremmano fuori dai circuiti ufficiali. Il suo iniziale punto di riferimento è il paesaggio, inteso come spazio più ideale che fisico: gli scorci di Bolgheri, dove soggiorna con la famiglia da sfollato, rivelano già negli anni quaranta una sensibilità non comune, capace di cogliere la luce della Maremma con un tocco diretto e antiaccademico, mentre maturano le prime motivazioni visive che lo allontanano dai postmacchiaioli. Ma è il triennio in Provenza agli inizi degli anni cinquanta a segnare la svolta decisiva: il contatto diretto con la pittura naturalista e le avanguardie francesi lo portano a irrobustire spazi e volumi in solidi geometrici e cromatici, definendo un linguaggio sempre più personale e distante dai modelli toscani di partenza. Rientrato a Grosseto nel 1954, avvia un sodalizio con il pittore Alfredo Fabbri: insieme espongono nel luglio 1955 nella sala della Borsa della Camera di Commercio. Prima della ripartenza, una personale nelle salette di via Oberdan, con ritratti, disegni e marine, chiude la sua stagione grossetana. La decisione di trasferirsi a Roma nel 1958 si rivela determinante per la sua maturazione artistica. Allaccia contatti con la cerchia dello scultore maltese Antonio Sciortino, frequenta la galleria di via di Ripetta di Manlio Sarra ed entra in contatto con Sante Monachesi, abbracciando progressivamente tendenze liriche, tra figurazione e astrazione, come evoca la serie degli *Oggetti d'uso* (1961). La capitale gli apre orizzonti più ampi e la sua attività espositiva si fa fervida e regolare, con presenze in mostre personali e collettive in Italia e all'estero che si protrarranno oltre la metà degli anni novanta. Rientrato definitivamente in Maremma dalla metà degli anni settanta, la sua nuova ricerca si concentra sull'oggetto, che nella sua pittura tende verso una progressiva essenzialità tipologica, quasi a fossilizzarsi in forme archetipiche: reperti emersi dallo scavo, collocati in spazi atemporali, attraverso cui Busonero riannoda i fili di una visione ancestrale. È un percorso che attraversa la serie *Miei mondi* (1969-1970) e *Animali delle grotte* (1984-1985), culminando nella serie degli *Etruschi*, rianimazione di una visione antichissima e ritorno al nucleo essenziale della sua terra.

Bibliografia essenziale

Artisti Maremmani del XX secolo, catalogo della mostra, Comune di Grosseto e AGAF (Grosseto, Cassero Mediceo, 12 dicembre 1992 - 15 gennaio 1993), s.l, s.n., [1992]; *Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale*, a cura di M. Papa, catalogo della

mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

S.P.

BRUNO CAPONI (Orbetello, 1929 - Grosseto, 2015)

Nativo di Orbetello, Bruno Caponi è figura sfuggevole nel panorama artistico maremmano: la sua pittura segue una traiettoria tutta personale, che non si lascia facilmente ricondurre a scuole o tendenze, pur restando radicata in un preciso universo di immagini e di sensazioni. Della sua prima formazione poco si conosce, se non che esordisce in occasioni espositive di rilievo per i pittori della provincia, tra cui la *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello del 1954 e, l'anno successivo, la *Rassegna di pittura realista* di Grosseto, cui seguono la *Rassegna Interprovinciale di Pittura in Bianco e Nero* di Follonica (1956) e la *Mostra degli artisti senesi e grossetani* a Roma (1958). Di questo periodo, opere di piccole dimensioni e di gusto popolare, come *La raccolta delle olive*, *Orfanelle* e *La fabbrica*, restituiscono una cifra stilistica intima e profondamente radicata. Legato da sempre all'isola del Giglio, dove trascorre lunghi periodi e mantiene uno studio, il mare diventa il tema ricorrente e ossessivo della sua pittura: prima quello di Orbetello, chiuso, antico, tutto interiorizzato, poi quello vasto e isolano, con i suoi pescatori e le sue luci. Nel 1979 Alfredo Fabbri, recensendo una sua personale, ne coglie con precisione la cifra stilistica, nuova nel movimento e nella composizione, con robusti giochi chiaroscurali che si sciolgono in un linguaggio sciolto e moderno. La sua è una ricerca che si fa nel tempo sempre più intima e radicata, nella quale mare e pescatori diventano non solo soggetti pittorici, ma cifra esistenziale. Mantiene, nel corso degli anni, anche uno studio a Grosseto, città che rimane il suo punto di riferimento culturale. È a partire dagli anni sessanta che la sua attività espositiva si moltiplica: dalla Galleria Montenapoleone di Milano alla Galleria Aglaia di Firenze (1981), fino alle mostre internazionali di Baltimora (1992), all'Art Alliance di Filadelfia (1995), all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest (2009) e di Praga (2010). Artista versatile, si dedica anche alla ceramica e al tessuto.

Bibliografia essenziale

E. Marcianò (a cura di), *Caponi*, Magalini Editrice, Brescia 1979; *Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale*, a cura di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

S.P.

ALFIERO CAPPELLINI (Pistoia, 1905-1969)

Di origini pistoiesi, Cappellini trae i primi stimoli dalla frequentazione, già dalla prima metà degli anni venti, del gruppo del Cenacolo, composto da Giovanni Michelucci, Renzo Agostini, Pietro Bugiani, Francesco Chiappelli, Giulio Innocenti e Umberto Mariotti. Stringe presto amicizia anche con il poeta Piero Bigongiari. La Scuola d'Arte locale lo indirizza verso lo studio della pittura antica e l'osservazione diretta della natura. La sua prima prova pubblica documentata, alla *III Esposizione del Sindacato Toscano*, risale al 1927; fino al 1941 parteciperà a tutte le rassegne regionali organizzate dal sindacato fascista di Belle Arti, mentre frequenta i corsi di pittura e la Scuola libera del nudo all'Accademia di Firenze ed entra in contatto con l'ambiente ermetico fiorentino alle Giubbe Rosse. Di grande importanza per la sua maturazione sono le visite assidue alla casa di Ardengo Soffici a Poggio a Caiano. Nel 1935 partecipa alla Quadriennale di Roma, l'anno successivo alla Biennale di Venezia, dove nel 1940 otterrà una personale e nel 1942 la presenza nel Salone d'Onore. Nel 1938 tiene una personale alla Galleria Gian Ferrari di Milano. Dopo la guerra e la lotta partigiana, si moltiplicano le occasioni espositive in Italia e all'estero, mentre la sua pittura, transitando da una fase di sperimentazione cubista, attinge poi alla nuova temperie del realismo sociale, grazie alla frequentazione a Roma di Guttuso, De Grada, Cagli, Moravia e Trombadori. Ritorna poi la pittura di paesaggio luminosa e cromaticamente ricca, radicata nell'osservazione diretta della campagna e delle colline pistoiesi. Dalla metà degli anni cinquanta si registra anche una fase astrattista, ispirata alle nuove frontiere dell'immaginario dischiuse da novità scientifiche di rilievo, come il lancio dei satelliti e le scoperte a livello subatomico. Dal 1945 insegna per più di vent'anni alla Scuola d'Arte di Pistoia; diviene un riferimento per le nuove generazioni di pittori toscani, e tra i pittori da lui influenzati si ricordano Mirando Jacomelli e Alfredo Fabbri, con cui stringe un sodalizio di confronto quotidiano con la natura. Muore a Pistoia nel 1969.

Bibliografia essenziale

Alfiero Cappellini: mostra antologica, catalogo della mostra (Pistoia, Convento di San Domenico, 5 maggio – 9 giugno 1985), Provincia di Pistoia, Pistoia 1985; C. Sisi (a cura di), *Arte del Novecento a Pistoia*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia 2007; F. Zollo (a cura di), *Alfiero Cappellini: pittura come necessità*, Via del Vento, Pistoia 2012.

F.A.

UGO CASTELLANI (Terni, 1890-1957)

Dopo la scomparsa prematura del padre, Ugo Castellani abbandona gli studi e si dedica alla decorazione e al restauro. Si afferma tardi come pittore autonomo: il primo olio datato è del 1925, l'esordio espositivo del 1930, al *Salone del Paesaggio*

Umbro. I suoi riferimenti iniziali sono il pittore reatino Antonino Calcagnadoro e la tradizione del verismo locale. Durante il fascismo partecipa a varie mostre sindacali e viene ammesso a quasi tutte le edizioni della Quadriennale tra il 1935 e il 1955. Nel 1944 è tra i fondatori dell'Associazione di Artigiani e Pittori Decoratori della Provincia di Terni; l'anno dopo, militante del PCI, fonda e presiede l'Associazione dei Liberi Artisti, avviando una rete di relazioni che include Guttuso, il Gruppo di Spoleto e, a Villa Massimo a Roma, Leoncillo, Mafai, Turcato e Omiccioli. Dai primi anni del dopoguerra, complice l'apertura a stimoli internazionali, la sua pittura vira verso una gamma cromatica *fauve*, una pennellata più sciolta e strutture formali blandamente neocubiste. Nel 1950 allestisce la prima personale del dopoguerra alla libreria Bellicci di Terni. La prima metà del decennio è segnato da vari riconoscimenti locali e nazionali, mentre cresce la sua sensibilità verso temi sociali. Lo testimonia l'opera con cui ottiene un premio-acquisto a Suzzara del 1954, *I licenziati*, che immortala con una tavolozza cupa e uno sguardo accostante un ventaglio di operai rimasti senza lavoro. Ma già nella sua prima importante personale, nell'ambito del Premio Spoleto dello stesso anno, torna a dedicarsi all'amato paesaggio ternano. Le sollecitazioni indotte dalla temperie informale preludono a ulteriori gradi di dissoluzione vibrante delle forme, troncati dalla morte sopraggiunta nel 1957.

Bibliografia essenziale

Ugo Castellani, Felice Fatati, Orneore Metelli, Carlo Quaglia (Arte estate in Acquasparta. Le scritture del tempo), a cura di F. Calzavacca, F.F. Mancini, catalogo della mostra (Acquasparta, Palazzo Cesi, 20 giugno - 20 settembre 1981), Grafit, s.l. 1981; *Ugo Castellani. 1890-1957 (Arte estate in Acquasparta)*, a cura di I. Dominici, F. Calzavacca, A.C. Ponti, M. Valeri, catalogo della mostra (Acquasparta, Palazzo Cesi, 18 settembre – 24 ottobre 1993), Electa editori umbri, Perugia 1993; *Ugo Castellani: dipinti 1912-1957*, a cura di S. Petrillo, B. Toscano, C. Zappia, catalogo della mostra (Terni, Palazzo di Primavera, 29 novembre 2008 – 25 gennaio 2009), EFFE Fabrizio Fabbri, San Sisto 2008.

F.A.

LANDO CIVILINI

(Massa Marittima, 1905 - Campiglia Marittima, 1968)

Poche, e difficili da ordinare in un profilo coerente, le notizie biografiche su Lando Civilini: la sua vita sembra quasi dissolversi nell'imponenza dell'archivio che ha lasciato, quasi che l'uomo si fosse deliberatamente sottratto alla storia per consegnarsi interamente all'obiettivo della macchina fotografica. Nato a Massa Marittima nel 1905, si trasferisce da ragazzo a Piombino con la famiglia, e di quella città diventerà uno dei cronisti visivi più tenaci e silenziosi. Autodidatta, di idee tendenzialmente socialiste, si avvicina alla fotografia sotto la guida di Luigi Giovannardi, uno dei primi fotografi della città, specializzato nel ritratto,

ma attivo anche nella fotografia industriale e nella documentazione di eventi cittadini. Da Giovannardi, Civilini eredita l'impostazione compositiva, il senso civile dello sguardo fotografico e la consuetudine della fotografia industriale come pratica nobile. Nel 1925 realizza le prime fotografie destinate alla riproduzione e alla diffusione commerciale; nel secondo dopoguerra documenta la ricostruzione degli impianti siderurgici e realizza film in 16mm per l'addestramento del personale industriale. È nella fotografia industriale che Civilini trova la propria voce più compiuta. Lavora per l'Ilva, la Montecatini, la Solvay, la Magona d'Italia, fotografando impianti a Taranto, Genova, Savona, Trieste, riuscendo ovunque a restituire la potenza tecnologica, senza mai sottomettere l'uomo al peso della macchina. Documenterà a lungo il lavoro nelle miniere di Ribolla e Boccheggiano, ma dopo il disastro del 4 maggio 1954, non scenderà più nei tunnel con la macchina fotografica. Figura di riferimento nel mondo dello spettacolo locale, nel 1964 collabora con Roberto Rossellini per il documentario televisivo *L'età del ferro*, girato in parte in città. Muore a Campiglia Marittima il 16 giugno 1968. Il suo esteso *corpus*, in parte ancora di difficile attribuzione, in parte donato nel 2015 dalla società Lucchini al Comune di Piombino, è oggi conservato nell'Archivio Storico della città.

Bibliografia essenziale

T. Arrigoni, P. Bertelli, *Il mare di Lando Civilini (Piombino, 1940-1960)*, TraccEdizioni, Piombino 1998; R. Zipoli (a cura di), *Niccioleta. Fotografie e memorie di una comunità mineraria*, Biblioteca Comunale Gaetano Badii, Massa Marittima 2022.

Archivi

Piombino: https://www.comune.piombino.li.it/pagina149886_archivio-fotografico-acciaierie-di-piombino.html.

Lombardia Beni Culturali: https://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/autori/3479/.

S.P.

BRUNO CORSO (BRUNO BUTI)

(Livorno, 1921 – Grosseto, 2014)

Pittore e scultore autodidatta di origini livornesi, Bruno Corso, che sovente firma le proprie opere con il cognome materno Buti, è figura centrale nella vita artistica maremmana per oltre mezzo secolo. Matura la propria formazione sotto la guida del concittadino Carlo Servolini, noto xilografo. L'incontro con la Maremma avviene durante il conflitto: arruolato nell'Arma dei Carabinieri, nel 1945 viene trasferito a Castiglione della Pescaia, dove rimane affascinato dal paesaggio e dalla luce della costa. È a Grosseto che si lega ai membri de La Chimera, che per anni animò l'attività espositiva degli artisti della provincia. Con loro partecipa nel 1952 alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa*, avvio di una fervida stagione espositiva. Nel 1954, alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello, presenta opere di forte tensione sociale che rivelano

quanto la tragedia di Ribolla lo abbia colpito nel profondo. La sua pittura si muove entro un realismo di matrice toscana, fondato sulla solidità della forma e sulla resa della luce, con una predilezione per il paesaggio e per la figura umana nel lavoro agricolo e pastorale, in sintonia profonda con il clima della stagione grossetana, alla cui *Rassegna di pittura realista* del 1955 viene invitato a esporre *Le spigolatrici*. Nel 1958 partecipa alla mostra degli *Artisti senesi e grossetani* alla Galleria San Marco di Roma dove ottiene il primo premio *ex aequo*. Affianca all'attività pittorica quella di restauratore, e negli anni sessanta e settanta si adopera per la costituzione del sindacato degli artisti, espressione di un'idea dell'arte come pratica civile oltre che estetica. Nel 1983, insieme a Gentili, Bacherini e Minucci, promuove la fondazione dell'Associazione Grossetana Arti Figurative (AGAF), erede intellettuale de La Chimera, di cui diviene presidente fino al 1995: per lungo tempo l'associazione si riunisce nel suo studio, cuore informale della vita artistica cittadina.

Bibliografia essenziale

M.A. Neri, *La pittura in Maremma dalle origini al 1966*, s.n., Grosseto 1966; *Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale*, a cura di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006. S.P.

BRUNO DOMINICI (Grosseto, 1920-1989)

Nato in una famiglia senese, abbandona presto gli studi tecnico-industriali per la pittura, ma la guerra lo costringe ad attendere il 1945 per frequentare il corso di pittura sotto la guida di Capocchini all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel frattempo, nel 1943, apre uno studio sulle mura medicee di Grosseto, condiviso prima con Bruno Bacherini, poi con Alberto Mattei. Già nel 1944 è tra i protagonisti della mostra del Circolo degli Artisti Liberi alla sala Singer, contribuendo alla nascita del Circolo Artistico Grossetano e della Galleria La Chimera, dove espone con continuità dal 1946, avviando così un'ininterrotta attività espositiva provinciale che lo porta alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Massa Marittima (1949), alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* (1952), alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello (1954) e alla *Rassegna di pittura realista* del 1955, dove espone tra l'altro *Ragazza seduta* e *Ribolla maggio 1954*, esemplari testimonianze pittoriche della sua stagione più alta di realismo sociale e intimismo sobrio. Gli anni cinquanta sono quelli della maturazione civile e artistica: militante del PCI, nel 1951 è tra i fondatori della sezione provinciale del Sindacato Pittori e Scultori della CGIL, di cui diviene segretario e poi membro

del Direttivo Nazionale a Roma, nell'ambito del quale stringe amicizia con Guttuso e Treccani. La sua pittura guarda al realismo senza cedere alla retorica: minatori, contadini, badilanti e pescatori sono declinati con un intimismo sobrio e preciso che tocca in questo periodo i suoi esiti più alti. La crisi ungherese del 1956 funge tuttavia da catalizzatore di un disincanto politico e partitico già in maturazione: abbandona i soggetti sociali per nudi femminili e paesaggi maremmani declinati in un percorso che tende verso l'astrazione. A questi anni risale la decorazione della basilica di Grosseto (1958), commissione pubblica di grande impegno. Negli anni sessanta arriva la consacrazione critica: vince il Premio Siena nel 1961 e il Primo Premio alla *XVII Mostra Internazionale Premio il Fiorino* di Firenze nel 1966, entrambi con Enzo Carli in giuria. Allo stesso decennio appartengono gli affreschi per l'Hotel Lorena di Grosseto, progettato da Ico Parisi, realizzati tra il 1960 e il 1965. Nel 1976 fonda l'Associazione Primavera Maremmana, nel tentativo di inserire la Maremma nei circuiti culturali nazionali. Nel 1981 il Comune di Grosseto gli dedica una mostra al Museo Etrusco. Muore improvvisamente il 30 ottobre del 1989 e nel 2000 gli viene intitolata una piazzetta del centro storico.

Bibliografia essenziale

Bruno Dominici, con prefazione di A. Vitali, catalogo della mostra (Grosseto, Museo Archeologico e d'arte della Maremma, 1982), Effesei, Grosseto 1982; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; L. Spano, P. Corridori, *Bruno Dominici 1920-1989. Pittura e partecipazione*, catalogo della mostra (Grosseto, Cassero Senese, 23 settembre – 8 ottobre 2023), Effigi, Grosseto 2023;

S.P.

TOLOMEO FACCENDI

(Grosseto, 1905-1970)

Nato da una famiglia di modeste condizioni, Tolomeo Faccendi giunge alla scultura per vie oblique: nel 1929, per un fortuito incidente e grazie all'avvicinamento alla bottega di Ivo Pacini, scopre una vocazione destinata a orientare la sua intera esistenza. La sua scultura nasce da un'adesione diretta alla realtà del territorio, trovando nel ritratto la forma privilegiata e nella cera il materiale d'elezione. Dopo l'esordio espositivo nel 1932, accetta commissioni di regime, soprattutto ritratti e busti per edifici pubblici e istituzioni cittadine, come unico mezzo di sostentamento, consolidando intanto la carriera nazionale alla Biennale di Venezia del 1938, alla collettiva milanese con altri artisti maremmani nel 1941 presso la Galleria Grande, e alla Quadriennale di Roma nel 1943. Nel 1946 è tra i fondatori del Circolo Artistico Grossetano, intorno alla cui sala espositiva La Chimera gravitano le energie artistiche della città. Il dopoguerra segna

una seconda vita artistica non meno ricca: nel 1948 è alla *Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea* di Milano, nel 1952 alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* di Grosseto. Nel 1955, per i suoi venticinque anni di attività, una personale alla Camera di Commercio di Grosseto restituisce la misura di un percorso già ricchissimo, con grande riscontro critico. Seguono la partecipazione alla *Mostra degli artisti senesi e grossetani* a Roma (1958) e, dal 1963 al 1966, la codirezione con Gentili e Dominici della Scuola Comunale di Pittura di Grosseto. Sono questi anche i decenni delle grandi commissioni pubbliche: nel 1947 esegue per il Comune il busto di Ettore Socci; tra il 1953 e il 1954 realizza il *Monumento al Buttero*, la cui copia viene collocata nel 1971 in piazza Matteotti. Il bassorilievo *La raccolta*, collocato presso il Consorzio Agrario Industriale, e i cinque pannelli in cemento per l'Associazione Nazionale degli Industriali, realizzati tra gli anni cinquanta e sessanta, restituiscono la vita agricola maremmana senza cedere alla retorica della fatica. Prolifica anche la produzione religiosa: tra il 1955 e il 1960 attende alla decorazione scultorea della basilica del Sacro Cuore per volontà di monsignor Paolo Galeazzi, autentico mecenate dell'artista, cui si aggiungono monumenti ai caduti disseminati nella provincia.

Bibliografia essenziale

Arte in Maremma nella prima metà del Novecento, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 – 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; M. Celuzza, M. Papa (a cura di), *Grosseto visibile*, Effigi, Grosseto 2013; *Costellazioni, arte italiana 1915-1960 dalle Collezioni Banca Monte dei Paschi di Siena e Cesare Brandi*, a cura di L. Quattrocchi,catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 17 ottobre 2024 – 30 marzo 2025), Sillabe, Livorno 2024.

S.P.

ALFREDO FABBRI (Grosseto, 1926 - Pistoia, 2010)

Cresciuto tra Grosseto e la provincia di Pistoia, Fabbri frequenta le scuole tecniche locali e comincia a disegnare paesaggi e figure contadine. Tra il 1948 e il 1949 frequenta la scuola di disegno tecnico di Torino. Tornato a Pistoia, dai primi anni cinquanta entra in rapporto con Ottone Rosai, Ardengo Soffici e Silvio Loffredo e avvia uno stretto sodalizio artistico con Alfiero Cappellini. In questa fase ammira i grandi maestri del passato e assimila la lezione del Cubo-futurismo, ma i consigli di Soffici e di Cappellini lo distolgono presto dalle facili suggestioni delle avanguardie in direzione di un linguaggio che nuovamente si avvicina all'esempio dei primitivi e all'osservazione del dato di natura, pur rielaborato attraverso il filtro lirico della memoria. Nel 1953 si trasferisce con la moglie a Grosseto; l'anno successivo partecipa alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello e tiene la sua prima personale nelle Salette Caravaggio del Bar

La Vasca. Nel 1955 prende parte alla *Rassegna di pittura realista*, occasione in cui conosce Guttuso; tiene anche una seconda personale alla Camera di Commercio. Segue l'invito alla VII Quadriennale romana. Nel 1957 un ulteriore traguardo professionale è l'acquisizione di una sua opera dalla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, dopo essere stato notato da Conti, Capocchini e Colacicchi a una sua mostra personale al Lyceum. Dagli anni sessanta avvia un'intensa attività espositiva in sedi italiane e internazionali, con personali a Burgdorf in Svizzera (1966), Parigi (1968) e New York (1969), e concentra la ricerca su due temi ricorrenti, i *Notturni* e le *Nevicate*, che saggiano le possibilità di semplificazione delle forme in condizioni di scarsa visibilità. I viaggi in Europa, Africa e Sudamerica diventano fonte primaria di ispirazione per numerose mostre tematiche.

Bibliografia essenziale

Alfredo Fabbri: mostra antologica. Opere dal 1949 al 1999, a cura di A. Iacuzzi, M. Tuci, catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo Comunale, 15 settembre – 7 ottobre 2001), Tipografia artigiana, Pistoia 2001; *Alfredo Fabbri. Una vita nella pittura*, a cura di A. Iacuzzi, N. Micieli, M. Tuci, catalogo della mostra (Quarrata, Polo Tecnologico, 10 febbraio – 11 marzo 2007), Settegiorni, Pistoia 2007; *Le invenzioni di Alfredo Fabbri*, a cura di M. Lubrani, L. Bertini, catalogo della mostra (Montecatini Terme, Terme Excelsior di viale Verdi, 8-22 ottobre 2011), Polistampa, Firenze 2011.

F.A.

FERNANDO FARULLI (Firenze, 1923-1997)

Pittore, grafico, scenografo e ceramista, Fernando Farulli nasce a Firenze nel 1923 e compie la sua formazione alla Scuola d'Arte di Porta Romana, dove la vicinanza con Rosai si rivela decisiva. Nel 1940 vince i Littoriali di grafica; alla fine del conflitto partecipa alla formazione del gruppo realista fiorentino Arte d'Oggi e co-fonda la rivista “Torrente”. Dagli anni cinquanta la sua ricerca si orienta pienamente verso il realismo sociale: la fabbrica, scoperta successivamente attraverso la città di Piombino, si pone al centro di una ricerca carica di solitudine e raccoglimento, ma pienamente iscritta nel clima culturale e politico del tempo. La prima personale di rilievo nazionale è alla Galleria Bergamini di Milano nel 1950; nel 1955 De Micheli ne esalta il percorso alla Galleria La Colonna di Milano. Nello stesso anno partecipa alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto, inaugurando con la città un rapporto continuativo che si articola in numerose presenze espositive negli anni successivi: nel 1959 alla Galleria Pascucci, nel 1962 alla Galleria Il Grifo, nel 1967 alla Contemporart, nel 1968 a Marina di Grosseto con una mostra introdotta da Micacchi, fino alla partecipazione nel 1970 ad *Arte Contro*, la mostra itinerante organizzata da De Micheli. Dal 1960 al 1976 ricopre la carica di assessore alla Cultura del Comune di Fiesole, traducendo in impegno istituzionale quella stessa idea di

arte come strumento di progresso civile che anima tutta la sua produzione. Nel 1961 è tra i fondatori del gruppo Il Pro e il Contro, legato alla galleria romana La Nuova Pesa; nel 1963 Ragghianti e Federici organizzano a Palazzo Strozzi l'antologica che ne sancisce la consacrazione critica. Dagli anni sessanta la pittura si carica di drammaticità crescente, evolvendo attraverso i cicli dei *Costruttori* (1969-1970), del *Desiderio del Mediterraneo* (1973-1977) e de *Le mura di Atlantide* (metà anni ottanta), in cui campiture blu e silhouette nere aprono a una nuova dimensione onirica e rarefatta. Dal 1972 al 1989 è titolare della cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Bibliografia essenziale

Fernando Farulli. Dipinti e disegni 1948-1963, a cura di R. Federici, C.L. Ragghianti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-Strozina, giugno 1963), s.n., Firenze 1963; *Fernando Farulli*, a cura di F. Solmi, catalogo della mostra (Prato, Sala Medievale San Jacopo e altre sedi, febbraio-marzo 1976), s.n., Prato 1976; *Fernando Farulli 1923-1997*, a cura di M. Pierini, catalogo della mostra (Fiesole, Sala del Basolato e Sala Costantini 5 luglio - 17 settembre 2023; Firenze, Accademia di Belle Arti, 7 luglio – 17 settembre 2023), Gli Ori, Firenze 2023.

S.P.

FRANCO FRANCESE (Milano, 1920-1996)

Artista molto precoce – i primi disegni risalgono già alla prima metà degli anni trenta – Francese frequenta la Scuola della Società Umanitaria di Milano, dove studia incisione. Dal 1936 frequenta il Liceo Artistico di Brera, con Angelo Del Bon come docente; nel 1945 segue il corso di scultura di Giacomo Manzù all'Accademia di Brera. L'attività disegnativa rimarrà centrale per tutta la sua carriera e dal 1947 si declina in illustrazioni per opere letterarie. Dopo l'esordio nel 1946 alla Galleria Ciliberti di Milano, insieme a Chighine e Sinopico, partecipa nel 1948 alla prima *Mostra dell'Alleanza della Cultura* di Bologna. Nel 1952 prende parte per la prima volta alla Biennale di Venezia e nel 1954 tiene la prima personale alla Galleria La Colonna di Milano, presentato dall'amico Mario De Micheli; nello stesso anno vince i Premi Marzotto e Suzzara. Dal 1949 al 1955 sviluppa una ricerca che, partendo dalle iniziali suggestioni postcubiste, si assesta su quello che definisce un “naturalismo campagnolo”, distante dal realismo sociale allora imperante e piuttosto legato al muralismo milanese degli anni trenta, ma debitore anche di Constant Permeke e di Käthe Kollwitz. È lo stile che connota *Bracciante che dorme* (1953), il dipinto con cui vince una seconda volta il Premio Suzzara nel 1957. Nel 1955 soggiorna a Parigi e partecipa per la prima volta alla Quadriennale di Roma, dove ritornerà nel 1959 e nel 1973. Dalla metà degli anni cinquanta il pittore cerca la solitudine, il suo linguaggio si avvicina all'Informale e i temi si orientano verso la traduzione lirica, ma ancora radicata nella

figura umana, di pulsioni e stati emotivi – Francese parla di una “mitologia personale del profondo” – come la passione amorosa, la malinconia e le paure infantili. È questa la sua declinazione personale della tendenza del realismo esistenziale, affermata in quegli anni. Nel 1960 partecipa alla Biennale di Venezia, nel 1961 alla V Biennale di San Paolo del Brasile. In vita gli vengono dedicate importanti antologiche al Castello Sforzesco di Milano (1983) e a Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1991).

Bibliografia essenziale

Franco Francese: opere 1942-1994, a cura di F. Porzio, catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente, 5-30 maggio 1999), Skira, Milano 1999; F. Francese, *Diario intimo 1935-1995*, a cura di F. Porzio, Skira, Milano 2002; G. Capponi, E. Pontiggia (a cura di), *Franco Francese, 1920-1996*, Electa, Milano 2011

F.A.

CARLO GENTILI (Grosseto, 1910 - Monzone, 1996)

Di famiglia contadina, Carlo Gentili entra dodicenne nella bottega dello scultore Ivo Pacini, dove ha modo di conoscere gli artisti maremmani della generazione precedente. È insieme all'amico e collega Nazzareno Rosignoli che muove i primi passi nella scena espositiva provinciale, frequentando le mostre sindacali di Grosseto e quelle interprovinciali di Firenze nel lustro 1935-1940: un esordio promettente, tanto che già il Comune si interessa all'acquisto di alcune sue opere. Negli stessi anni apre la sua prima bottega in piazza della Palma, destinata a diventare da subito un cenacolo per molti artisti e che rimarrà tale per decenni. La presenza espositiva si fa sempre più ambiziosa: nel 1941 porta le sue opere a Milano per la *Mostra del Gruppo grossetano*, nel 1943 è invitato alla IV Quadriennale romana e nel 1944 partecipa alla *Prima Mostra degli Artisti Liberi* presso la sala Singer di Grosseto, prima di contribuire alla fondazione del Circolo Artistico Grossetano (1946) e di gestirne la sala espositiva La Chimera, affiancando all'attività artistica anche quella di consigliere comunale e assessore. Gli anni cinquanta sono un decennio costellato di premi e riconoscimenti. Aderisce al sindacato dei pittori e la sua partecipazione alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* (1952), alla *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello (1954) e alla *Rassegna di pittura realista* del 1955 testimonia un impegno civile che si accompagna a una pittura di forte radicamento territoriale, in sintonia con Guttuso, Treccani e Zancanaro, pur mantenendo una ‘semplicità’ lontana dai paradigmi del militantismo pittorico. Seguono la partecipazione alla *Mostra degli artisti senesi e grossetani* a Roma (1958), alla coeva di Genazzano, dove si reca con Corso e Parigi, e all'VIII Quadriennale di Roma. Altrettanto fecondi sono gli anni sessanta, che lo vedono presente al Premio Fiesole nel 1962 e al Premio Suzzara nel 1968, mentre i temi pittorici virano verso soggetti realisti più essenziali, come gli

umili contadini maremmani e la durezza agra della vita quotidiana. Dal 1963 al 1966 codirige con Faccendi e Dominici la Scuola Comunale di Pittura di Grosseto. Con gli anni settanta si consuma un progressivo allontanamento dalla scena militante: la pittura si fa più intima, il paesaggio prevale sulla figura e la sua bottega diventa luogo di un magistero silenzioso e generoso. Dal 1983 è tra i fondatori dell'AGAF insieme a Corso, Bacherini e Minucci. Muore improvvisamente nel luglio 1996; nel 2012 gli viene intitolato il largo antistante la sua bottega.

Bibliografia essenziale

Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale, a cura di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005-29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; *Carlo Gentili 1910-1996*, a cura diM. Parisi, E. Princi, catalogo della mostra (Grosseto, Cassero senese, 11 dicembre 2010 - 6 gennaio 2011), Effigi, Grosseto 2010.

S.P.

GORI (FRATELLI) attivi a Grosseto, 1933-1999

L'attività fotografica della famiglia Gori rappresenta uno dei più importanti archivi visivi della Toscana meridionale nel Novecento, tanto da valere ai suoi protagonisti l'appellativo di “Alinari della Maremma” e l'intitolazione di una piazza a Grosseto nel 2018. Il capostipite è Enrico (Roma, 13 marzo 1873 – Grosseto, 14 dicembre 1941), poliedrico artista e attore di origini romane. La cronologia della prima fase resta in parte nebulosa: verso la metà degli anni dieci apre uno studio a Roma e contemporaneamente ad Assisi, dove realizza fotografie artistiche e gestisce un cinema. Dal 1928 al 1937 è attivo anche a Follonica, con uno studio a nome del secondogenito Giovanni (Grosseto, 24 luglio 1912 - Creta, disperso). Nel 1933, rimasto vedovo da un anno, Enrico si trasferisce definitivamente a Grosseto, dove apre il primo studio-abitazione Foto Gori, mantenendo con il figlio Giuseppe l'omonimo studio romano di via Belisario. Con l'avvento del conflitto, si concentra sull'attività grossetana, mentre i figli vengono chiamati al fronte. Alla sua morte, i figli superstiti Antonio e Paolo rientrano a Grosseto dopo lo sfollamento, aprendo nuove succursali in città e nelle immediate vicinanze della provincia. Dal 1949 e per cinquant'anni, fino alla chiusura nel 1999, la società Fratelli Gori foto-ottica diventa il punto di riferimento della fotografia nel capoluogo maremmano. Antonio è il più portato alla fotografia di posa e in studio; Giuseppe si concentra sui servizi in trasferta, mentre Paolo, membro fondatore nel 1951 del Circolo Fotografico Maremmano, che nello stesso anno promuove la prima mostra fotografica nazionale a Grosseto, è fotoreporter talentuoso e ottico

di professione. Lontani da ogni forzato estetismo, i Gori praticano la fotografia come un mestiere preciso e orgoglioso: la cura delle pellicole nella camera oscura e il ritocco sono per loro strumenti di controllo, non di manipolazione. Le committenze ufficiali per l'Azienda di Promozione Turistica, l'Ente Maremma e il Consorzio di Bonifica danno forma a campagne fotografiche di grande respiro dedicate al territorio; ma è soprattutto nella somma silenziosa dei servizi “ordinari” che il loro sterminato archivio diventa documento insostituibile dell'evoluzione della Maremma nel Novecento.

Bibliografia essenziale

Arte in Maremma nella prima metà del Novecento, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; M. Baragli, *Professione fotografi. L'archivio dei fratelli Gori*, ISGREC, Tipografia Ombrone, Grosseto 2015; M.E. Monaco Gorni, *La Famiglia Gori fotografi professionisti del '900. Storie mai raccontate*. Effigi, Grosseto 2015.

Archivi

https://www.archiviofotogori.com/gori/pagine/home.php. S.P.

PIERO GUCCIONE (Scicli, 1935 - Modica, 2018)

Pittore del cielo e del mare, e molto più di questo, Piero Guccione studia alla Scuola d'Arte di Comiso, poi all'Istituto d'Arte di Catania, dove si diploma nel 1954. Nell'autunno dello stesso anno si trasferisce a Roma: si iscrive all'Accademia di Belle Arti per un solo mese, preferendo frequentare i pittori realisti della Galleria Il Pincio e lo studio di Guttuso a Villa Massimo, incontri che segnano profondamente la sua formazione. È forse attraverso questi legami che entra a far parte del nucleo degli artisti protagonisti della *Rassegna di pittura realista* di Grosseto (1955), in occasione della quale la città acquisisce una sua opera (*Pescatori*, appartenente alla prima stagione romana e datata 1954) per le collezioni comunali. Le prime tele portano i segni di un'adesione immediata e radicale alla lezione di Cézanne, da cui l'artista rimane folgorato. Nel 1958-1959 partecipa alle spedizioni paleoetnologiche nel Sahara libico, dirette dal professor Mori per il rilevamento di pitture rupestri; i relativi disegni confluiranno nel 1961 in un'esposizione alla Columbia University di New York. Nel 1960 tiene la sua prima personale alla Galleria Elmo di Roma e l'anno seguente aderisce al gruppo *Il Pro e il Contro* con Attardi, Calabria, Farulli e Vespignani. Nel 1966 espone per la prima volta alla Biennale di Venezia e diventa assistente di Guttuso all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove ricoprirà la cattedra di pittura fino al 1969. Gli anni settanta segnano il momento in cui Guccione fa della natura il suo unico interlocutore: la precisione topografica nell'approccio al disegno, ai paesaggi e

agli oggetti si carica di un abbandono contemplativo intriso di significati lirici e tragici, nella mutevole eternità del suo percorso figurativo, che culmina nella sua prima antologica a Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 1971. Gli anni ottanta e novanta consolidano il riconoscimento internazionale che prevede, tra i molteplici appuntamenti, un'antologica di grafica al MoMA di New York (1985) e una sala personale alla Biennale di Venezia (1988). Nel 1995 è eletto Accademico di San Luca. Punto di riferimento imprescindibile per generazioni di pittori siciliani e per il Gruppo di Scicli, muore il 6 ottobre 2018 nella sua casa-studio di Modica.

Bibliografia essenziale

Piero Guccione opere 1957-1989, a cura di M. Goldin, catalogo della mostra (Conegliano, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Palazzo Sarcinelli, 9 dicembre 1989 - 28 gennaio 1990), Electa, Milano 1989; E. Siciliano, S. Sontag, *Piero Guccione*, Fabbri, Milano 1989; *Guccione. Opere 1962-2000*, a cura di M. Calvesi, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Zino, 15 giugno - 9 settembre 2001), Il Cigno, Roma 2001.

S.P.

RENATO GUTTUSO (Bagheria, 1911 - Roma, 1987)

Guttuso si avvicina alla pittura fin dall'infanzia attraverso la frequentazione di un pittore naturalista locale e di un decoratore di carri. Nel 1931 espone alla Quadriennale di Roma; nella capitale frequenta i pittori della Scuola Romana, mentre nel 1935, durante il servizio militare a Milano, stringe amicizie decisive con Birolli, Sassu, Manzù, Fontana, Quasimodo e Vittorini. Fin dal 1937 si fa propugnatore di un realismo inteso come “funzione sociale dell'arte”. Nel 1938 è tra i fondatori di “Corrente” e tiene la sua prima personale alla Galleria La Cometa, divenendo presto una figura di centrale importanza per il dibattito artistico nazionale. Al Premio Bergamo del 1942 la sua *Crocifissione* desta scandalo negli ambienti vaticani. Durante la Resistenza documenta la violenza del conflitto con la serie *Gott mit Uns* e nel 1944 aderisce alla mostra *Arte contro la barbarie*. Nel 1947 è tra i fondatori del Fronte nuovo delle arti; complice un viaggio a Parigi l'anno precedente, il confronto con Picasso – e in particolare con *Guernica* – è programmatico e si coniuga con la scelta di rappresentare senza filtri il dramma umano e le istanze sociali nel grande formato di matrice ottocentesca, pur tramite un linguaggio pittorico che doveva rimanere intelligibile alle masse e che per questo si sposterà sempre di più dal postcubismo al realismo ortodosso, in linea con la politica culturale adottata dal PCI a partire dal 1948. Il *Boscaiolo* (Premio Suzzara 1950) è rappresentativo di questo momento di transizione. Con l'esacerbazione del dibattito tra realisti e astrattisti Guttuso si pone come voce e arbitro del movimento. Alla Biennale di Venezia del 1952 presenta la grande *Battaglia*

di Ponte dell'Ammiraglio, manifesto del realismo; nelle due edizioni successive compariranno invece *Boogie-woogie* e *La spiaggia*, manifestazioni di una nuova attenzione dell'artista verso le trasformazioni in atto della società. Negli anni successivi il suo stile matura verso una forma di realismo esistenziale di forte temperie espressiva, sensibile all'influsso dell'informale. Dagli anni sessanta la sua pittura si arricchisce di riferimenti allegorici e di rielaborazioni dei grandi maestri, tendendo verso il fantastico. Nel 1972 dipinge *I funerali di Togliatti*, nel 1974 *La Vucciria*; nel 1976 è eletto senatore del PCI, a coronamento di un impegno pluridecennale per la politica culturale del partito.

Bibliografia essenziale

E. Crispolti (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*. 4 voll., Mondadori, Milano 1983-1989; *Renato Guttuso: dal Fronte nuovo all'Autobiografia 1946-1966*, a cura di F. Carapezza Guttuso, D. Favatella Lo Cascio, catalogo della mostra (Bagheria, Museo d'arte contemporanea Renato Guttuso, 9 luglio 2003 - 11 gennaio 2004), Falcone, Bagheria 2003; *Guttuso 1912-2012*, a cura di F. Carapezza Guttuso, E. Crispolti, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 12 ottobre 2012 - 10 febbraio 2013), Skira, Milano 2012.

F.A.

CARLO LEVI (Torino, 1902 - Roma, 1975)

Nato a Torino nel 1902 da una famiglia della borghesia ebraica, Carlo Levi è una personalità complessa del Novecento italiano, in cui pittura, letteratura e impegno politico si intrecciano senza mai risolversi in una sola identità. Collabora giovanissimo con Piero Gobetti alla rivista “La Rivoluzione Liberale” e frequenta Ginzburg, Pavese, Mila, Einaudi e i gruppi intellettuali antifascisti torinesi. Laureatosi in Medicina, abbandona presto la clinica per la pittura e la militanza. Nel 1923 l'incontro con Felice Casorati gli apre le porte delle principali rassegne nazionali: la Quadriennale di Torino (1923), la Biennale di Venezia (1924), la Quadriennale di Roma (1931). Il soggiorno parigino del 1925 lo porta poi a studiare i *fauves* e gli espressionisti dell'École de Paris; tra il 1929 e il 1931 espone con i Sei di Torino, gruppo di dichiarato orientamento europeo. Fin dagli esordi, Levi privilegia il ritratto, praticato secondo quel naturalismo essenziale che lui stesso definisce pittura “comprensibile per la sola via del sentimento” e che approfondirà nei decenni successivi in chiave psicologica. La militanza antifascista lo conduce, tra il 1934 e la fine del conflitto, a un susseguirsi di arresti, confini e fughe. Il confino in Lucania (1935-1936) si rivela un'esperienza decisiva per la sua poetica artistica, e da cui trae ispirazione per *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), l'opera letteraria che lo consacra come voce della coscienza civile nazionale. Dopo la guerra, trasferitosi a Roma, dirige “L'Italia libera”, organo del Partito d'Azione, e riprende l'attività espositiva con importanti

mostre personali, tra cui quella a New York presso la Wildenstein Gallery nel 1947. Nel 1954 la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale che raccoglie i dipinti del confino lucano insieme alle opere più recenti di tema meridionalista. L'anno successivo partecipa alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto, dove la sua presenza costituisce per gli artisti locali uno stimolo di straordinaria importanza; nell'autunno dello stesso anno, su invito dell'Unione degli Scrittori Sovietici, compie un lungo viaggio in URSS. Il legame con Grosseto non si esaurisce: nel 1965 torna in città per una personale alla Galleria Pascucci, in occasione della quale vengono acquistati due suoi disegni (*Partigiani* e *Amanti*) per le collezioni comunali. Nel 1963 è eletto senatore nelle liste del PCI.

Bibliografia essenziale

Carlo Levi: il futuro ha un cuore antico. Opere scelte dal 1922 al 1972, a cura di A. Del Guercio, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia, 16 giugno - 18 luglio 1993), Fondazione Carlo Levi, Roma 1993; *Carlo Levi. Galleria di ritratti*, a cura di P. Vivarelli, catalogo della mostra (Fondazione Carlo Levi, 8 marzo - 26 novembre 2000), Meridiana, Corigliano Calabro 2000; *Omaggio a Carlo Levi. L'amicizia con Piero Martina e i sentieri del collezionismo*, a cura di D. Fonti, A. Lavorgna, A. Martina, catalogo della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 11 aprile - 14 settembre 2025), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2025,

S.P.

ALBERTO MATTEI (Grosseto, 1919 - Siena, 1994)

Alberto Mattei manifesta precocemente una spiccata attitudine al disegno che lo conduce, ancora giovane, a Roma e poi a Firenze, dove si iscrive alla facoltà di Architettura, senza tuttavia portare a termine il percorso universitario. Al rientro a Grosseto, ancora molto giovane, intraprende la carriera di insegnante di arte e disegno, che lo accompagnerà per tutta la vita, affiancata da un'attività parallela di architetto e consulente tecnico (tra le sue realizzazioni si annovera l'albergo marittimo Piccolo Mondo di Follonica). Raggiunta la Resistenza partigiana, alla Liberazione si getta nella vita culturale grossetana sotto l'impulso dell'amico e collega Gentili e condividendo l'atelier con Dominici. Nel 1945 partecipa alla *Prima Mostra degli Artisti Liberi* presso la sala Singer di Grosseto e l'anno seguente illustra il volumetto *Le ore*, raccolta poetica di Mario Lucchesi e Paolo Budini. Ritournerà all'illustrazione alcuni anni più tardi, intervenendo in uno dei libretti della collana “Mal’Aria” diretta da Arrigo Bugiani. Nel 1946 è tra i fondatori del Circolo Artistico Grossetano e inizia a esporre presso la galleria La Chimera a partire dal 1947. Nel 1948 si trasferisce a Follonica, di cui diviene vivace animatore culturale. Partecipa alla *Prima Mostra Provinciale d'Arte* a Massa Marittima (1949), cui seguono la *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* a Grosseto (1952), la *Mostra Provinciale d'Arte* di Orbetello (1954), che lo orienta con

maggiore determinazione verso il realismo sociale, e la *Rassegna di pittura realista* di Grosseto (1955). Tra le opere di questo periodo figurano *Lavandaia*, *L'Ilva di Follonica* e *Cucina economica*, opere di gusto espressionista che rivelano la sua sensibilità verso i temi domestici e del lavoro. La sua pittura privilegia nature morte, paesaggi, ritratti, scorci urbani e domestici della Maremma, soggetti attraverso cui elabora un'interpretazione del reale, filtrata attraverso una sensibilità profondamente personale. Formatosi entro una tradizione figurativa spiccatamente convenzionale, approda negli anni cinquanta a un linguaggio progressivamente più autonomo, segnato dall'influenza di Dufy: strutture lineari entro cui campiture di colore puro acquistano gradualmente consistenza volumetrica.

Bibliografia essenziale

Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale, a cura di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; Redazione, *Alberto Mattei: insegnante, disegnatore, intellettuale e soprattutto artista*, in “Maremma Magazine”, XVII, 8, ottobre 2019, pp. 76-79.

S.P.

ROSARIO (SARO) MIRABELLA (Catania, 1914 - Roma, 1972)

Saro Mirabella si forma nell’atelier di Saro Spina. Viaggi di studio a Roma e Firenze precedono il trasferimento definitivo nella capitale nel 1936, dove frequenta la Scuola libera del nudo dell'Accademia di Belle Arti e i corsi serali dell'Accademia di San Luca. È in quegli anni che frequenta la Galleria La Cometa e stringe amicizia con Cagli, Mafai, Guttuso, Ziveri e Mazzacurati, condividendo con loro una ricerca pittorica dichiaratamente antifascista e antinovecentista. Nel 1943 prende parte alla Resistenza come partigiano. Nel 1944 partecipa alla mostra *Arte contro la barbarie* organizzata da “l'Unità”; rassegna a cui tornerà a presenziare nel 1951, quando la polizia la chiuderà per ordine del ministro Scelba. Nel 1946 aderisce al PCI e al Fronte nuovo delle arti. Nel 1947 si reca per la prima volta a Parigi, dove l'incontro con Accardi, Consagra, Dorazio, Turcato e Perilli lo spinge verso una ricerca astratta sempre più radicale. Aderisce al manifesto del Gruppo Forma, ma la polemica innescata da Togliatti nel 1948 sull'arte astratta segna il suo ritorno alla figurazione come strumento di impegno civile. Nello stesso anno esordisce alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma, cui parteciperà a numerose riprese, ed entra come assistente di Guttuso alla cattedra di figura al liceo artistico della capitale. Tra il 1949 e il 1950 trascorre le estati a Scilla, insieme

a Guttuso, Omiccioli e Mazzullo, e nel 1950 tiene la sua prima personale alla Casa della Cultura di Roma, accompagnata dalla crescente attenzione di critici come De Micheli, De Grada e Del Guercio. Nel 1953 collabora con Guttuso e Attardi alla realizzazione di grandi pannelli per l'Esposizione nazionale dell'agricoltura all'EUR e per un dipinto murale nella sede Olivetti di via Nazionale. Alla Biennale del 1954 ottiene una sala personale, e l'anno successivo la *Rassegna di pittura realista* di Grosseto gli riserva un'accoglienza calorosa, al punto che espone di nuovo nel 1961 presso la Galleria Pascucci e il Comune acquisisce l'opera *Tanina (Bimba che legge)*. Dopo una carriera didattica che lo porta nel 1964 alla direzione del liceo artistico di Roma, negli anni sessanta la sua pittura vira progressivamente verso un'astrazione di forte carica gestuale.

Bibliografia essenziale

Saro Mirabella, a cura di F. Miele, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Barcaccia, 14-27 ottobre 1976), Di Lauro, Roma 1976; *Saro Mirabella tra realismo e astrattismo*, a cura di F. Grasso, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Ziino, 12 ottobre - 12 novembre 2000), Assessorato alla Cultura, Palermo 2000; D. Lacagnina, ad vocem *Mirabella, Rosario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 74, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2010.

S.P.

GABRIELE MUCCHI (Torino, 1899 - Milano, 2002)

Figlio d'arte (il padre è il pittore Anton Maria), Gabriele Mucchi cresce a Torino in un ambiente culturalmente stimolante. Consegue la laurea in Ingegneria civile a Bologna nel 1923, ma è la pittura a orientare fin da subito la sua traiettoria. Tra il 1924 e il 1925 è a Roma, dove conosce la sua futura sposa, la scultrice “Genni” Wiegmann; nel 1927 apre uno studio di architettura a Milano, alternando le due professioni con naturalezza. Nei suoi soggiorni a Berlino (1928-1930) e a Parigi (1931 e 1934), dove frequenta *les italiens de Paris*, la sua pittura si nutre del realismo critico e dell'espressionismo europei, che rielabora in chiave di esasperazione formale. Dopo una presenza alla Triennale di Milano nel 1933, nel 1939 aderisce a “Corrente”, movimento fondato da Treccani. Partecipa alla Resistenza e nel settembre 1945 è presente alla *Mostra della Liberazione* a Milano. Iscritto al PCI, tra il 1948 e il 1950 si afferma come uno degli esponenti del realismo sociale, in linea con la posizione zdanoviana del partito, realizzando tele di forte contenuto etico che raffigurano il lavoro operaio, le lotte contadine, la barbarie della guerra. Nel 1950 tiene la prima grande personale alla Galleria Bergamini di Milano, e partecipa contestualmente alla Biennale di Venezia, cui tornerà nel 1952 e nel 1954. Nel 1951 organizza con Bottoni e Pucci la mostra *Da Montecatini all'Ortica*, tra le operazioni collettive più significative del realismo artistico; l'anno seguente co-fonda la rivista “Realismo”

(1952-1956, diretta da De Grada). Nel 1955 partecipa alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto, avviando con la città un legame che si concretizzerà nel 1979 in una personale a lui dedicata. Nel 1956 si trasferisce a Berlino Est, dove insegna alla Hochschule für Kunst di Berlin-Weißensee fino al 1961, e nel 1960 la Nationalgalerie di Berlino gli dedica una grande antologica. Negli anni settanta il suo sguardo si allarga ai grandi temi del secolo, mentre realizza cicli pittorici dedicati a Pasolini e a De Chirico. Traduce e pubblica le poesie di Brecht, con il quale aveva coltivato un'amicizia profonda fin dai primi anni berlinesi. Muore a Milano il 10 maggio 2002 e sarà sepolto a Berlino.

Bibliografia essenziale

Mucchi, 46 dipinti, disegni acquarelli, a cura di G. Vigorelli, catalogo della mostra (Grosseto, Museo Archeologico, settembre 1979), Poligrafica Grosseto, Grosseto 1979; *Gabriele Mucchi. Cento anni*, a cura di R. De Grada, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 26 giugno - 12 settembre 1999), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 1999; G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, con prefazione di N. Bobbio, Mazzotta, Milano 2001.

S.P.

AUGUSTO MURER (Falcade, 1922 - Padova, 1985)

Scultore, pittore e partigiano, Murer nasce a Falcade, nelle Dolomiti bellunesi, a cui rimane profondamente legato per tutta la vita. Si forma alla Scuola d'Arte di Ortisei con Salvatore Li Rosi; nel 1943, a Venezia, incontra Arturo Martini, che lo avvicina alla scultura. Dopo l'8 settembre 1943 prende parte alla Resistenza e ospita i partigiani della vallata. Nel 1945, finita la guerra, avvia l'attività da scultore optando per il legno, materiale abbondante e accessibile nelle ristrettezze del dopoguerra. Nel 1951 espone a Venezia alla Bevilacqua La Masa e nel 1953 tiene la prima personale alla Galleria Cairola di Milano. Nel 1953, 1955, 1959 e 1962 partecipa con successo al Premio Suzzara. Alla sua prima presenza ottiene un premio-acquisto con il rilievo raffigurante i *Minatori* colti nell'atto di scendere nelle viscere della terra con un montacarichi; un'iconografia ripresa da un dipinto di Aligi Sassu, che qui assume tratti marcatamente espressivi per i contrasti di luce tra il primo piano e i recessi bui dell'interno della cavità naturale. La scultura di Murer in questi anni vira dalla storia sacra ai temi di impegno civile. Dagli anni sessanta affianca all'attività espositiva una serie di importanti commissioni pubbliche dedicate alla memoria della Resistenza. Nel 1972 realizza a Molino di Falcade il proprio atelier-museo, che diventa centro di incontri tra artisti, poeti e intellettuali. Le grandi retrospettive degli anni ottanta – Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1980-1981), Museo dell'Ermitage di Leningrado (1982), Palazzo del Senato di Milano (1984), Castel Sant'Angelo a Roma (1985) – e la partecipazione alla Biennale di Venezia del 1984 ne sanciscono la definitiva affermazione internazionale.

Bibliografia essenziale

Augusto Murer: catalogo delle sculture lignee. Opere dal 1941 al 1985, testi di M. De Micheli e C. Bo, Giorgio Mondadori, Milano 1988; *Augusto Murer: dal legno alla scultura. Opere dal 1954 al 1985*, a cura di E. Di Martino, catalogo della mostra (Venezia, Ateneo San Basso, 16 marzo - 15 aprile 1991), Giorgio Mondadori, Milano 1991; *Augusto Murer: alle origini della scultura*, a cura di D. Marangon, catalogo della mostra (Belluno, Museo Civico di Palazzo Fulcis, 30 giugno - 18 settembre 2022), Antiga, Crocetta del Montello 2022.

F.A.

ALDO NATILI (Roma, 1913-1975)

Natili muove i primi passi nella pittura in prossimità delle esperienze della Scuola Romana, per approdare nel secondo dopoguerra a un'arte di forte impegno civile. Nel 1941 ottiene il secondo posto al Premio Bergamo, nel 1943 partecipa alla Quadriennale di Roma e nel 1944 prende parte alla collettiva *Arte contro la barbarie* (parteciperà anche alla seconda edizione, nel 1951). Nel 1945 è tra i fondatori della Libera Associazione Arti Figurative insieme a Guttuso, Fazzini e Mafai, e inizia l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove ottiene una cattedra fino al 1955. Nel 1946 aderisce all'iniziativa di Cesare Zavattini nota come *Collezione Roma*, volta a mettere insieme una raccolta di piccole opere che ritraessero qualche aspetto della capitale. Gli anni cinquanta segnano per Natili il periodo di più intensa partecipazione al dibattito artistico: espone in più edizioni della Quadriennale di Roma (1948, 1951, 1955) e nel 1950 partecipa con successo al Premio Suzzara, con il dipinto *Uccisione di un bracciante*. Sono esemplificative del realismo rude ed essenziale di Natili i colori acidi, i volti deformati, i gesti teatrali, il fondo scarno, ma soprattutto il taglio sbilanciato della composizione. Nel 1953 tiene la sua prima personale alla Galleria San Marco di Roma, seguita nel 1956 da una seconda personale alla Galleria La Cassapanca; nel 1963 torna a esporre alla Galleria San Marco. Dal 1955 al 1963 insegna all'Accademia di Belle Arti di Carrara; dal 1963 fino alla morte al Liceo Artistico di via Ripetta a Roma. A partire dai primi anni sessanta la sua pittura vira decisamente verso l'astrazione informale, che si traduce in opere segnate da un'intensa inquietudine esistenziale.

Bibliografia essenziale

Aldo Natili, presentazione di E. Villa, catalogo della mostra (Roma, Galleria San Marco, febbraio 1963), Galleria San Marco, Roma 1963; S. Zuffi (a cura di), *Cinquanta pittori per Roma*, Electa, Milano 1995; L. Quattrocchi, *Aldo Natili - pittore*, in aldonatili.com.

F.A.

GIOVANNI OMICCIOLI (Roma, 1901-1975)

Figlio di Abilio, imballatore di fiducia degli artisti di via Margutta, Omiccioli cresce a diretto contatto con

il mondo dell'arte romano. Autodidatta, nel 1928 nella bottega paterna conosce Scipione, che lo incoraggia a dipingere. Stringe poi amicizia con Mafai, del quale subisce inizialmente l'influenza, entrando così nell'orbita della Scuola Romana. Nel 1937 inaugura la prima personale alla Galleria Apollo di Roma. Nel 1940 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia e al Premio Bergamo, cui prenderà parte anche l'anno seguente. Negli anni della guerra dipinge con tratti espressionisti i quartieri e le baracche degli sfollati, come nella serie degli *Orti*. In quel periodo frequenta, insieme a Turcato e Colla, lo studio dello scultore Giuseppe Mazzullo. Nel 1945, insieme a Mafai, Guttuso e Afro, disegna la prima testata de "l'Unità"; nello stesso anno partecipa alla mostra *Arte contro la barbarie*, con un'opera sull'uccisione del sindacalista Bruno Buozzi. Dopo aver vinto il Premio La Colomba a Venezia nel 1946, risulta vincitore anche al Premio Suzzara del 1948 con *Raccolta del fieno*, una scena di candore agreste in cui figurine operose abitano una macchia di verde che ancora risente del tonalismo della Scuola Romana. Negli anni seguenti Omiccioli passa a dipingere scene di miseria a Ponte Milvio, che guardano all'impressionismo e al fauvismo, poi tenta la strada dei collage, in cui tende a un certo tono fiabesco. Comincia a viaggiare e i suoi soggetti diventano la pianura vercellese, i *clochard* di Milano e di altre località europee, e dal 1950 le comunità pastorali dei monti della Sila, dove si trasferisce per due anni. Partecipa alle Biennali veneziane del 1948, 1952, 1954 e 1956, nonché alle Quadriennali romane del 1955, 1959 e 1965. Negli anni settanta allenta la presa espressionista per avvicinarsi, attraverso l'uso di colori acrilici, a evocazioni astratte di spazi onirici.

Bibliografia essenziale

Bibliografia essenziale
N. Ciarletta, *Giovanni Omiccioli*, Bora, Bologna 1975; *Giovanni Omiccioli*, testi di F. Bellonzi, N. Ciarletta, M. De Micheli, L. Luisi, F. Miele, La Gradiva, Roma 1983; U. Onorati, *Giovanni e Alfonso Omiccioli, fratelli nella vita e nell'arte*, Fondazione Omiccioli, Roma 2024.

F.A.

LUCIO PARIGI (Grosseto, 1926-2014)

Pittore, incisore, orafo, cesellatore, curatore e intellettuale, Lucio Parigi è una figura di rara complessità nel panorama artistico maremmano del secondo Novecento. Sin dall'infanzia manifesta una spiccata attitudine al disegno. La guerra lo trova adolescente: sfollato con la famiglia a Roccatederighi, entra in contatto con i minatori della zona, esperienza che segna la sua formazione politica e orienterà in modo determinante la sua coscienza civile e la sua poetica. Fuggito per unirsi alla Resistenza, durante la liberazione di Firenze incontra Carlo Levi; entrambi trasferitisi a Roma nel dopoguerra, Levi lo introduce a Guttuso e alla cerchia dei pittori realisti. I primi dipinti di impegno civile datano al 1942; dal 1946 gravita intorno al Circolo Artistico Grossetano e alla galleria

La Chimera, partecipando a numerose mostre locali, regionali, e nazionali. Della stagione realista assimila la lezione senza subirla, e la Maremma diventa il territorio in cui quella lezione alimenta una pittura potente e dinamica, fatta di butteri, cinghiali, cavalli selvaggi, mandrie di buoi, pinete, e declinata secondo una visione epica e aspra. Nel 1952 è alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* di Grosseto; nel 1955 partecipa alla *Rassegna di pittura realista*, e nel 1956 alla rassegna di Follonica; nel 1958 è alla mostra di Genazzano con Corso e Gentili e alla *Mostra degli artisti senesi e grossetani* a Roma. Appartengono a questa stagione, densa di impegno civile e radicamento territoriale, le opere *Ommaggio ai minatori di Ribolla* e *Pozzo della miniera di Ribolla*, che restituiscono la misura della sua pittura epica. Sempre nel 1958 tiene una personale alla Camera di Commercio di Grosseto, presentata da Tono Zancanaro. Legato da profonda amicizia a Sassu, Farulli, Servolini, De Grada, Treccani e Guttuso, con cui intrattiene una ricca corrispondenza, è anche animatore instancabile della vita culturale maremmana. Ammesso alla Quadriennale di Roma nel 1959, avvia una lunga attività espositiva che culmina nell'invito, nel 1966, di Ragghianti alla *Mostra Internazionale del Fiorino* a Firenze, a Palazzo Strozzi; in quel periodo conosce Siqueiros, cui dedica una serie di litografie. Numerosissime le mostre a livello locale che, per i decenni successivi, scandiscono una produzione copiosa, rimasta tuttavia in larga misura legata all'orizzonte grossetano.

Bibliografia essenziale

Arte e politica culturale a Grosseto nel '900. Dipinti e sculture della collezione comunale, a cuara di M. Papa, catalogo della mostra (Grosseto, Fortezza delle Mura e Teatro degli Industri, 7-30 ottobre 2005), Effesei, Grosseto 2005; *Mostra retrospettiva e antologica 1944-2005 di Lucio Parigi pittore della Maremma*, catalogo della mostra (Grosseto, Museo Archeologico e d'arte della Maremma, s.d.), Tipografo Nico Guccione, Grosseto, 2005; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006;

S.P.

ARMANDO PIZZINATO (Maniago, 1910 - Venezia, 2004)

Cresciuto a Pordenone, Pizzinato lavora come assistente di un decoratore prima di iscriversi, nel 1930, all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove frequenta i corsi di pittura di Virgilio Guidi. Nel 1933 prende parte a una collettiva alla Galleria Il Milione di Milano; in questi anni partecipa a numerose mostre sindacali e ai Littoriali. Nel 1936 si trasferisce a Roma, dove frequenta lo studio di Guttuso e gli artisti della Scuola Romana. Tornato a Venezia, nel 1941 tiene la prima personale alle Botteghe d'Arte. Dopo altre mostre alla Galleria Il Milione e alla Galleria del

Cavallino, nell'autunno del 1943 interrompe l'attività pittorica per partecipare alla Resistenza; arrestato dai fascisti, resta imprigionato fino alla Liberazione. Nel 1946 è tra i fondatori del Fronte nuovo delle arti; nello stesso anno, insieme a Vedova, riscuote grande successo con una mostra alla Galleria dell'Arco. Nel 1948 partecipa con gli artisti del Fronte alla Biennale di Venezia. L'anno successivo è incluso nella mostra *XX Century Italian Art* al MoMA di New York e ha successo al Premio Suzzara con *La grande aratrice*: nel dipinto, la macchina agricola, tradotta in un linguaggio cubofuturista evidente nella scansione ritmica delle lame parallele e nel comporre per campiture geometriche, è coronata da una stella a cinque punte che ne manifesta la natura di simbolo politico. Dopo lo scioglimento del Fronte nel 1950, Pizzinato aderisce al movimento realista, avvicinandosi alla posizione di Guttuso e alla politica culturale del PCI; è questa la stagione del suo linguaggio più direttamente figurativo. Espone alle Biennali veneziane del 1950, 1952 e 1954. Ottiene numerosi premi, tra cui nel 1958 nuovamente il Premio Suzzara. Tra il 1953 e il 1956 realizza il ciclo di affreschi della Sala del Consiglio dell'Amministrazione Provinciale di Parma, opera tra le più ambiziose del realismo italiano del Dopoguerra. Dalla metà degli anni sessanta, la sua ricerca si orienta verso un lirismo astratto centrato sui valori di luce e colore. Gli vengono dedicate importanti retrospettive a Praga (1966), Mosca e Leningrado (1967), Berlino e Dresda (1968). Nel 1981 la sua carriera è consacrata da una grande mostra al Museo Correr di Venezia. Insegna a lungo all'Accademia di Belle Arti e al Liceo Artistico di Venezia, dove si spegne il 17 aprile 2004.

Bibliografia essenziale

Un costruttivo pittore della realtà: Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita, a cura di V. Gobbato, atti della giornata di studi (Venezia, 25 novembre 2010), Antenore, Roma-Padova 2012; *Armando Pizzinato. Nel segno dell'uomo*, a cura di C. Di Crescenzo, catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 9 febbraio - 9 giugno 2013), Allemandi, Torino 2013; *Armando Pizzinato e il Fronte Nuovo delle Arti (1946-1950)*, a cura di C. Di Crescenzo, catalogo della mostra (Pordenone, Museo Civico d'Arte, 7 settembre 2024 - 6 gennaio 2025), Comune di Pordenone, Pordenone 2024.

F.A.

DOMENICO PURIFICATO (Fondi, 1915 - Roma, 1984)

Nato in provincia di Latina, Purificato si trasferisce a Roma nel 1934 per iscriversi a Giurisprudenza, ma da subito si dedica alla pittura. Nella capitale il compaesano Libero De Libero lo introduce negli ambienti della Scuola Romana gravitanti intorno alla Galleria La Cometa. Vi espone per la prima volta nel 1936, manifestando l'influenza della tavolozza di Mafai e Scipione e degli arcaismi di Cagli. Nel 1943 partecipa alla IV Quadriennale di Roma e tiene una personale alla Galleria del Secolo. Nel 1944 partecipa

ad *Arte contro la barbarie* e aderisce alla Libera associazione arti figurative. A partire da questi anni comincia anche a proporsi come scenografo. Nel 1946 aderisce al Fronte nuovo delle arti, scelta che lo sposta dal tonalismo della Scuola Romana verso stimoli postcubisti e colori accesi, per poi maturare verso un realismo socialmente impegnato. Nel 1950 vince il Premio Suzzara con *La partenza*: vi si assiepano contadini a cavallo dai profili stilizzati che salutano i mesti familiari, pronti a dirigersi verso una manifestazione, come lascia intendere la bandiera rossa in secondo piano. Partecipa a tutte le edizioni della Quadriennale di Roma fino al 1965 e a quattro edizioni della Biennale di Venezia tra il 1948 e il 1954. Nello stesso anno collabora con il regista Giuseppe De Santis per il film *Giorni d'amore*. Esce dal PCI nel 1956 in seguito alla repressione sovietica in Ungheria. A partire dalla seconda metà del decennio si moltiplicano le sue personali in tutta Italia. Nel 1960 dirige l'effimero esperimento della rivista "Figura"; nel 1961 inizia a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Dagli anni sessanta la sua pittura abbandona il realismo per indagare la campagna ciociara e il rapporto tra uomo e mondo animale, con uno stile narrativo che guarda alla pittura dell'Ottocento e un registro tra il mitico e il fiabesco. Affianca alla pittura una prolifica attività di scrittura teorica e autobiografica. Nel 1972 viene nominato direttore dell'Accademia di Brera, incarico che mantiene fino al 1980. In vita gli vengono dedicate importanti antologiche a Palazzo Reale di Milano (1974), Castel Sant'Angelo a Roma (1983) e Palazzo dei Diamanti a Ferrara (1984).

Bibliografia essenziale

F. Ulivi, *Purificato*, De Luca Editori d'Arte, Roma 1966; *Domenico Purificato: opere, 1960-1984*, testi di U. Attardi ed E. Greco, con una testimonianza di F. Borghese, catalogo della mostra (Latina, Palazzo delle Arti, 24 novembre - 18 dicembre 1986), Carte Segrete, Roma 1986; D. Zaira, *Domenico Purificato: la scuola romana e il realismo magico*, Associazione Giuseppe De Santis, Fondi 2002.

F.A.

PAOLO RICCI (Barletta, 1908 - Napoli, 1986)

Ultimo di undici figli di un fabbro ferraio, Ricci si trasferisce a Napoli nel 1918, dove pratica il mestiere del padre e studia da autodidatta, coltivando il disegno. L'incontro con Vincenzo Gemito lo orienta più decisamente verso l'arte; l'amicizia con Luigi Crisconio, dal 1927, lo introduce all'ambiente intellettuale partenopeo. Nel 1929 partecipa al movimento dei Circumvisionisti, di derivazione futurista; nello stesso anno redige il *Manifesto dell'Unione Distruttivisti Attivisti* con Carlo Bernari e Guglielmo Peirce, auspicando la nascita di un“antiarte” che fosse espressione di rivoluzione. Durante un soggiorno a Parigi, nel 1930, studia le avanguardie europee e conosce Picasso, Mondrian, Campigli

e Severini. Nel 1931 espone alla I Quadriennale di Roma. In questa fase dipinge ritratti spietati e il mondo dell'industria. Arrestato dalla polizia politica nel 1932, viene sottoposto a sorveglianza; subisce un secondo arresto nel 1943. Avvia una prolifica attività da pubblicista su temi artistici, teatrali e di varietà, mentre la sua pittura si fa più intimista. Il suo studio a Villa Lucia diventa negli anni trenta e quaranta un cenacolo antifascista, frequentato da artisti e intellettuali come Guttuso, Neruda, Éluard, Max Ernst, Siqueiros e De Filippo. Nel dopoguerra collabora con varie testate, tra cui “l'Unità”, “Rinascita”, “Il Contemporaneo” e “La Voce”, ed è tra i fondatori di “Realismo”. Partecipa alle Biennali di Venezia del 1948, 1950 e 1952 e torna alla Quadriennale di Roma nel 1948, 1951, 1955 e 1959; inoltre, nel 1951 aderisce alla seconda mostra *Arte contro la barbarie*. Negli anni cinquanta fa proprio il linguaggio realista, pur rivendicando il portato della sua scuola regionale, che si percepisce anche nel protagonismo del paesaggio urbano napoletano. Il dipinto *Primo Maggio*, con cui vince il Premio Suzzara del 1949, risolve ancora in chiave neocubista il debito dal *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo. In quegli anni lavora anche come scenografo per i teatri napoletani. Dagli anni sessanta la sua pittura si orienta verso atmosfere metafisiche e iperrealiste, mentre prosegue l'attività da critico d'arte, studioso del folklore napoletano e giornalista.

Bibliografia essenziale

Paolo Ricci. Opere dal 1926 al 1974, catalogo della mostra (Napoli, Museo Pignatelli, 24 ottobre - 22 novembre 1987), Electa Napoli, Napoli 1987; *Paolo Ricci e il suo tempo*, a cura di M. Franco, D. Ricci, catalogo della mostra (Napoli, Castel Nuovo, 26 giugno - 28 settembre 2008), Electa Napoli, Napoli 2008; M. Picone Petrusa, *ad vocem Ricci, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2016.

F.A.

GIUSEPPE (BEPÌ) ROMAGNONI (Milano, 1930 – Villasimius, 1964)

Dal 1947 Romagnoni si avvicina autonomamente al disegno e alla pittura e nel 1950 si iscrive alla scuola serale di nudo dell'Accademia di Brera, frequentando poi i corsi di pittura di Aldo Carpi e Italo Valenti e in seguito quello di tecniche incisorie di Benvenuto Disertori. A Brera lega con Ceretti, Guerreschi, Ferroni, Vaglieri e Bodini. Fino al 1953 le sue prove pittoriche hanno carattere astratto e geometrizzante; poi la ricerca si orienta decisamente verso la figurazione, esplicandosi in vedute di periferie desolate o di interni spogli di case popolari. Nel 1955 tiene la sua prima personale alla Galleria Schettini di Milano e partecipa alla Quadriennale di Roma; nel 1956 espone alla Biennale di Venezia (ci tornerà nel 1962) e, insieme a Ceretti e Guerreschi, in tre importanti mostre alla Galleria San Fedele di

Milano, alla Galleria Alibert di Roma e alla Galleria del Cavallino di Venezia. In una recensione della mostra milanese, Marco Valsecchi attribuisce alla compagine l'etichetta di “realismo esistenziale”, non condivisa dagli artisti. Nello stesso anno Romagnoni ottiene un premio-acquisto al Suzzara con *Macchina calcolatrice*, che più che una natura morta è un “ritratto” dell'oggetto, individuato analiticamente in un'essenziale scatola spaziale. Nel marzo 1957 tiene la prima di varie personali alla Galleria Bergamini di Milano, con opere di soggetto militare che rivelano l'acuirsi di una tensione espressionista e il confronto con Bacon, Matta e Sutherland. Nello stesso anno espone alla Galleria La Bussola di Roma, dove conosce Enrico Crispolti, con cui avvia un sodalizio. Nel 1960 viene invitato da Crispolti alla mostra *Possibilità di relazione* presso la Galleria l'Attico, a Roma; in quella sede esplica l'intenzione di superare la breve fase informale, recuperando una dimensione spaziale abitata da figure in movimento. Dal 1961 approda al collage di frammenti fotografici in relazione con elementi pittorici e grafici e accentua l'impronta surrealista dei suoi dipinti, con influenze dal cinema di Antonioni. Nel 1962 espone all'Institute of Contemporary Art di Londra. Muore tragicamente il 19 luglio 1964 a Capo Carbonara, in Sardegna, durante una battuta di pesca subacquea; era stato appena invitato alla documenta III di Kassel.

Bibliografia essenziale

Bepi Romagnoni: opere 1953-1964, a cura di F. Gualdoni, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 10 aprile - 7 maggio 1995), Museo della Permanente, Milano 1995; R. Bedarida, *Bepi Romagnoni: il nuovo racconto 1961-1964*, prefazione di E. Crispolti, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; *Bepi Romagnoni: il racconto interrotto 1930-1964*, a cura di R. Bedarida, R. Montrasio, catalogo della mostra (Milano, Galleria Gruppo Credito Valtellinese, 3 dicembre 2014 - 7 febbraio 2015), Allemandi, Torino 2014.

F.A.

NAZZARENO (NENO) ROSIGNOLI (Grosseto, 1913-1979)

Nato a Grosseto da genitori senesi, Nazzareno Rosignoli è artista autodidatta che si forma nella bottega di Ivo Pacini, dove stringe con Carlo Gentili un sodalizio destinato a scandire buona parte dei rispettivi percorsi artistici ed espositivi. Figura riservata ma non solitaria, affianca l'attività pittorica alla faticosa professione di terrazzoaio, che non è estranea alla scelta di soggetti aspri e antiedonistici: lavoratori sfiancati dalla fatica, paesaggi campestri e suburbani, oggetti consueti, fiori selvatici, che declinano un universo lontano dal fascino postmacchiaiolo delle languide vedute maremmane. Già dal 1930, partecipa a mostre regionali e interprovinciali toscane di rilievo, tra cui quelle fiorentine del 1936, 1938 e 1942. Al rientro dal

fronte albanese, riprende l'impegno civile e artistico: nel 1941 partecipa all'appuntamento milanese del Gruppo Grossetano presso la Galleria Grande e contribuisce alla fondazione del Circolo Artistico Grossetano, con cui espone nelle mostre collettive della galleria La Chimera. Alla Liberazione figura tra i partecipanti della *Mostra degli Artisti Liberi* presso la sala Singer di Grosseto (1944). Aderisce in seguito al Sindacato Artistico per la sezione di Grosseto e nel 1952 è presente alla *Prima Mostra Sindacale d'Arte Figurativa* di Grosseto, e, nel 1955, alla *Rassegna di pittura realista*, dove espone *Bracciante maremmano* e *Periferia*. Seguono la partecipazione alla *Rassegna Interprovinciale di Pittura in Bianco e Nero* di Follonica (1956) e alla *Mostra degli artisti senesi e grossetani* a Roma (1958), alle quali viene accolto da una critica favorevole. Di questa stagione, e della sua perdurante fedeltà alla figura umana nel lavoro e nel silenzio quotidiano, resta testimonianza nell'opera *Riposo*: nell'ordinarietà contemporanea cerca i suoi soggetti, restituendoli con pennellate larghe e decise che costruiscono campiture cromatiche vibranti, cariche di un'energia brutale e autentica. Nel 1970 partecipa alla rassegna grossetana *Arte Contro*. Muore a Grosseto il 17 maggio 1979. La città gli rende omaggio nel 1983 con un'ampia retrospettiva del suo coerente e profondo percorso umano e pittorico.

Bibliografia essenziale

A.M. Comanducci, ad vocem *Rossignoli Nazzareno*, in *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, M. Patuzzi Editore, Milano, 1962 (III); *Nazzareno Rosignoli, Mostra retrospettiva*, a cura di P. Bianchi, R. Ferretti, catalogo della mostra (Museo Archeologico e d'Arte della Maremma, 28 maggio - 31 luglio 1983), Effesei, Grosseto 1983; *Arte in Maremma nella prima metà del Novecento*, a cura di E. Crispolti, A. Mazzanti, L. Quattrocchi, catalogo della mostra (Grosseto, sedi varie, 26 novembre 2005 - 29 gennaio 2006), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

S.P.

GIULIO RUFFINI

(Glorie di Bagnacavallo, 1921 - Ravenna, 2011)

Figlio unico di una bracciante agricola e di un operaio scomparso prematuramente, Ruffini cresce in un contesto di fatica e sacrificio che segnerà per sempre la sua pittura. Nel 1942 inizia a frequentare la Scuola di Arti e Mestieri di Cotignola diretta da Luigi Varoli, dove conosce Mattia Moreni. Nel dopoguerra partecipa a concorsi di pittura, ottenendo i primi riconoscimenti: vince il Premio Diomira a Milano nel 1951 e il Premio Suzzara nel 1952 con l'opera *Pietà per il bracciante ucciso*, che lo colloca stabilmente nel filone realista dopo un avvio più intimista e disimpegnato. Il timbro austero della scena è tale che per Raffaele De Grada vi “riaffiora il dramma sacro”.

Nel 1954 allestisce la prima personale al Circolo di Cultura di Bologna e partecipa alla XXVII Biennale di Venezia. Nel 1955 vince il premio alla *Mostra della Resistenza* di Ferrara e viene invitato alla Quadriennale di Roma. La sua pittura in questi anni si concentra su ritratti, nature morte e scene contadine di timbro realista, radicate nell'osservazione diretta della vita rurale romagnola. Ricorre però anche il tema della crocifissione, rappresentata in chiave sempre più drammatica. Dal 1956, per effetto della frequentazione rinnovata di Moreni, Ruffini sperimenta nuove declinazioni informali ed espressioniste, senza mai abbandonare del tutto la figurazione. Dal 1967 avvia una fase più introspettiva e simbolica, con cicli dedicati al mondo rurale scomparso e con un uso sempre più allegorico dell'immagine. Tra le mostre più importanti che gli sono state dedicate in vita si ricordano quella a Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1970), *Tre artisti in Romagna* presentata da Francesco Arcangeli (Faenza, 1973, con Piraccini e Sartelli) e quella alla Loggetta Lombardesca di Ravenna (1997).

Bibliografia essenziale

G. Ruffini. Audacia e prudenza, a cura di B. Buscaroli, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo d'Accursio, 6-27 novembre 2021), Ravenna, Longo 2021; *G. Ruffini. Dalla meraviglia del vero al rimpianto del passato*, a cura di F. Bertoni, catalogo della mostra (Faenza, Galleria comunale, 30 ottobre - 21 novembre 2021), Ravenna, Longo, 2021; *G. Ruffini. L'epica popolare e l'inganno della modernità 1950-1967*, a cura di D. Galizzi, catalogo della mostra (Bagnacavallo, Museo civico delle Cappuccine, 18 febbraio - 4 luglio 2021), Ravenna, Longo, 2021.

F.A.

LIANA SOTGIU (Roma, 1910-2013)

Autodidatta, Liana Grimaldi in Sotgiu si affaccia sulla scena artistica romana agli inizi degli anni quaranta. Esordisce nel 1943 con una personale alla Galleria Minima Il Babuino, dove il critico Giulio Petroni rileva sulle pagine de "Il Tevere" il carattere aspro e senza compiacenze della sua tavolozza. Seguono altre mostre romane alla Galleria alla Campana (1944) e alla Galleria La Margherita (1945), negli anni a cavallo della Liberazione, e prende parte alla prima mostra *Arte contro la barbarie*. Si avvicina all'orbita della Scuola Romana, dipingendo soggetti di genere, nudi femminili e donne colte in momenti quotidiani. Nel 1948 partecipa alla Biennale di Venezia e alla Quadriennale di Roma. Nello stesso anno tiene una personale alla Galleria Sant'Agostino di Roma, mentre l'anno successivo espone alla Galleria Bergamini di Milano e ha successo al Premio Suzzara con *Il raccolto*: due donne che portano sulla testa dei cesti di vimini vi sono ritratte frontalmente dalla vita in su, con una marcata impronta postcubista impostasi sui precedenti modi *fauve*. Continua a intercettare l'apprezzamento dei critici: nel 1950 Luigi Bartolini la

segnala su "Il Paese" come una delle migliori pittrici italiane allora attive e Marcello Venturoli le dedica numerosi scritti. In quell'anno espone alla Galleria dello Zodiaco. Nel 1951 partecipa nuovamente alla Quadriennale, mentre nel 1952 e nel 1953 tiene due personali alla Galleria Il Pincio. Ma in questi anni la sua presenza espositiva si dirada progressivamente, fino a cadere in un lungo oblio critico. Muore nel 2013 a centotré anni.

Bibliografia essenziale

Dipinti di Liana Sotgiu, testo di M. Tozzi, catalogo della mostra (Roma, Galleria Minima Il Babuino, 30 giugno - 7 luglio 1943), Tip. Jannuzzi, Roma 1943; *Liana Sotgiu*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Il Pincio, 2 dicembre - 13 dicembre 1953), Tip. Pasini, Roma 1953; E. Genovesi, *Fra topoi e nuove narrazioni: l'accoglienza critica alle artiste nella Roma dell'immediato secondo dopoguerra*, "Piano b", 8, 2, 2003.

F.A.

AMPELIO TETTAMANTI

(Laveno, 1914 - Ancona, 1961)

Trasferitosi da Laveno a Milano in giovane età, Tettamanti lavora in uno stabilimento zincografico e come disegnatore presso pittori decoratori, frequentando di sera i corsi di disegno all'Accademia di Brera e in seguito la Scuola Libera del Nudo. È una formazione che si riflette nella scelta dei soggetti, che ruotano attorno alla periferia operaia milanese. Esordisce nel 1937 in una mostra all'Accademia di Brera. Nel 1941 e 1942 partecipa al Premio Bergamo; nel 1942 è invitato alla XXIII Biennale di Venezia. Militante del PCI, disegna su giornali murali e collabora con "l'Unità". Nel dopoguerra è tra i fondatori del gruppo neorealista milanese Borgonuovo, raccolto attorno alla Galleria 15 Borgonuovo, insieme a Brizzi, Fumagalli, Motti e Ramponi; partecipa anche alle Biennali veneziane del 1948 e del 1950 e alle Quadriennali del 1948, 1951, 1955 e 1959. Negli anni cinquanta il suo linguaggio matura dal postcubismo a un realismo dai connotati sempre più espressivi, ma i soggetti restano i quartieri di periferia, i lavoratori, le alluvioni, le mondine. Prende parte a più edizioni del Premio Suzzara, di cui vince il primo premio nel 1955 con *Operai di Milano*, un manifesto del realismo sociale che trasforma la marcia trionfale del *Quarto stato* di Pellizza da Volpedo in un incedere più composto, per quanto non meno risoluto. Nel 1956 è invitato in Cina al seguito di una delegazione di artisti italiani del PCI, con Sassu, Antonietta Raphaël, Agenore Fabbri, Turcato e Zancanaro: il viaggio lo spinge a rinnovare il proprio linguaggio in figure stilizzate che sostengono stesure cromatiche più corpose. Si moltiplicano le partecipazioni a rassegne internazionali, mentre l'impegno sociale volge progressivamente in un naturalismo più intimo e tormentato, che si esplica in rappresentazioni di boschi e coacervi di rovi che tendono verso l'informale.

Bibliografia essenziale

Ampelio Tettamanti, catalogo della mostra (Broni, Pavia, Centro artistico "C. Barbieri", 14 aprile - 1º maggio 1973), Pironi, Broni 1973; *Tettamanti*, presentazione di E. Treccani, catalogo della mostra (Piacenza, Galleria L'Angolo, 1980), Galleria d'Arte Moderna L'Angolo, Piacenza 1980; *15 paesaggi umani. Ampelio Tettamanti e Milano*, a cura di F. Lorandi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando, 14 ottobre - 13 novembre 2016), Nomos, Busto Arsizio 2016.

F.A.

ERNESTO TRECCANI (Milano, 1920-2009)

Figlio del senatore Giovanni, fondatore dell'omonima Enciclopedia, Ernesto nasce in un ambiente intellettuale e civile di grande spessore. Non ancora ventenne, mentre studia Ingegneria al Politecnico e comincia a prendere confidenza con la tavolozza, fonda nel 1938 "Vita giovanile", che diventa presto "Corrente", soppressa dal regime nel giugno del 1940; nonostante la breve vita, la rivista e il gruppo annesso di critici e pittori si affermano come uno dei laboratori più fecondi dell'antifascismo, raccogliendo personalità come Birolli, Guttuso, Migneco, Sassu, Cassinari e Morlotti. Arrestato dalla polizia fascista nel novembre del 1943 e liberato grazie all'intervento del padre, partecipa alla Resistenza. Nel dopoguerra diventa redattore di "il '45" e di "Realismo", e animatore del gruppo Pittura con Aimone, Chighine, Francese e Testori, confermando un'indole composita che non si esaurisce nella sola pratica pittorica. Nel 1949 tiene la sua prima personale alla Galleria Il Milione di Milano; nello stesso anno, dopo la strage dei braccianti di Melissa, alterna lunghi soggiorni in Calabria, portando al centro della sua ricerca civile e pittorica la realtà contadina meridionale: figure dense e potenti che nascono da una pittura solo apparentemente spontanea, frutto invece di un lungo processo elaborativo. L'anno successivo partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia, rinnovando la sua presenza con mostre personali nel 1952 e nel 1956. Figura successivamente alla *Rassegna di pittura realista di Grosseto* nel 1955 e nel 1959 sarà di nuovo nel capoluogo maremmano per una personale alla Galleria Pascucci, in occasione della quale il Comune acquista *Vendemmiatrice* (1958). Nel 1956 è tra i realisti alla Leicester Gallery di Londra, tiene una personale alla Heller Gallery di New York e fa parte di una delegazione culturale in Cina. Dalla fine degli anni cinquanta le tematiche pittoriche si ampliano verso il paesaggio urbano e industriale, realizzato soprattutto tra Milano e Parigi; negli anni sessanta la ricerca si orienta verso un intimismo lirico ai limiti dell'astrazione, declinato nel ciclo dedicato a *La luna e i falò* di Cesare Pavese (1962-1963), nelle tele *Da Melissa a Valenza* (1964-1965), nei cicli delle *Siepi*, degli acquerelli cubani, del *Don Chisciotte* e del *Decamerone*. Nel 1978 dà vita alla Fondazione Corrente a Milano. Muore a Milano il 27 novembre 2009.

Bibliografia essenziale

M. De Micheli, *Ernesto Treccani*, Edizioni del Milione, Milano 1962; *Ernesto Treccani, mostra antologica*, a cura di A. Negri, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 maggio - 25 giugno 1989), Fabbri, Milano 1989; N. Colombo, L. Giudici, *Ernesto Treccani nel centenario della nascita. Arte e vita*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021.

S.P.

FRANCESCO TROMBADORI

(Siracusa, 1886 - Roma, 1961)

Nato da un padre incisore e plasticatore, Trombadori nel 1907 si trasferisce a Roma, dove frequenta i corsi di Giuseppe Cellini all'Accademia di Belle Arti e la Scuola Libera del Nudo, stringendo amicizie decisive con Oppo, Bartoli e Broglio. Diviene frequentatore assiduo della terza saletta del Caffè Aragno, cenacolo romano di artisti e letterati, e si avvicina al divisionismo di Lionne. Esordisce nel 1911 con una personale nel foyer del Teatro Massimo di Siracusa; nel 1914 partecipa alla seconda Secessione romana. Durante la Prima guerra mondiale combatte sul fronte goriziano e viene ferito. Nel 1919 si trasferisce a Villa Strohl-Fern, rifugio per artisti e luogo simbolo della Scuola Romana. Tra il 1917 al 1924 attraversa una fase purista che guarda ai maestri del Quattrocento e del Cinquecento ed espone alle mostre del Novecento di Margherita Sarfatti in Italia e all'estero. A partire dalla metà degli anni venti segue invece una nuova fase nella direzione dell'osservazione del reale. Nel terzo e nel quarto decennio del Novecento è costante la sua presenza nelle principali rassegne nazionali: alle mostre sindacali romane e palermitane, così come alla Biennale di Venezia, alle tre edizioni della Biennale romana e alle prime due Quadriennali. Durante la Seconda guerra mondiale viene arrestato dai nazisti per l'impegno antifascista del figlio Antonello, critico e intellettuale. Dopo la Liberazione riprende subito l'attività: nell'agosto del 1944 partecipa alla mostra *Arte contro la barbarie* ed espone con costanza alle Biennali veneziane dal 1948 al 1954. In questi anni abbandona la pittura di figura per concentrarsi su vedute romane trattate con una tavolozza chiara e una qualità quasi metafisica, spesa e silenziosa. Nel caso di *La fabbrica* (Premio Suzzara 1950), l'ambientazione si sposta in un contesto industriale, colto per campiture con una tavolozza tendente al monocromo. Negli anni cinquanta tiene personali alla Galleria Il Pincio, alla Tartaruga e alla Galleria Russo; torna a dipingere soggetti siciliani, sempre deserti e assolati. Muore nel proprio studio il 24 agosto 1961.

Bibliografia essenziale

Francesco Trombadori: i paesaggi del silenzio, 1945-1961, a cura di V. Rivosecchi, catalogo della mostra (Roma, Archivio della Scuola romana, aprile-maggio 1999), Archivio della Scuola romana, Roma 1999; *Francesco Trombadori: l'essenziale verità delle cose*, a cura di G.C. De Feo, catalogo

della mostra (Roma, Galleria d'Arte Moderna, 13 ottobre 2017 - 11 febbraio 2018), Maretti, Falciano 2017; *Francesco Trombadori e la Sicilia*, a cura di F. Rovella, G.C. De Feo, catalogo della mostra (Siracusa, Galleria Civica Montevergini, 27 ottobre - 16 dicembre 2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007.

F.A.

GIULIO TURCATO (Mantova, 1912 - Roma, 1995)

Nato a Mantova, Turcato si trasferisce a Venezia nel 1920, dove frequenta l'Istituto d'Arte e la Scuola Libera del Nudo. Nel 1936 si stabilisce a Milano e trova impiego nello studio dell'architetto Giovanni Muzio. Nel 1943 si trasferisce a Roma e partecipa alla IV Quadriennale. Dopo l'Armistizio prende attivamente parte alla Resistenza; sbocciano la fede politica e l'impegno sociale che caratterizzeranno la sua attività successiva. Nel 1944 partecipa alla mostra *Arte contro la barbarie* e negli anni successivi sono plurime le compagini in cui figura come parte attiva: nel 1945 è tra i fondatori dell'Art Club; nel 1946 firma i manifesti della Nuova Secessione Italiana (poi Fronte nuovo delle arti), poi nel 1947 quello del gruppo Forma 1 per un'arte al contempo marxista e 'formalista'. Sin dal 1947 lotta per liberarsi dai vincoli della figuratività, in un clima dominato dal dibattito sempre più acceso tra realisti e astrattisti; in questa fase richiami figurativi, come bandiere rosse stilizzate, appaiono in composizioni altrimenti aniconiche. Non dissimile è il caso della tempera *Miniera* (1948), premiata al Suzzara del 1949: l'artista testimonia di essersi recato di persona nelle miniere del monte Amiata per conoscere le condizioni di lavoro dei minatori. Nel 1948 è alla Biennale di Venezia con il Fronte e partecipa alla spedizione in Sicilia con Guttuso e Pizzinato per immortalare l'occupazione delle terre incolte; nello stesso anno è tra gli artisti che vengono attaccati da Togliatti per le opere astratte esposte alla *Mostra dell'Alleanza della Cultura* di Bologna. Nel 1949 espone al MoMA di New York nella mostra *XX Century Italian Art*. L'anno successivo aderisce al Gruppo degli Otto di Lionello Venturi, con cui espone alla Biennale, a cui sarà invitato anche nel 1954. Nel 1956, con una delegazione di artisti legati al PCI, partecipa a un viaggio in Cina. In quel periodo, complici anche i “fatti d’Ungheria”, il percorso stilistico di Turcato transita dalla pittura di forte impegno politico verso forme sempre più astratte, con suggestioni dagli ideogrammi cinesi e poi dall'immaginario spaziale (celebri le *Superfici lunari*, avviate nel 1965), un interesse verso materiali cangianti e fluorescenti e sperimentalismi neodada che contemplano l'inclusione ironica di oggetti spuri come banconote e giocattoli. Nel 1961 tiene una personale presso il New Vision Centre di Londra, che decreta la sua affermazione internazionale; dal 1974 sono plurime le importanti retrospettive dedicatigli in Italia e all'estero.

Bibliografia essenziale

Giulio Turcato, a cura diM. Calvesi, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'arte moderna di Ca' Pesaro, 13 ottobre - 9 dicembre 1990), Electa, Milano 1990; F. Gualdoni, *Giulio Turcato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2001; *Giulio Turcato: stellare*, a cura di B. Carpi De Resmini, M. Caruso, catalogo della mostra (Roma, MACRO - Museo d'Arte Contemporanea Roma, 6 ottobre 2012 - 17 febbraio 2013), Quodlibet - MACRO, Macerata - Roma 2013.

F.A.

RENZO VESPIGNANI (Roma, 1924-2001)

Vespignani cresce nella borgata romana di Portonaccio e si forma negli anni dell'occupazione nazista della capitale. Comincia subito a ritrarre senza filtri la periferia distrutta e gli orrori della guerra. Il disegno, con un tratto distintamente aspro, rimarrà il suo medium di elezione nel corso del decennio successivo e continuerà in seguito ad affiancare e integrare la pratica pittorica. Frequenta gli studi di via Margutta e incontra, tra gli altri, Gentilini, Bartolini, Guttuso, Guzzi e Capogrossi; i suoi modelli di riferimento sono fin da subito Ensor, Grosz e Dix. Nel 1945 tiene due personali alla Galleria La Margherita e riscontra un successo immediato, confermato nel 1946 alla prima di varie mostre all'O-belisco. In quell'anno si iscrive al PCI e compie un viaggio a Parigi con Dorazio, Perilli, Muccini, Buratti e Urbinati, con cui fonda il gruppo Arte sociale (poi Gruppo di Portonaccio) e la rivista “La Fabbrica”. Nel 1950 vince il primo premio per il Bianco e nero alla Biennale di Venezia, nel 1951 partecipa alla seconda mostra *Arte contro la barbarie*. Lavora come scenografo e pubblica scritti e disegni sui periodici comunisti, è amico di Luchino Visconti e ha per esegeta Pier Paolo Pasolini. Nel 1956 fonda con Petri, Attardi e altri la rivista di fronda “Città aperta”, segnale di distacco dalle istanze del realismo sociale, a cui segue l'abbandono del PCI. Nel 1959 partecipa alla Quadriennale di Roma. Sul piano artistico dal dopoguerra all'inizio degli anni sessanta transita dall'osservazione obiettiva delle periferie romane alla rappresentazione icastica degli eccessi della borghesia o di interni immersi in una penombra angosciosa, sovente abitata da corpi ipertrofici e seviziati e ferita, a sua volta, da graffi e abrasioni o percolata di inchiostri, come nella *Sedia di vimini* in mostra (1961). La critica sociale si pervade sempre più di un esistenzialismo tormentato. Lo sguardo inquisitorio di Vespignani non smette di rinnovarsi e trova nuovi modelli in Rauschenberg e Bacon. Nel 1961 è tra i fondatori del gruppo Il Pro e il Contro e nel 1962 della Galleria Il Fante di Spade. Transita dai temi sociali alla dimensione più raccolta dei ritratti, poi dalla fine del decennio lavora a grandi cicli allegorici sulla crisi della società del benessere, in polemica con la Pop Art americana. Nel 1999 viene eletto presidente dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Bibliografia essenziale

Renzo Vespignani, Fabbri, Milano 1977; D. Guzzi, *Renzo Vespignani: “Questa mia quotidiana avventura”*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2007; V. Rivosecchi, *Renzo Vespignani. Catalogo ragionato dei dipinti 1943-2001*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

F.A.

ANTONIO (TONO) ZANCANARO (Padova, 1906-1985)

Viaggiatore accanito e osservatore instancabile dell’umanità, Tono Zancanaro attraversa con pari autorevolezza pittura, incisione, ceramica, mosaico e scenografia, facendo del disegno il filo conduttore della sua esistenza artistica. Nel 1930 frequenta i corsi serali all'Istituto d'Arte Selvatico di Padova, ma la svolta decisiva arriva nel 1935 a Firenze, nello studio di Ottone Rosai, che riconosce come maestro. La frequentazione con Guttuso, Treccani e Levi si fa duratura, maturando un antifascismo che diventa convinta militanza con l’iscrizione al PCI nel 1942. Di quegli anni è la serie satirica del *Gibbo*, avviata nel 1937 e distribuita clandestinamente fino alla morte di Mussolini, esempio raro di satira politica visiva nell'Italia fascista. Subito dopo, tra il 1945 e il 1946, dà vita alla serie dei *Demopretoni*, disegni violentemente anticlericali e antisocialisti, rimasti per lungo tempo quasi sconosciuti. Negli anni cinquanta la sua ricerca trova la dimensione più alta nel realismo sociale: le mondine delle risaie, i paesaggi e le personalità delle valli di Comacchio, nonché l'alluvione del Polesine del 1951, i carusi nelle miniere di zolfo siciliane, che frequenta con grande assiduità, sono affrontati con un potente sguardo indagatorio, capace di penetrare la quotidianità senza retorica. Nel 1952 vince il primo premio per l’incisione alla Biennale di Venezia, consacrandosi come maestro ineguagliato della grafica. Nel 1955 partecipa alla *Rassegna di pittura realista* a Grosseto, città con cui il rapporto si rivela solido: nel 1961 espone alla Galleria Pascucci e il Comune coglie l’occasione per acquisire alcune sue opere per le collezioni locali. Nel 1970 ottiene la cattedra di incisione all'Accademia di Belle Arti di Ravenna, che terrà fino al 1977, approfondendo parallelamente la tecnica del mosaico. La consacrazione critica arriva con la grande antologica al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1972, cui fanno seguito la personale alla Civica Galleria d'Arte Contemporanea di Palermo nel 1974, e la grandiosa antologica al Palazzo della Ragione di Padova nel 1978.

Bibliografia essenziale

Comacchio, 20 disegni di Tono Zancanaro, Il Bulino, Ferrara 1959; *Tono Zancanaro: cinquant'anni di attività artistica*, a cura di F. Loperfido, G. Amendola, S. Bussotti, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, aprile-giugno 1978), Electa, Milano 1978; M. Gaddi, *Centono. Omaggio a Tono Zancanaro nel centenario della nascita 1906-2006*, Arte Paolo Maffei, Padova 2006.

S.P.

GIUSEPPE ZIGAINA

(Cervignano del Friuli, 1924 - Palmanova, 2015)

Pittore, incisore e scrittore, Zigaina si forma a Venezia, e già nel 1942, per insistenza di un insegnante, è testimoniata la sua prima mostra a Trieste. Nell'immediato dopoguerra aderisce al gruppo dei realisti, contribuendovi anche con formulazioni teoriche che riversa in pittura in composizioni di braccianti, lavoratori, volti e corpi dalla cruda materia asciutta, declinata in un cromatismo acceso di matrice veneta. Nel 1948 espone alla Galleria del Cavallino e partecipa alla Biennale di Venezia, cui tornerà con continuità per tutti gli anni cinquanta e sessanta. Al 1946 risale l'incontro a Udine con Pier Paolo Pasolini, con il quale stabilisce un sodalizio umano e artistico destinato a durare fino alla morte del poeta, di cui diventa collaboratore, illustratore e, dopo il 1975, uno dei principali custodi dell'eredità letteraria. Gli anni cinquanta sanciscono la piena affermazione del suo linguaggio: si impone alla Biennale del 1950 vincendo il Premio Fontanesi, seguito nel 1951 dal Premio Bologna. Nel 1952 fa ritorno nella sua città natale, ritrovando nella natura la sua vera geografia del cuore, declinata nelle serie delle biciclette e delle falci, e attraverso il suo sincopato e inconfondibile segno grafico. Nel 1955 espone alla Galleria Il Pincio a Roma e partecipa alla *Rassegna di pittura realista* di Grosseto. Dalla metà degli anni cinquanta il suo stile si distacca progressivamente dal realismo verso un'arte più ermetica e visionaria, in cui la realtà in trasformazione si mescola al sogno. Dal 1962, inoltre, l'incisione occupa un posto sempre più centrale nella sua ricerca, affiancata dalla realizzazione di mosaici e opere per edifici pubblici. La consacrazione di questa nuova stagione arriva con la sala personale alla Biennale di Venezia del 1960, presentata da De Micheli. Gli anni ottanta aprono una stagione di riconoscimento internazionale, con personali a Losanna, San Francisco, Berlino, Reykjavik e Ginevra. Nel 1989 la grande antologica al Palazzo dei Diamanti di Ferrara ne sancisce definitivamente il rilievo culturale.

Bibliografia essenziale

M. De Micheli, *Giuseppe Zigaina*, Edizioni del Milione, Milano 1966; *Zigaina. Opere 1942-2009*, a cura di M. Goldin, catalogo della mostra (Passariano di Codroipo, Villa Manin, 21 marzo - 30 agosto 2009), Linea d'ombra, Conegliano 2009; *Zigaina in dialogo*, a cura di L. Michelli, V. Strukelij, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo, Galleria regionale d'arte contemporanea “Luigi Spazzapan”, 2 ottobre 2025 - 28 febbraio 2026), Moebius, Milano 2025.

S.P.

In copertina
Renato Guttuso, *Boscaiolo*, 1950.
Suzzara, Museo Galleria del Premio Suzzara



Silvana Editoriale

Direttore generale
Michele Pizzi

Direttore editoriale
Sergio Di Stefano

Art Director
Giacomo Merli

Coordinamento redazionale
Silvia Perfetti

Redazione
Laura A. Maggioni

Impaginazione
Paola Sonia Pistoia

Coordinamento di produzione
Antonio Micelli

Segreteria di redazione
Giulia Mercanti

Ufficio iconografico
Silvia Sala

Ufficio stampa
Alessandra Olivari, press@silvanaeditoriale.it

Diritti di riproduzione e traduzione
riservati per tutti i paesi
© 2026 Silvana Editoriale S.p.A.,
Cinisello Balsamo, Milano
© Ugo Attardi, by SIAE
© Alfredo Fabbri, by SIAE 2026
© Piero Guccione, by SIAE
© Renato Guttuso, by SIAE 2026
© Carlo Levi, Mattia Acetoso, by SIAE
© Gabriele Mucchi, by SIAE 2026
© Domenico Purificato, by SIAE 2026
© Giulio Turcato, by SIAE
© Lorenzo Vespignani, by SIAE 2026
Courtesy Archivio Renato Birolli
Fondazione Corrente, Milano

ISBN: 9788836664979

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,
di questo volume in qualsiasi forma, originale
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,
elettronico, digitale, meccanico per mezzo
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza
il permesso scritto dell'editore.

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite in Italia
Stampato da Galli Thierry Stampa S.r.l., Milano
Finito di stampare
nel mese di maggio 2026

La pubblicazione è stata possibile grazie al contributo
specifico dell'Università degli Studi di Siena per il supporto
all'Open Access e a fondi del Dipartimento di Scienze
storiche e dei beni culturali.