

Fabio Guidali

Populismo e intellettuali: un percorso storico tra Otto e Novecento

Il termine populismo è oggi altamente inflazionato. Divenuto sinonimo di demagogia e caricatosi di una certa sfumatura qualunquista, è usato ormai più come un'insinuazione discriminatoria che non come espressione preta di un significato preciso. Populista è, innanzitutto, colui che crede nelle virtù (sempre e solo positive) e nei diritti della gente comune, nonché nel legame diretto tra il *leader* carismatico e le masse, considerate l'unica fonte di legittimazione del potere. Ne consegue la perdita di rilevanza della classe dirigente, perché al popolo si aderisce solo attraverso l'istinto (non importa se in maniera sincera oppure con meri obiettivi elettoralistici). Eppure, staccato dalla stringente attualità, il concetto di populismo acquista complessità ideologica e profondità storica, che consentono di guardare in maniera misurata anche ai fenomeni che oggi indichiamo appunto come populistici, e soprattutto di affermare che l'assenza di qualunque mediazione è pura illusione. Il presente contributo mira, infatti, a dimostrare come siano gli intellettuali, vale a dire coloro che svolgono nella società una funzione pubblica inerente alla produzione o alla comunicazione di cultura,¹ e con loro gli uomini politici, a manipolare e, talvolta, a strumentalizzare le masse. Il populismo è legato più all'intellettuale o al politico che si interessa al popolo che al popolo stesso, le cui proposte autentiche devono irrimediabilmente trovare un intermediario per essere ascoltate, anche laddove si affermano soluzioni illusorie come la cosiddetta «democrazia della rete». Il populismo, senza gli intellettuali, non esisterebbe affatto.

La comparsa del populismo coincide, non per caso, con la nascita dell'omonimo movimento culturale russo: nell'impero zarista, a metà del diciannovesimo secolo, uomini di cultura determinati a trovare il modo per legittimare la propria influenza politica “scoprono” i milioni di milioni di contadini privi di rappresentanza e modellano la parola d'ordine «andare al popolo», idealizzando il mondo contadino russo. L'arte diviene strumento per leggere la realtà, ad esempio con i quadri dei cosiddetti Ambulanti, pittori (tra cui Ilya Repin) che organizzano esposizioni d'arte itineranti per portare la pittura anche nelle province, con l'obiettivo di educare le menti attraverso un linguaggio formale semplice e il riferimento a temi d'attualità. La matrice di questo movimento non è, tuttavia,

Le immagini pubblicate a corredo del presente intervento sono inserite al solo scopo di studio e divulgazione storica.

¹ Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Mimesis, Milano-Udine 2016, pp. 10-11.



Il'ja Repin, *Battellieri del Volga*, 1870-1873,
San Pietroburgo, Museo statale russo

semplicemente democratica, ma è a tutti gli effetti populista, dal momento che al suo interno convivono sia la convinzione che l'essenza dell'anima russa sia solo nel popolo, sia un approccio accondiscendente, con uno sguardo che si mantiene puntualmente rivolto dall'alto verso il basso.

Realismo o populismo?

Ciò che accade nella Russia zarista non è estraneo a quanto accade in tutta Europa: a metà Ottocento si fa strada l'arte realista, che ha le sue radici nel Romanticismo, con il progressivo abbandono della pittura di soggetto mitologico e storico e l'avvicinamento al vero, al quotidiano. È in questa fase che si affermano le categorie estetiche del *brutto*, del *sublime*² e, soprattutto, del *pittoresco*, espressione che individua una rappresentazione ricca di elementi ma disordinata, tipica del paesaggio naturale, sulla quale lo sguardo dell'osservatore vaga senza riconoscere alcuna logica apparente, ma traendone sensazioni piacevoli.

L'arte realista non seleziona i soggetti in base alla loro dignità: Gustave Courbet, figura centrale di tale movimento culturale, nel 1849 dipinge uno dei suoi quadri più celebri, *Gli spaccapietre*, raffigurando due semplici stradini, colti di spalle nel pieno della loro fatica quotidiana. L'artista, pur rappresentando il versante più umile della modernità, non ha alcuna intenzione di suscitare nell'osservatore pietà o compatimento: non vedendo il volto dei due uomini, all'osservatore è preclusa ogni empatia, così che il quadro di Courbet non può essere definito populista, sebbene il soggetto sia popolare. Si può parlare di populismo nel momento in cui il popolo è rappresentato come un modello a cui aderire, dal quale farsi coinvolgere anche dal punto di vista emotivo; non sono sufficienti il soggetto umile o una valutazione positiva dei valori popolari, né basta aprirsi al contatto con il pubblico di massa, che è poi ciò che fa lo stesso Courbet rivolgendosi con la sua arte non più a una *élite*, ma a un pubblico allargato. Realismo, dunque, non è necessariamente populismo. Al contrario, il populismo può essere una degenerazione del realismo, se vi è la scelta ideologica di esaltare la realtà popolare tramite la sola emozione.



Gustave Courbet, *Gli spaccapietre*, 1849,
opera andata distrutta.

² Elio Franzini, Maddalena Mazzocut-Mis, *I nome dell'estetica*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 89-110.

Anche nell'arte italiana a metà Ottocento possiamo ritrovare la medesima sottile discordanza tra realismo e populismo. A questo proposito si possono portare a esempio due quadri presenti in collezioni milanesi: *La lettrice* di Federico Faruffini (1864), conservato presso la Galleria di arte moderna, e *L'istinto alle armi* dell'emiliano Gaetano Clerici (1868), che è parte delle collezioni delle Gallerie d'Italia in Piazza della Scala. Il dipinto di Faruffini ritrae una giovane donna, forse una studentessa o una scrittrice, in maniche di camicia, intenta a leggere voracemente e a fumare. Si tratta di un'immagine intimistica, ma anche di una raffigurazione socialmente rilevante, poiché fa riferimento all'emancipazione femminile che si avvia in quegli anni, a partire dalla dimensione privata.



Federico Faruffini, *La lettrice*,
Galleria d'arte moderna, Milano



Gaetano Clerici, *L'Istinto alle armi*, 1868,
Gallerie d'Italia, Milano
<http://progettocultura.intesasanpaolo.com/it/opere/listinto-alle-armi>

Anche l'opera di Clerici³ coglie un momento della realtà: una madre che cuce accanto alla finestra, il figlioletto che porta a tracolla un tamburo e che deve avere appena vestito la sorellina da soldatessa, con un cappello ricavato da un foglio di giornale e una verghetta usata a mo' di spadino (ecco l'ironico "istinto alle armi" del titolo); dalla porta sul fondo si affaccia una vecchina, la terza generazione presente nel dipinto, che porta con sé un recipiente di terracotta pieno di verdure; tutto intorno, oggetti di vita domestica (un canestro, una scarpa, una scopa di saggina, un vaso). Al di là della perizia tecnica del pittore e della verosimiglianza formale, è difficile parlare di questo quadro come di un capolavoro, eppure esso è *pittresco*, proprio per i tanti elementi disordinati e sparsi che attirano lo

sguardo. Il pittore invita ad apprezzare questa famigliola felice, la genuinità dei sentimenti espressi, operando un piacevole coinvolgimento, ma senza costringere ad alcun ragionamento di natura sociale o politica sulle condizioni di vita di quel ristretto gruppo umano. Se dunque il quadro di Faruffini, pur rappresentando realisticamente la realtà contemporanea, esorta alla riflessione e non coinvolge emotivamente, il quadro di Clerici, al contrario, diletta per via dei sentimenti che suscita nello spettatore, e può pertanto essere definito a tutti gli effetti populista.

³ Ringrazio Ilaria Cremona per la segnalazione.

Populismo, nazionalismo, etnografia

Accanto al coinvolgimento emotivo, un secondo aspetto che si può mettere significativamente in luce relativo al campo semantico del termine populismo riguarda il rapporto con la nazione, idea centrale nel pensiero politico e nella cultura dell'Ottocento, che identifica l'insieme di uomini e donne accomunati da origine, lingua e storia, legati da un'appartenenza comune anche se eventualmente al di fuori di un riconoscimento statale e giuridico. Populismo e nazione appaiono imparentati fin dalle origini non solo nel populismo russo, ma anche nella *Völkische Bewegung* tedesca, movimento nato sul finire del secolo e confluito poi in gran parte nell'ideologia nazista, che fonda la sua ideologia sul folklore dei popoli germanici, sull'antiurbanesimo, sul misticismo e sull'organicismo, nella convinzione che il gruppo etnico (*Volk*) sia paragonabile a un organismo naturale che vive come un corpo unitario, per via degli originari vincoli di sangue. La spinta decisiva per la nascita di questa corrente culturale è data dal fatto che, fin dalle guerre napoleoniche, nei territori germanofoni si fa strada un concetto di nazione legato non ai confini geografici – dal momento che ancora non esiste uno Stato tedesco unitario –, ma alla lingua, alla cultura e allo spirito della nazione, che consentono una identificazione collettiva.⁴ Il racconto della nazione e lo studio della cultura popolare diventano pertanto attività di rilevanza politica, come dimostra il grande lavoro svolto da Wilhelm e Jacob Grimm, che si dedicano alla raccolta di storie del folklore tedesco, identificate come autentica letteratura nazionale prodotta in maniera collettiva e istintiva dal popolo, di cui i due fratelli si fanno mediatori.⁵ I Grimm sono un anello di congiunzione tra la politicizzazione dell'idea di popolo e l'indagine accademica nell'ambito dell'antropologia culturale e dell'etnografia, due discipline che hanno a loro volta un forte sviluppo nel corso dell'Ottocento e che mirano a sistematizzare gli studi relativi a credenze, costumi e rituali popolari.

In Italia, seppure con qualche ritardo e limite, si registra questo medesimo processo politico culturale che avvicina populismo e nazionalismo, e infatti sono proprio gli intellettuali che si pongono il problema della nazione a essere più propensi a manifestare un'adesione alle virtù e alle qualità intrinseche del popolo.⁶ Si consideri Giuseppe Mazzini: la sua convinzione che sia il popolo a rivelare il volere divino si riflette nel motto della Repubblica Romana – *Dio e popolo* – di cui lo stesso Mazzini è, nel 1849, uno dei governatori. Se tuttavia il populismo mazziniano presenta venature democratiche e indubbiamente di sinistra, lo stesso non si può affermare a proposito di certe pagine di Alessandro Manzoni, e in particolare di alcuni dei personaggi dei *Promessi sposi*. Come è noto, protagonisti del

⁴ Guidali, *Scrivere con il mondo in testa*, cit., in particolare pp. 47-49.

⁵ Bernd Heidenreich, Ewald Grothe (a cura di), *Kultur und Politik – Die Grimms*, Societäts Verlag, Frankfurt am Main 2004.

⁶ È questa una delle tesi di Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965 ed edizioni successive.

romanzo sono gli «umili», vale a dire coloro che accolgono la propria condizione di povertà o di sofferenza (non è infatti detto che siano privi di mezzi) nella certezza che essa li porti più vicini a Dio, come Lucia. La sottomissione religiosa a Dio, tuttavia, può anche essere interpretata contestualmente come subordinazione politica, così che il populismo, ieri come oggi, può indicare posizioni politiche e culturali di volta in volta progressiste o, al contrario moderate o perfino reazionarie. Nei *Promessi sposi*, stando almeno ad Antonio Gramsci, manca da parte dell'autore il coinvolgimento emotivo («Tra il Manzoni e gli “umili” c'è un distacco sentimentale [...]. Perciò gli umili sono spesso presentati come “macchiette” popolari, con bonarietà, sì, ma ironica»),⁷ però la narrazione è tutta tesa ad appassionare il lettore, a fare in modo che aderisca ai sentimenti e ai turbamenti dei personaggi, e si tinge quindi di populismo.

Anche sul versante dell'etnografia l'Italia, tra Otto e Novecento, è interessata dalle nuove elaborazioni accademiche, come dimostra, nel 1911, la Mostra etnografica delle Regioni, allestita a Roma in occasione del cinquantenario dell'unificazione nazionale. Nei diversi padiglioni si mettono in mostra le tradizioni artigianali locali, dai prodotti di oreficeria ai tessuti fino alle maschere, come se la cultura del popolo fosse non solo una realtà minore, ma anche un capitale tendenzialmente statico, al quale guardare con atteggiamento paternalista con il semplice obiettivo di preservarlo.⁸

Ancora più significativo è quanto avviene negli anni del fascismo, quando il folklore, come ogni settore culturale, è al centro di una profonda manipolazione a livello teorico e organizzativo. Si pensi a un caso eclatante come le feste dell'uva, che, a partire dal 1930, diventano vere e proprie manifestazioni nazionali, con il duplice obiettivo di sostenere i produttori di uve in una fase di crisi da sovrapproduzione e di diffondere la politica ruralista del regime.

Queste feste, a dire il vero, non esistevano in precedenza, almeno non nella forma promossa dalle autorità fasciste: le tradizioni popolari sono poste al servizio del consolidamento del consenso per il regime tra le masse contadine e del rafforzamento della campagna contro l'urbanizzazione. Una simile operazione politica e di immagine, all'interno di un contesto già favorevole al «ritorno alla terra»,⁹ si configura dunque come esempio di «invenzione della tradizione»,¹⁰ in cui il populismo gioca un ruolo di primo piano. Le celeberrime immagini di Mussolini fotografato o filmato mentre trebbia il grano riuniscono, infatti,



“La Domenica del Corriere”,
17 luglio 1938

⁷ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 14, I, § 45.

⁸ Fabio Dei, *Dal popolare al populismo: ascesa e declino degli studi demologici in Italia*, in “Meridiana”, 77, 2013, pp. 86-87.

⁹ Andrea Di Michele, *I diversi volti del ruralismo fascista*, in “Italia contemporanea”, giugno 1995, n. 199, pp. 243-267.

¹⁰ Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino 1983.

tutti i caratteri del populismo: l'esaltazione dei valori della vita nelle campagne, il coinvolgimento emotivo (dato dalla virilità del *leader* e dal *machismo* imperante nel Ventennio), il senso della nazione riunita intorno al suo capo.

Realismo di regime?

Il populismo, negli anni del fascismo, non si coagula, tuttavia, esclusivamente intorno alla figura del duce. Fin dai tardi anni Venti, i critici letterari più vicini alle istituzioni di regime moltiplicano, infatti, i loro incoraggiamenti in favore di una rappresentazione realistica che possa essere la base del fantomatico – e mai compiuto – «romanzo fascista». Il momento è ideale per abbandonare la narrazione intimista e le influenze delle avanguardie moderniste in arte e in letteratura nel clima internazionale del *rappel à l'ordre* (il «ritorno all'ordine»). Dopo la Grande Guerra si afferma infatti la tendenza sia al ritorno a una inequivocabile figuratività, dopo la fioritura del cubismo e i primi esperimenti astratti, sia al racconto lineare. Non solo il pubblico ha sete di rappresentazioni autentiche della realtà, ma il regime stesso, che ambisce a trasformare il paese in senso fascista, accoglie con favore prodotti culturali in cui arte e vita, vale a dire arte e politica, si amalgamano, attraverso codici comunicativi di immediata comprensibilità. E, laddove si propongono rappresentazioni realiste, il populismo è sempre in agguato. È questo il caso di Strapaese, una tendenza di carattere



Ottone Rosai, *I muratori (Operai)*, 1933,
Udine, Galleria d'arte moderna, Collezione Astaldi

anticosmopolita, antiurbana, nazionalista, conservatrice e, soprattutto, populista, che, pur essendo priva di un forte nucleo ideologico, si propone di valorizzare le tradizioni regionaliste e locali. Uno dei punti di riferimento di Strapaese è il pittore Ottone Rosai, dichiaratamente fascista, toscano passionale, forse becero, ma intento a recuperare il vigore della provincia italiana e la vita quotidiana degli umili e dei “vinti”.

La riscoperta della provincia italiana non riguarda, tuttavia, la sola Toscana, né il solo Strapaese: *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro, del 1930, è la raccolta di tredici racconti incentrati sulla durezza della vita nelle zone depresse della Calabria, nei quali si coglie la nostalgia per un senso di comunità impossibile da percepire nelle grandi città e la visione di un'unità organica tra uomini, animali e ambiente che rivela, oltre a una componente veristica, una forte carica simbolica. Dieci anni più tardi è invece la campagna piemontese, con il romanzo di Cesare Pavese *Paesi tuoi*, al centro di una narrazione perfettamente inserita nella ripresa del regionalismo dell'opera di Verga. Proprio in Pavese

torna insistentemente l'idea di «andare verso il popolo», espressa poi a chiare lettere, da comunista militante sebbene *sui generis*, dopo la guerra: nel momento in cui scrive che «[n]on si va “verso il popolo”. Si è popolo»,¹¹ Pavese si identifica con la realtà popolare, si fa coinvolgere, esattamente secondo i canoni della letteratura populista.

Il neorealismo come corrente populista

La pubblicazione di *Paesi tuoi* rappresenta un momento importante nel panorama, per forza di cose scarno, della cultura italiana del Ventennio. È in relazione al romanzo di Pavese, ad esempio, che il giovane Mario Alicata, dalle colonne di “Oggi”,¹² parla di neorealismo, anche se prematuramente e ancora con scarsa convinzione. La tensione verso il neorealismo, in ogni modo, è già in potenza racchiusa nei prodotti letterari e artistici degli anni del fascismo, in risposta alla duplice intenzione di presentare al pubblico opere prive di orpelli formali, in grado dunque di esprimere in maniera diretta il loro contenuto, e aventi un rapporto privilegiato con il popolo, vera e unica fonte di ispirazione.¹³

Lo stesso accade in ambito cinematografico fin dai primi anni Quaranta, quando film come *Quattro passi tra le nuvole* di Alessandro Blasetti, *Ossessione* di Luchino Visconti (1942) e *I bambini ci guardano* di Vittorio De Sica (1943) anticipano la poetica neorealista degli anni seguenti. È infatti già nel 1941 che Giuseppe De Santis e il menzionato Mario Alicata scrivono un passaggio destinato a rimanere celebre: «Siamo convinti che un giorno creeremo il nostro film più bello seguendo il passo lento e stanco dell'operaio che torna a casa, narrando l'essenziale poesia di una vita nuova e pura, che chiude in se stessa il segreto della sua aristocratica bellezza».¹⁴ Dal punto di vista teorico e critico, queste parole colgono il nucleo dell'esperienza neorealista – l'indagine sulla realtà dal punto di vista della cronaca –, ma potrebbero essere allo stesso modo tratte da un manifesto populista. Infatti, non solo il richiamo al popolo è diretto, ma si parla anche del «film più bello», con un riferimento esplicitamente emozionale, così come è presente un'immagine mitica, che De Santis e Alicata trasmettono con l'idea del «passo lento e stanco dell'operaio che torna a casa»: come non figurarsi nella mente un ampio orizzonte solcato dagli ultimi raggi del sole, con un uomo umilmente vestito, colto di spalle, che si allontana a passo solenne, magari con un pieno d'orchestra in sottofondo? Si può affermare che i teorici e i primi critici del cinema neorealista ritengano di creare prodotti culturali a tutti gli effetti populistici, proprio perché caratteri come l'esaltazione delle virtù popolari, il senso della cultura nazionale e la mitizzazione di figure semplici è il minimo comune denominatore dei film

¹¹ Cesare Pavese, *Il comunismo e gli intellettuali*, in Id., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, pp. 214-215.

¹² Cit. in Alberto Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, volume primo, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 571.

¹³ In merito sono imprescindibili gli scritti di Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, cit., e Id., *La cultura*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, tomo 2, Einaudi, Torino 1975, pp. 1585-1658.

¹⁴ Mario Alicata, Giuseppe De Santis, *Ancora di Verga e del cinema italiano*, “Cinema”, n.130, 25 ottobre 1941, p. 315.

più rappresentativi di tale corrente, quali *Sciuscià* e *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (rispettivamente del 1946 e del 1948) o *La terra trema* di Luchino Visconti (1948), in cui la predilezione per le problematiche sociali non può essere separata da una forte componente populista. Anche in ambito letterario, in quella stessa fase, si propone la riflessione sulla cronaca,¹⁵ si rifiutano le rappresentazioni maestose della realtà (che non hanno alcuna attrattiva di fronte al disordine e all'incertezza dell'immediato dopoguerra) a favore del senso della misura, della semplice annotazione degli accadimenti, del rifiuto di interventi extradiegetici, sostituiti da fitti dialoghi per dare voce direttamente al popolo. È proprio il popolo il vero protagonista della narrativa neorealista: se il realismo ottocentesco (si pensi alla *Comédie humaine* di Honoré de Balzac) si pone l'utopico obiettivo di fornire un affresco dell'intera società, il neorealismo opera una selezione cosciente dei soli strati sociali più bassi. Questa scelta, unita alla diffusa convinzione che indagare il mondo degli ultimi sia il modo più diretto per comprendere l'umano, preludono a un atteggiamento populista, indipendentemente dalla qualità letteraria e dalla forza politica e morale del singolo romanzo.

Un libro autobiografico come *Cristo si è fermato a Eboli*, scritto dall'antifascista Carlo Levi, condannato al confino in un paesino lucano posto fuori dalla storia, è un esempio lampante di attenzione per gli strati popolari, alla cui vita l'autore partecipa in maniera fortemente emotiva, in assenza di qualunque filtro accademico. Levi incontra uomini e donne che conducono esistenze semi-umane confondendosi talvolta con gli animali, ma rinuncia all'analisi sociologica della questione meridionale, scoprendo una nazione composta da contesti di subalternità. Il populismo proprio della tendenza neorealista è condizionato infatti dalla decisione di concentrarsi sulla sola realtà dei diseredati, secondo una concezione ristretta di ciò che è la nazione italiana. Ne consegue il mancato perseguimento della mimesi della realtà attraverso una selezione arbitraria (sebbene moralmente lodevole e motivata) delle sole espressioni sociali e culturali che rivelino le strutture di potere. Di conseguenza, le opere neorealiste da un lato finiscono per essere esplicitamente pedagogiche, dall'altro si limitano spesso alla semplice denuncia, di modo che la complessa e articolata realtà contadina è ridotta a condizione di miseria economica e civile. Ciò conferma la tesi secondo la quale il populismo non sarebbe affatto una genuina espressione popolare, ma l'immagine che certi intellettuali hanno delle masse, una visione ideologica posta come una maschera al di sopra della realtà.

Nazionalpopolare vs populismo

Gli anni in cui si afferma la corrente neorealista corrispondono alla prima riscoperta del pensiero di Antonio Gramsci. Tra il 1948 e il 1951 sono pubblicati i *Quaderni del carcere*, ma l'interpretazione

¹⁵ Asor Rosa, *La cultura*, cit., in particolare pp. 578-579.

di tali scritti è soggetta alle tensioni proprie del contesto della guerra fredda in cui anche l'Italia democratica è inserita. Indubbiamente uno dei concetti gramsciani che più ha avuto successo e di cui più si abusato è quello del nazionalpopolare, che oggi nell'uso comune è giunto a definire ciò che piace alla massa e che è privo di pretese intellettuali. In origine, tuttavia, il nazionalpopolare è idea molto più complessa e articolata, che designa la capacità delle opere di letteratura e d'arte di mostrare i caratteri di una cultura nazionale in cui il popolo possa riconoscersi.¹⁶ Al concetto di nazionalpopolare è necessario affiancare la concezione gramsciana di folklore.¹⁷ Nel *Quaderno 27* Gramsci definisce il folklore una «concezione del mondo e della vita» che, pur essendo disorganica e appartenendo agli strati sociali subalterni, può svolgere una funzione di progresso in contrapposizione alle concezioni egemoniche dei ceti dominanti. È evidente come i due concetti di nazionalpopolare e di folklore, nella lettura gramsciana, non abbiano nulla a che spartire con le correnti populiste. Eppure, nel grande fiorire di iniziative e ricerche sull'opera gramsciana nel secondo dopoguerra, l'equilibrio mantenuto dall'intellettuale incarcerato dal fascismo viene spesso meno, e molte opere culturali che si vorrebbero inserire nella scia del nazionalpopolare rivelano un atteggiamento pittoresco, un intenerimento nei confronti delle condizioni di vita del popolo da parte di una folta schiera di uomini di cultura comunisti, che non sono in grado di conciliare impegno politico e legame con il popolo senza scadere in demagogia e sentimentalismo.

Il caso dell'arte realista, che in una prima fase negli anni Cinquanta sembra quasi identificarsi con l'arte dei pittori legati al Partito comunista, è un esempio lampante di quanto sia facile lo scivolamento da un intento politicamente assennato di costruzione di opere nazionalpopolari (nel senso gramsciano) a uno sviluppo di prodotti culturali di carattere populista. Voce di riferimento della critica d'arte comunista è quella di Antonello Trombadori, romano, grande amico e collaboratore di Luchino Visconti, il quale fin dai tardi anni Quaranta parteggia per una pittura che non fornisca rappresentazioni consolatorie, ma che affronti le questioni politiche e sociali più scottanti e attuali, sostenendo le battaglie del Partito comunista. Dal punto di vista stilistico, Trombadori respinge il *divertissement* formale e l'imitazione degli stilemi delle avanguardie storiche, e soprattutto l'astrattismo, che, a suo parere, ignorerebbe il contenuto a favore della mera tecnica. Punto di riferimento per Trombadori è Renato Guttuso, che diviene presto un vero e proprio divo per il PCI e per il quale realismo non significa dimenticare della storia più recente dell'arte per tornare



Renato Guttuso, *Contadini al lavoro*,
1951, Galleria d'arte moderna,
Genova

¹⁶ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 21 (XVII), § 5.

¹⁷ Dei, *Dal popolare al populismo: ascesa e declino degli studi demologici in Italia*, cit., pp. 88 sgg.

al realismo ottocentesco. Se guardiamo, ad esempio, a un quadro di Guttuso poco conosciuto ma di notevole interesse, come *Contadini al lavoro*, del 1951, notiamo non soltanto il rifiuto della riproduzione fotografica della realtà, che è uno dei rischi che corre l'artista realista, ma anche l'uso sagace dei colori, che hanno un significato semantico, come la pelle del contadino posto al centro della scena, bruciata dal sole e quasi nera, forse a indicare la schiavitù dell'uomo, ma anche il suo orgoglio, la sua forza e la sua determinazione, che sono confermati dallo sguardo fiero, dal preciso significato politico.

La linea realista diventa ufficiale nel Partito comunista dopo il 1948, quando la guerra fredda e le pressioni da Mosca rendono necessario un giro di vite politico e disciplinare anche in campo artistico.¹⁸ L'esempio della contemporanea arte sovietica, tuttavia, non viene mai preso sul serio dagli uomini di cultura italiani di credo comunista. Il *realismo socialista*, formalizzato a metà anni Trenta dal funzionario Andrei Zdanov, che lo ha modellato a partire dagli scritti di Lenin e Stalin, è senza



Aleksandr Gerasimov,
V.I. Lenin sulla tribuna, 1930,
Museo statale di storia, Mosca

alcun dubbio per sua stessa essenza populista, dal momento che prevede nella rappresentazione artistica e letteraria la centralità del popolo, descritto in maniera positiva, la presa di posizione politica a favore delle classi lavoratrici, la semplicità espressiva per assicurare l'immediata comprensibilità dell'opera, la lettura della realtà alla luce del marxismo-leninismo, la mitizzazione dei benemeriti del regime comunista o di semplici personaggi del



Vera Muchina, *L'operaio e la kolkhosiana*, 1937,
Centro Panrusso delle
Esposizioni, Mosca

popolo, come nel caso del celebre gruppo scultoreo di Vera Muchina *L'operaio e la kolkhosiana*. Tuttavia sarebbe errato ritenere che, in campo artistico, il realismo sia per i pittori comunisti italiani frutto di un'imposizione.

La prova decisiva dell'autonomia del percorso degli artisti comunisti italiani viene da Milano, dove personalità come Ernesto Treccani, Raffaellino De Grada, Gabriele Mucchi e il critico Mario De Micheli, eredi del movimento di Corrente di vita giovanile, concentrano i loro sforzi su opere dedicate alla questione operaia e alla lotta per la pace, contrapponendosi all'astrattismo e al postcubismo che dilagano nel mercato dell'arte, ma non per questo limitandosi a una riproduzione

¹⁸ Nello Ajello, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, Roma-Bari, Laterza, 1979 ed edizioni successive; Albertina Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Carocci, Roma 2014.



Gabriele Mucchi,
Occupazione delle
terre in Sicilia, 1950,
Kulturhistorisches
Museum Magdeburg

fotografica del reale. Mucchi,¹⁹ ad esempio, in un quadro come *Occupazione delle terre in Sicilia* del 1950, fa uso di minime deformazioni espressive (come il dilatamento delle dimensioni delle bandiere) per trasmettere il dramma in atto. Il gruppo milanese contempla non soltanto il realismo della rappresentazione, ma anche un atteggiamento populista, dichiarando di non dipingere più per i critici o per i ricchi acquirenti, ma con l'obiettivo di instaurare un dialogo con i lavoratori. Nei primi anni Cinquanta i pittori comunisti sono infatti soliti soggiornare nelle campagne, svolgendo tra i contadini azione di propaganda per il Partito comunista. Le parole di Mucchi in merito a un suo soggiorno nei dintorni di Carpi forniscono una visione chiara del sentimento populista legato a simili *stage* di pittura:

... il mio compito d'invitato? Niente, essere lì. Andare in giro, guardare, lavorare se ne avevo voglia, essere fra loro, partecipare alla festa d'inaugurazione del caseificio. Disegnai le donne, i bambini, le spigolatrici, lo spaccalegna [...]. Ma quale altra cosa inaugurarono i miei amici contadini in quella mattina? Una mostra dei disegni del loro pittore. Una mostra; e in quale sala? In nessuna, lungo il ciglio di una strada di campagna. [...] Una folla di contadini accorse a ritrovare, disegnati, l'asino, le mucche, il verro, le donne. E naturalmente certi giornalisti fecero il loro bravo spirito sul pittore comunista che andava a lavorare dalle mondine e dai contadini di Carpi. Ma erano in grado, i giornalisti, di comprendere la qualità dell'azione culturale fatta vivere quel giorno? [...]

Ma non ci fu soltanto quella mostra. Ospite del mezzadro Lazzaro Rossi e di sua moglie Velleda, disegnati tutti e due nella loro casa, alla quale la sera convenivano molti contadini, si parlava delle battaglie, delle vittorie e delle sconfitte, dei loro problemi di lavoro, delle loro speranze. Ed era meglio, vi assicuro, amici, che stare in un salotto di città. Avevo fra le cose portate da casa una raccolta delle poesie di Majakovskij. C'è una fotografia: io in maniche di camicia, un gesto enfatico. Una cerchia di ascoltatori, molte donne e giovani fra loro, seduti per terra, attenti ai versi del poeta.²⁰



Immagine tratta da Gabriele Mucchi,
Le occasioni perdute, cit.

Mucchi rappresenta il prototipo dell'uomo di cultura borghese che, con onestà intellettuale, ma anche con una certa ingenuità, va alla scoperta del popolo minuto delle campagne. Anche se qui non siamo nella "barbara" Lucania, bensì presso i ben poco sprovveduti abitanti di Santa Croce di Carpi, che sanno il fatto loro e dimostrano di essere all'altezza dell'impeto modernizzatore del PCI, permane nell'intellettuale una condotta populista: attraverso la lettura di Majakovski, l'uomo di cultura mantiene comunque il suo ruolo di mediatore e la sua funzione educativa, anche in un contesto avanzato come quello emiliano. «Andare verso il popolo», infatti, non significa mai mettersi allo stesso livello del popolo, ma tentare di migliorarlo, di renderlo un po' più simile a sé. Ciò non è

¹⁹ Fabio Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Unicopli, Milano 2012.

²⁰ Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Mazzotta, Milano 2001, pp. 240-241.

necessariamente negativo, fintanto che tali iniziative non diventano un mezzo di strumentalizzazione politica, come il realtà lo sono per il PCI.

Solo a metà anni Cinquanta all'interno del PCI sembra crescere la consapevolezza che sia possibile tenere distinti realismo e populismo, anche sulla scorta della riscoperta di Caravaggio, promossa principalmente dallo storico dell'arte Roberto Longhi, non comunista ma favorevole alla pittura figurativa. Longhi riabilita il termine «naturalismo» e lo accosta al pittore lombardo, di cui enfatizza il carattere umano e popolare, che tuttavia non scade mai nel populismo.²¹ Nell'estate del 1954, in corrispondenza con la Biennale di Venezia, Trombadori attacca dunque con durezza i compagni del movimento realista (eccezion fatta per Guttuso), disprezzando quelle opere caratterizzate da argomento sociale, ma banalmente naturalistiche nella forma²² e constatando come ad artisti quali Renato Birolli o Ennio Morlotti, comunisti ma distanti dal realismo guttusiano, possa essere levata la scomunica. Il motivo è principalmente politico: rompere a livello culturale l'isolamento che il PCI, nel pieno della guerra fredda, sta vivendo anche in ambito politico. Mettere l'accento sul talento pittorico, come giunge a fare Trombadori, piuttosto che sul tipo di rappresentazione, significa anche allontanarsi dal populismo, ma non necessariamente dal carattere popolare, dunque da una narrazione piana e diretta. E invece è proprio questo quanto accade, con il ritorno a un'arte che lascia spazio alla libera creatività dell'artista, ma che è prettamente elitaria e incomprensibile per il grande pubblico.

In quella fase il dibattito sul realismo, a tratti anche aspro all'interno del PCI, va ben al di là dell'ambito artistico. Al centro dell'attenzione, oltre al romanzo *Metello* di Vasco Pratolini, è il film *Senso* di Luchino Visconti, opera che segue il modello narrativo del realismo ottocentesco attraverso il racconto di una storia, la costruzione di un personaggio, il riferimento alle problematiche politiche del tempo, un impianto ideologico preciso.²³ *Senso* è la storia d'amore tra una contessa italiana e un tenente dell'esercito austriaco, entrambi traditori della patria; è un film ambientato nel Veneto della terza guerra d'indipendenza, che permette a Visconti di recuperare l'interpretazione gramsciana di Risorgimento come «rivoluzione mancata» per fare della pellicola un'opera autenticamente nazionalpopolare. Si tratta, infatti, del primo film di Visconti che mette d'accordo la critica e il pubblico, che apprezza lo sfarzo del melodramma in costume. Nucleo centrale del film è la battaglia di Custoza, che, nella messa in scena di Visconti, appare, proprio secondo la lettura di Gramsci, come il frutto di una disastrosa guerra di classe e che permette di ampliare l'accusa a un'altra colonna

²¹ Roberto Longhi, *Introduzione*, in *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo, Firenze, Sansoni, 1951, p. XXXI.

²² Antonello Trombadori, *I quadri e le idee*, in "Il Contemporaneo", 1954, n° 17, p. 8.

²³ Tomaso Subini, *Il difficile equilibrio tra Storia e melodramma in Senso*, in Raffaele De Berti (a cura di), *Il cinema di Luchino Visconti tra società e altre arti*, Cuem, Milano 2005.

portante dell'interpretazione storica gramsciana, vale a dire la mancata partecipazione del popolo al Risorgimento. Mentre si prepara la battaglia, vediamo infatti la telecamera attraversare borghi in cui la vita pare andare avanti come sempre: si squartano buoi e si batte il grano sull'aia, attività che, oltre a esprimere il distacco nei confronti di quanto sta avvenendo, sono pure simboliche, dal momento che il popolo non partecipa politicamente alla guerra, ma è il sangue dei suoi figli a essere versato sul campo di battaglia (così come i carri dei soldati passano sopra al sangue versato degli animali) e sono proprio i suoi figli a essere percossi.



Quando poi si giunge alla battaglia, la visione d'insieme impedisce qualunque compartecipazione dello spettatore, perché la telecamera non insiste né sulla bandiera italiana, né sui volti dei combattenti.



Senso, regia di Luchino Visconti, 1954

Evitando qualunque coinvolgimento emotivo, Visconti è pertanto in grado di fornire allo spettatore un punto di vista esterno, anche se non oggettivo, rispetto alle vicende narrate, suscitando la riflessione, e questo nonostante la presenza di elementi (il realismo, l'idea di nazione e così via) che potrebbero far slittare la rappresentazione verso un populismo di maniera. *Senso* è un prodotto nazionalpopolare, che propone una riflessione socio-politica di grande impatto e di semplice accesso interpretativo, ma non è affatto populista. Il populismo, infatti, è immediato, emozionale, e ottiene il suo maggiore effetto quando la scelta è dualistica tra bianco e nero, ma non può essere una risposta quando emerge la complessità di una situazione. È nell'insistenza sulla riflessione a scapito della risposta umorale che si delinea la differenza tra una proposta o un'opera democratica e una populista, ed è questa una lezione che può rivelarsi preziosa anche oggi.

Bibliografia essenziale

Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965 ed edizioni successive

Fabio Dei, *Dal popolare al populismo: ascesa e declino degli studi demologici in Italia*, in "Meridiana", 77, 2013, pp. 83-100

Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*

Fabio Guidali, *Il secolo lungo di Gabriele Mucchi. Una biografia intellettuale e politica*, Unicopli, Milano 2012

Fabio Guidali, *Scrivere con il mondo in testa. Intellettuali europei tra cultura e potere (1898-1956)*, Mimesis, Milano-Udine 2016

Alberto Martinelli, *Mal di nazione: contro la deriva populista*, EGEA, Milano 2013

Alberto Martinelli, *Beyond Trump: populism on the rise*, Epoké, Novi Ligure 2016.

La presente ricerca è stata finanziata dai corsisti iscritti al corso **Populismi** della Winter school, Milano 9-30 ottobre 2017. Un sentito ringraziamento a: Cinzia Agnesini, Vincenzo Barone, Laura Crippa, Monia Colaci, Giovanna Faccanomi, Ausilia Greco, Serena Liotta, Marino Livolsi, Marialuisa Parazzini, Bianca Polese, Emilia Pogliani, Bianca Polese, Barbara Robecchi, Domenico Tampellini, Annamaria Testa.