

Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella riflessione critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso (1944-1947)

MICHELA MORELLI

La sospensione che separa la continuità del dibattito sull'arte in Italia non è tanto la guerra fascista, quanto quella di liberazione che risalì la penisola con la rapidità di una generale mobilitazione e un inevitabile rivolgimento. Infatti, dismessa la divisa della resistenza, gli artisti, gli intellettuali e i critici di Roma liberata ripresero i fili del dibattito lì dove erano stati abbandonati, con l'aggiunta dell'incombente macigno di un'eredità da gestire. È proprio questa matassa di fili improvvisamente difformi, l'arte e il fascismo dopo il fascismo, che rappresenta il nocciolo di una questione i cui esiti si dipaneranno lungo tutta la seconda metà del Novecento ma i cui albori restano ancora poco indagati, avvolti nell'incertezza degli anni immediatamente successivi a quegli eventi. L'occasione di riprendere in mano l'asprezza del dibattito e l'ampiezza dei temi toccati in poco più di un anno – dall'estate del 1944 ai primi mesi del 1946 – è fornita da una rivista, «Mercurio», e il suo critico d'arte: Toti Scialoja. È proprio seguendo la sequenza serrata dei suoi interventi di carattere più strettamente attualistico infatti che è possibile ricostruire il complesso andamento dello sviluppo di nuovi indirizzi estetici in un dibattito che si allarga sulle riviste "sorelle" (tra tutte «Cosmopolita», «Domenica» e «La nuova Europa»), moltiplicando le voci fino a culminare nell'aperto scontro tra Scialoja e Guttuso, che scrive dalle pagine di «La Rinascita». Il senso della ripresa dello studio di questo particolare momento carico di premesse per la riscrittura della storia di una generazione artistica i cui esiti confluiranno necessariamente nella critica, nella storiografia e anche nella manualistica del secondo Novecento è quello di accendere i riflettori su una precoce polemica che nello sviluppo dei suoi argomenti serba importanti continuità con il periodo immediatamente precedente.

Infatti, i temi fondamentali del confronto nell'immediato dopoguerra, nonostante la contingenza storica e l'emergere dell'opposizione critica in

termini di fascismo e antifascismo, si rivelano in esatta continuità con quanto la critica più avanzata trattava dalla fine degli anni Trenta: con particolare attenzione alla riflessione sulle origini e l'identità dell'arte moderna italiana e la tendenza verso una generica definizione di realismo, ad appagamento della necessità di favorire il riavvicinamento dell'artista al contesto storico e sociale.

Prologo di questo dibattito è l'articolo *Fronte dell'arte* pubblicato da Bottai su «Le Arti» nel 1941, in un momento in cui l'entrata in guerra al fianco dei tedeschi richiedeva una più marcata polarizzazione dell'identità nazionale, anche e soprattutto culturale, e un richiamo alle origini «rivoluzionarie» del fascismo, in ottica nemmeno troppo velatamente antitedesca e di nuovo antiborghese, per imporre, nel confronto tra «nuova» e «vecchia civiltà», il primato spirituale degli italiani. Bottai rivolge dunque un appello agli artisti e agli scrittori per riavvicinarli alla società e invitarli a schierarsi sul fronte del neonato conflitto, riconoscendo così un avvenuto scollamento e avallando per tutti il necessario esame di coscienza che richiede la tragica crisi della guerra. E con esplicito richiamo a un'arte che è antiborghese proprio perché non si accontenta di essere messa ai margini in cambio di una remunerata soddisfazione del lusso delle «classi ricche», incita la nuova generazione di artisti dichiarando: «So che i giovani non si lasceranno mai adescare dalla stolta lusinga di ritrovare un equilibrio al di là del tormento di questa guerra, al di fuori della loro coscienza rivoluzionaria: il miraggio d'un'arte così estranea alla storia non potrà sedurre nessuno, che abbia il senso del tempo».

In ottica inversa, la «profezia» di Bottai introduce dunque il nodo critico proprio anche del dopoguerra ed è Guttuso colui che sembra raccogliere con più consapevolezza tale avvertimento nella profonda convinzione di un'impossibile scissione tra arte e politica, seppur votata, in quel periodo, a una diversa fede. Ma sono anche altri i motivi riordinati da Bottai in questo intervento che rappresentano l'estrema, anche se parziale, conseguenza di un ventennio di politiche, dibattiti e realizzazioni artistiche e, tra tutti, ha un ruolo chiave il «principio di nazionalità» della cultura e della pittura italiana. Una pittura che secondo Bottai, nel dichiarato rapporto con Manet, Renoir e Cézanne, si libera dal pregiudizio protezionista di Farinacci che condanna l'arte per la sua «esterofilia» degenerare, e si vivifica allontanandosi dal «naturalismo incolto, senza tradizione e senza patria della pittura ufficiale italiana della fine dell'Ottocento» (Bottai, 1941), ritrovando la propria natura in un rapporto capace di rintracciare «il percorso d'una tradizione». Ma il ragionamento così strutturato postu-

la il riconoscimento di una raggiunta autonomia e specificità dell'arte italiana durante il primo novecento, in caso contrario si avallerebbe la teoria «democratica» e antifascista, a dimostrazione del fallimento del fascismo il quale non avrebbe «avuto presa sulla coscienza degli artisti e che pertanto è naturalmente irriducibile a ogni forma di cultura e di pensiero. È dunque movimento reazionario e non rivoluzionario...». Trovare la specificità nella tradizione di un'arte nazionale è dunque possibile solo se si accetta che quella italiana del ventennio è un'arte antinaturalistica e antiaccademica che cerca di «ricostruire una realtà nuova, umana, satura di sostanza etica» in cui gli artisti «hanno ricomposto nel lavoro assorto la propria umanità» chiarendola davanti alla «nuova coscienza nazionale» (Bottai, 1941). Naturalmente Bottai dava per compiuto il processo che nello scenario post-fascista diventa perno della «crisi di rinnovamento» dell'artista in seno alla società, ma i termini impiegati per definire il problema e le conclusioni per una sua possibile soluzione quasi coincidono. Quel rinnovamento della tradizione Bottai lo vedeva basato sulla moralità «al di là del vero» della metafisica di De Chirico, Carrà e Morandi, contrapposta all'immoralità surrealista, che riscattava l'arte italiana da ogni possibile sudditanza, imprimendole la fisionomia di un'arte caratterizzata da una «moralità senza compunzioni confessionali e isterismi mistici» e un'umanità che si sostanzia nell'«impegno su forme sempre più elementari, definitive, riassuntive del mondo nella sofferenza umana, che le scopre e in esse si redime» e un «nuovo valore dell'umanità e della storicità dell'artista, dell'interiorità religiosa della tradizione che lo conduce al confronto col vero», individuando in «questa nuova definizione [...] del rapporto d'etica e d'estetica [...] un altissimo contributo dato dall'arte e dalla critica d'arte italiana alla civiltà del mondo» (Bottai, 1941). In chiusura Bottai protegge i «giovani pensosi» disposti a meditare mesi su una forma o un colore, dalle accuse di intellettualismo, rifiutando l'arte che si fa cronaca e adulazione quando la contemporaneità è dramma antiretorico, sacrificio religioso e costante vaglio della propria vita morale che richiede all'arte non una documentazione ma una partecipazione. Tutti questi motivi, informano necessariamente di sé la generazione che esce dalla guerra e possono essere letti sottotraccia a esempio negli interventi di Scialoja che come Bottai distingue surrealismo e metafisica ancorando la tradizione italiana a Carrà, De Chirico e Morandi (Scialoja, 1944 a) degli anni dieci, indipendenti dal fascismo, ma incidenti nello sviluppo dell'arte di tutto il ventennio, e gli stessi argomenti anti-cronachistici e anti retorici saranno quelli adottati nella sua polemica contro l'arte «po-

polare» e «realista» e nella difesa del vituperato (questa volta da area comunista) «decadentismo pittorico» di cui lui stesso si sentiva parte e portavoce (Scialoja, 1945 d). D'altronde Scialoja conosceva bene *Fronte dell'Arte* di Bottai e le critiche che, insieme con gli artisti della Libera Associazione Arti Figurative gli muove in termini di «paternalismo corruttore» e indebita ingerenza politica sono le stesse che più avanti opporrà alle politiche culturali del Pci e che creeranno la frattura con Guttuso. Durante la guerra anche l'attività critica di Guttuso su «Primato» denota una cospicua aderenza di fondo a quanto Bottai postulava e a quello che aveva contribuito a portare nella definizione del programma della rivista il periodico «Corrente» da poco chiuso dalla censura fascista, al quale lo stesso Guttuso aveva collaborato. Ma è in *Crisi di rinnovamento*, redatto nel dicembre del 1944, che il pittore adatta quegli argomenti ed esplicita la sua missione d'artista e cittadino con una precisa fede politica, ricalcando ancora il "frontismo" di Bottai con i suoi richiami alla continuità, alla partecipazione, al lavoro dell'intellettuale:

Noi non possiamo dimenticare di far parte di quella stessa cultura di cui siamo, e di cui per necessità sempre più apertamente diventeremo, i contraddittori. D'altronde un rinnovamento non può procedere da una *tabula rasa*. [...] Chiediamo di vivere (e lo chiediamo a noi stessi) facendo il nostro mestiere di pittori, di scultori, di scrittori, come gli altri uomini, combattendo il vecchio mondo e aiutando a edificare il nuovo. Vogliamo finalmente lavorare [...] per aiutare a vivere gli altri che ci aiutano a vivere. Perché se il mondo opera una sua trasformazione l'arte non può collocarsi da spettatrice passiva di fronte allo sviluppo di quelle forze che con la lotta operano la trasformazione del mondo (Guttuso, 1944 b).

Tutte queste istanze andarono a caratterizzare il dibattito romano nel vivace quadro in cui si muoveva l'ambiente culturale nell'estate del 1944 ben raccontato da Fortunato Bellonzi, instancabile cronista d'arte, sul primo numero di «Domenica» (Bellonzi, 1944 a) dove l'argomento principale del fermento tra gli artisti era quello relativo alla riorganizzazione sindacale concretizzata in tre iniziative: quella che con Duilio Cambellotti mirava alla rinascita del Circolo Artistico di via Margutta di tradizione liberale e soppresso dal regime; la creazione di un sindacato apolitico ma promosso dal Partito Democratico del Lavoro più rivolto a questioni di mediazione con le istituzioni e di assistenza; e la proposta, ugualmente apolitica nella raccolta degli aderenti, del Partito Comunista che coinvolgeva tra gli altri Mafai, Fazzini, Severini e Guttuso. Questa iniziativa mirava a raccogliere all'interno di un'associazione tutti gli artisti capaci di dare

continuità a «quelle espressioni d'arte che condussero, nella cultura, una battaglia antifascista, non meno nella qualità intrinseca delle opere dipinte o scolpite che nell'indifferenza di fronte ai contenuti della lezione "eroica" del fascismo» e, a differenza delle altre, aveva uno scopo «educativo» ben preciso da perseguire attraverso la sua attività espositiva volto a «riportare, di contro al passato agnosticismo, la questione del contenuto» poiché «l'arte deve seguire la vita, o interpretarla...». Probabilmente questa terza proposta può essere riconosciuta nel primo abbozzo della Libera Associazione Arti figurative, che raccolse gran parte degli spiriti «più moderni e vivaci» di Roma. Nello stesso articolo Bellonzi introduce anche il problema attuale della quanto più possibile concorde definizione di un antifascismo pittorico in un clima di generale «epurazione».

Era ormai infatti necessario pervenire a una revisione della fase artistica e politica appena trascorsa, segnando un nuovo punto di partenza attraverso la ridefinizione del ruolo dell'artista di fronte al dramma della storia e della contemporaneità: l'analisi dell'operato artistico e politico dei protagonisti dell'arte del ventennio portò a una negazione, o meglio a una sommaria caratterizzazione dell'arte del periodo, al fine di salvare quanto era stato fatto sotto il regime con la precisazione a posteriori di un antifascismo pittorico. Così per tutti, un doloroso, inevitabile isolamento, aveva salvato la libertà creativa e la dignità umana e artistica di quanti preferirono chiudersi in sé stessi e nel proprio lavoro per evitare compromissioni con l'arte spalleggiata dal regime, mentre prendeva i connotati di un vero e proprio antifascismo, a diversi gradi di opposizione, l'operato di quanti negarono, dal punto di vista stilistico e contenutistico, l'arte ufficiale e di stato, quella che rispondeva alle feroci velleità «eroiche» e imperiali di Farinacci, con l'ossessione tonale delle bottiglie di Morandi e lo squarcio emotivo ed espressionista dei *Fiori secchi* e delle *Demolizioni* di Mafai issati a paradigma positivo di un'arte che nella rinuncia trovava il suo riscatto. Se è facile oggi scorgere in questa sintesi l'opinabile genericità della schematizzazione, è certo che la lettura nasceva da una necessità emotiva e insieme pratica: stabilito il lasciapassare, il cammino dell'arte in Italia poteva riprendere abbandonandosi alle spalle pochi autori, ma è nel giudizio e nell'interpretazione delle premesse e degli approdi di questo cammino che nasce l'aspro e contraddittorio dibattito del dopoguerra.

Due mostre ancora "ecumeniche" unirono per un'ultima volta, tra fine del 1944 e inizio del 1945, gli artisti e i critici, tra i quali anche Scialoja e

Guttuso, destinati a dividersi di fronte alla questione realista: *Arte contro le barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazi-fascista*, promossa da «L'Unità» e curata da Antonello Trombadori, e la prima mostra della Libera Associazione Arti Figurative patrocinata da Severini. Se quest'ultima dimostrò una sostanziale disomogeneità d'orientamento e di qualità all'insegna di una saggia prudenza, *Arte contro le barbarie* è il debutto teorico dell'«arte popolare e progressiva» promossa dal Pci. È per presentare questo «rinnovamento» infatti che Trombadori si farà portavoce degli artisti del partito, assumendo Guttuso come prototipo esemplificativo della nuova generazione e Mafai come incarnazione della conversione della vecchia. Nel programma di Trombadori l'arte che raccoglieva gli appelli di una nuova religione politica non poteva distaccarsi dalla realtà per rispondere unicamente a «leggi autonome», ma al contrario entrava in «lotta totale» sul piano morale e umano, rifiutando come degenera, decadente e borghese l'arte pura e intellettualistica.

La nuova stagione nasceva, servendolo, dal «movimento della classe operaia sulla via del progresso» con gli artisti che diventavano i «partigiani d'un contenuto determinato, preciso, storicamente definibile come popolare e progressivo» sentito «dalla Nazione» e dalle «masse». Antiespressionista e antimetafisica, quest'arte doveva sconfessare e rifiutare, in ottica di superamento, tutte le premesse del ventennio che aveva necessariamente introiettato. La vera tradizione artistica italiana è dunque quella che lega l'artista al popolo, non provincialmente europeizzante come quella del fascismo, ma mirante a un realismo che si consegue con una profonda riconciliazione tra artista e cittadino alla ricerca di una nuova normalità della pittura aderente al dato storico e sociale (Trombadori, 1944 a, b, 1945). Il concetto è precisato in seguito da Guttuso che chiarisce come l'artista sia da intendersi come libero in quanto responsabile di fronte agli altri uomini, capace dunque per quegli uomini di limitare il suo arbitrio in termini di ricerca formale e contenutistica per evitare la decadenza, l'individualismo, la dissoluzione della forma e l'ermeticità del linguaggio, con l'arte e il popolo che si incontrano nella lotta (Guttuso, 1945 a, b). Altre voci si unirono al coro confondendo i termini nella definizione delle caratteristiche di questa nuova arte che va da una perfetta aderenza all'idea del realismo sovietico, con l'arte che per rendersi comprensibile ed educativa scende verso il popolo, fino alla paradossale definizione «centrista» elaborata da Peirce in ottemperanza all'ortodossia marxista e che sconfessa le posizioni di Trombadori individuando nella semplicità onesta, ovvia e morale di Mafai e Omiccioli, pit-

tori comunisti, la vera arte progressiva e rivoluzionaria perché aderente alla storia e all'attualità.

Un programma così concepito, percepibile nella pluralità di voci come sostenitore di un'arte di «ritorni», posto in discontinuità con quello che era stato lo sviluppo dell'arte italiana nell'esercizio e nella concezione passata e recente, sollevò un coro di critiche tutte orientate a intravedere in questa impostazione un aprioristico programma politico dall'allure reazionaria. Ed è proprio Scialoja quello che con maggiore impegno e precisione, si volge a destrutturare il programma realista in nome di un'altra idea di libertà dell'arte. Nella cronistoria della polemica stilata dal pittore già dalle sue considerazioni sull'arte fascista, dove registra il riemergere di un revanchismo accademico, verista e liberty e all'opposto lo sdegno dei giovani che scambiano «l'esilio interiore» degli artisti sotto il fascismo per «egoismo [...] decadente, ermetico, antisociale, borghese» (Scialoja 1944 a), Scialoja osserva che «una tendenza dello spirito, per quanto generosa, non può generalizzarsi in una scala di valori assoluta e non può fondare un nuovo criterio di giudizio estetico se non a costo di isterilirsi e dare un suono falso ovunque tocchi» e questo è sostanzialmente il presupposto da cui muove tutta la sua opposizione contro quello che rischia di tornare «Estetica di Stato» (Scialoja 1944 b). Se era infatti proprio il fascismo a volere un'arte che fosse «celebrazione, partecipazione, espressione del clima eroico, del travaglio del proprio tempo, [...] di massa: popolare e nazionale» (Scialoja 1945 d), perché rievocare quegli spettri sotto altre bandiere ed usare gli stessi termini di Farinacci – e prima ancora di Soffici rispetto all'avanguardia – (decadente, egoistica, degenerata, borghese) per abbattere Morandi, Carrà, Mafai e Scipione, padri e figli migliori della modernità pittorica italiana? È infatti nella libertà creativa accettata con umile individualismo che possono convergere tutte le posizioni espressive sinceramente umane, e di conseguenza realiste, tanto che condizione necessaria per l'esercizio dell'arte, secondo Scialoja, è la divisione tra artista e cittadino:

Oggi il nostro decadentismo ci spinge a partecipare alla via pubblica, a lottare per le nostre idee politiche [...]. Ma vuole anche che tra l'artista e l'uomo si mantengano intatti e lucidi i limiti. I clamorosi e ripugnanti esempi di D'Annunzio ci dicono quanto si debba star lontani da queste confusioni fra arte e vita. L'artista come uomo non deve allontanare il calice amaro dei propri doveri [...]. Ma sa anche che l'opera può seguirlo solo per quell'umano che è in lui; solo per quell'antichità e eternità che appartiene alla sua anima d'uomo, di là d'ogni confine, d'ogni tempo (Scialoja, 1945 d).

Date queste premesse Scialoja passerà direttamente a indicare le storture di una «meschina reazione», inevitabile se arte e politica si toccano, e sul realismo la sua definizione è chiara quanto il rifiuto di un realismo cronachistico, chiaroscurale, «da museo»: «Raggiunto un certo grado di emozione e di urgenza il contenuto non è più un equivoco; poiché chi ha qualcosa di nuovo e veramente amato da comunicare, se è artista, troverà bene il modo di raccontarlo, attingerà una nuova realtà della forma» (Scialoja, 1945 e).

La risposta di Guttuso, scopertamente chiamato in causa, arriva telegrafica con note anche personali, ma con una volontà di precisazione che, vista la confusione raggiunta a quelle date dal dibattito, suona anche come un generale chiarimento, effettivamente propedeutico a nuovi sviluppi. Secondo il siciliano i pittori e i critici comunisti non rifiutano in blocco l'arte moderna appellandosi a una formula «nazional popolare» come Ojetti e Farinacci, non sono «conformisti» e non hanno formulato nessuna estetica marxista, ma tutte quelle espresse sono opinioni personali, non di partito, scaturite dalla medesima esigenza e che concordano nella «luce che illumina questa esigenza che è la luce del marxismo-leninismo». La risposta di Scialoja squaderna una dettagliata bibliografia di interventi critici di area comunista che corroborano la sua tesi sull'arte reazionaria «nazional popolare» e sull'estetica marxista conferma la sua idea di una fondazione de facto attraverso gli stessi scritti.

Lo scontro inaugura il 1946, un anno in cui le posizioni fin qui dibattute, in continuità con l'evoluzione dello scenario storico e politico, mutano profondamente: che la confusione attorno a questo primo neo-realismo, derivata anche da una problematica e inconcludente lettura dell'arte del ventennio, divenne palese anche ai suoi stessi sostenitori, lo dimostrano la successiva maggior apertura europea, anche in accordo con l'andamento del dibattito culturale all'interno del Partito Comunista francese, e l'esperienza dei neo-cubisti della Galleria del Secolo prima, e del Fronte Nuovo delle Arti poi (Scialoja, 1947), con la significativa postilla degli artisti di Forma 1 che ammonivano a «non adagiarsi nell'equivoco di un realismo spento e conformista che nelle sue più recenti esperienze in pittura e scultura ha dimostrato quale strada limitata ed angusta esso sia» (Accardi *et al.*, 1947).

Bibliografia

- Accardi, C. et al. (1947), *Manifesto*, «Forma 1», a. I, n. 1, 15 marzo 1947.
- Apella, G. (1989), *Luigi Bartolini, 1892-1965. L'uomo, l'artista, lo scrittore*, De Luca, Roma.
- Bartolini, L. (1945 a), *Consiglio ai pittori originali*, «Domenica», a. II, n. 14, 8 aprile 1945, p. 5.
- Bartolini, L. (1945 b), *L'ispirazione viene lavorando, intervista [di Fortunato Bellonzi] con Luigi Bartolini*, «Domenica», a. II, n. 28, 15 luglio 1945, p. 7.
- Bellonzi, F. (1944 a), *La vita artistica. Unioni e sindacati a carte coperte e scoperte*, «Domenica», a. I, n. I, 6 agosto 1944, p. 4.
- Bellonzi, F. (1944 b), *Vecchia e nuova guerra del contenuto*, «Domenica», a. I, n. 9, 1 ottobre 1944, p. 7.
- Bellonzi, F. (1944 c), *La città delle arti tira le somme dell'anno che muore e guarda inquieta l'anno che nasce*, «Domenica», a. I, n. 22, 31 dicembre 1944, p. 7.
- Bellonzi, F. (1945 a), *I "Liberi"*, «Domenica», a. II, n. 5, 4 febbraio 1945, p. 7.
- Bellonzi, F. (1945 b), *Che cosa dobbiamo pensare di quest'arte*, «Domenica», a. II, n. 19, 12 maggio 1945, p. 7.
- Bianchi Bandinelli, R. (1945), *Cultura e popolo*, «La Rinascita», a. II, n. 2, febbraio 1945, p. 48.
- Bottai, G. (1940), *Il coraggio della concordia*, «Primato», a. I, n. I, 1 marzo 1940, s.p.
- Bottai, G. (1941), *Fronte dell'arte*, «Le Arti», a. III, febbraio-marzo 1941, pp. 153-158.
- Bottai, G. (1943), *Fronte dell'Arte*, Vallecchi, Firenze.
- Carapezza, M. (a cura di) (2013), *Renato Guttuso. Scritti*, Bompiani, Milano [Kindle].

Corpora, A. et al. (1947), *Un gruppo di scultori e pittori per la chiarezza, l'ordine e le leggi*, «Fiera Letteraria», a. II, n. 2, 9 gennaio 1947, p. 5.

Dantini, M. (2018 a), *Corporativismo, «genialità», Nazione. Giuseppe Bottai e le politiche dell'arte*, «Annali di Critica d'Arte», Salpenti, Milano, in corso di stampa.

Dantini, M. (2018 b), *Religioni politiche. La storia dell'arte alla prova degli studi su fascismo, antifascismo, Resistenza*, in *Id, Arte e politica in Italia tra Fascismo e Repubblica*, Donizzelli, Roma, in corso di stampa.

De Felice, A. (1945), *Fatti personali. Lo scultore De Felice e la «città degli artisti»*, «Domenica», a. II, n. 8, 25 febbraio 1945, p. 5.

De Libero, L. (1944), *Riflessi sociali dell'arte*, «Domenica», a. I, n. 12, 22 ottobre 1944, p. 7.

Di Nicola, L. (2012), *Mercurio. Storia di una rivista, 1944-1948*, Il Saggiatore, Milano.

Gatto, M. (2016), *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Quodlibet, Macerata.

Gozzini, G., Martinelli R. (1998), *Storia del Partito comunista italiano*, VII, Torino, Einaudi.

Grossi, E. A. (1944), *Responsabilità dello scrittore*, «La Rinascita», a. I, n. 3, agosto-settembre 1944, pp. 23-25.

Guttuso, R. (1940), *Disegni di Scialoja*, «Primato», a. I, n. 5, 1 maggio 1940, p. 26.

Guttuso, R. (1944 a), *Saluto al compagno Pablo Picasso*, «L'Unità», 24 dicembre 1944, [in Carapezza, 2013, Kindle, s.p.].

Guttuso, R. (1944 b), *Crisi di rinnovamento*, «Cosmopolita», 30 dicembre 1944 [in Carapezza, 2013, Kindle, s.p.].

Guttuso, R. (1945 a), *La libertà dell'arte. Intervista [di Fortunato Bellonzi] con Renato Guttuso*, «Domenica», a. II, n. 16, 22 aprile 1945, p. 5.

Guttuso, R. (1945 b), *Pitture di Mario Mafai*, «Rinascita», a. II, n. 11, novembre 1945, pp. 253-254.

Guttuso, R. (1946), *Addio ai fiori secchi*, in Carapezza, M. (a cura di) (2013), *Renato Guttuso. Scritti*, Bompiani, Milano, Kindle.

Guzzi, D. (a cura di) (2000), *Virgilio Guzzi 1902-1978. Percorso biografico*, in Guzzi D., *Virgilio Guzzi 1902-1978*, De Luca, Roma, pp. 7-33.

Lo Piccolo, G. (2013), *Cronologia essenziale*, in Carapezza, M. (a cura di), *Renato Guttuso. Scritti*, Bompiani, Milano, Kindle.

Lombardi F. (2015), *“Tutti i miei pensieri sono stati per te. Anche i più cattivi”. Toti Scialoja e Libero De Libero, Alberto Moravia, Elsa Morante, Pier Paolo Pasolini (1934-1955)*, in Crescentini C., et al. (a cura di), *100 Scialoja. Azione e Pensiero*, De Luca, Roma.

Mafai, M. (1945), *Possibilità per un'arte nuova*, «La Rinascita», a. II, n. 3, marzo 1945, pp. 89-91.

Misler, N. (1973), *La via italiana al Realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milano.

Morra, E. (2014), *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Quodlibet, Macerata.

Morra, E. (2015), *Toti Scialoja critico d'arte*, in Crescentini C., et al. (a cura di), *100 Scialoja. Azione e Pensiero*, De Luca, Roma. Consultabile all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/ars/toti-scialoja-critico-d-arte> [ultimo accesso 25/07/2018].

Onofri, F. (1944), *L'irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, «La Rinascita», a. I, n. 4, ottobre-dicembre 1944, pp. 31-35.

Onofri, F. (1945), *Intellettuali e masse popolari*, «La nuova Europa», a. II, n. 9, 4 marzo 1945, p. 8.

Parlavecchia P. (2007), *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*, UTET, Torino.

Peirce, G. (1945 a), *La pittura centrista esiste*, «Domenica», a. II, n. 1, 7 gennaio 1945, p. 7.

Peirce, G. (1945 b), *La polemica dell'arte moderna. Dall'Europa all'Italia*, «Domenica», a. II, n. 7, 18 febbraio 1945, p. 5.

Pierce, G. (1944), *Introduzione alla pittura «centrista»*, «Domenica», a. I, n. 19, 10 dicembre 1944, p. 7.

Piermattei Masetti, C. (a cura di) (1994), *Roma: sotto le stelle del '44: storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione*, Zefiro, Follonica.

Piovene, G. (1945 a), *Tre mostre*, «La nuova Europa», a. II, n. 6, 12 febbraio 1945, p. 6.

Piovene, G. (1945 b), *Pittori decadenti*, in «La nuova Europa», a. II, n. 12, 25 marzo 1945, p. 6.

Piovene, G. (1945 c), *Dio con noi*, «La nuova Europa», a. II, n. 28, 15 luglio 1946, p. 6.

Pontiggia, E. (2012), *Il Movimento di Corrente*, Abscondita, Milano.

Purificato, D. (1946 a), *Cultura europea e provincialismo italiano*, «La Rinascita», a. III, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1946, pp. 28-29.

Purificato, D. (1946 b), *Lettera*, «La Rinascita», a. III, nn. 11-12, novembre-dicembre 1946.

Savinio, A. (1945), *Illusione del definitivo*, «La nuova Europa», a. II, n. 36, 9 settembre 1945, pp. 7-8.

Scialoja, T. (1942 a), *Ottone Rosai*, «Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti», a. III, Edizioni della Cometa, Roma, pp. 24-26.

Scialoja, T. (1942 b), *Sandro Cerchi*, a. III, Edizioni della Cometa, Roma, pp. 118-120.

Scialoja, T. (1944 a), *Vent'anni di arte «fascista»*, «Mercurio», a. I, n. 1, settembre 1944, pp. 131-137.

Scialoja, T. (1944 b), *Arte e Barbarie*, «Mercurio», a. I, n. 2, ottobre, 1944, pp. 154-157.

Scialoja, T. (1944 c), *I pittori difendono la città*, «Mercurio», a. I, n. 4, dicembre 1944, pp. 253-257.

Scialoja, T. (1945 a), *Politica e libertà nell'arte*, «Domenica», a. 1, n. 3, 21 gennaio 1945, p. 7.

Scialoja, T. (1945 b), *Carrà e De Chirico*, «Mercurio», a. II, n. 5, Roma, gennaio 1945, pp. 150-154.

Scialoja, T. (1945 c), *Fatti personali. Il pittore Scialoja e la «città degli artisti, «Domenica», a. II, nn. 10-11, 18 marzo 1945, p. 5.*

Scialoja, T. (1945 d), *Significato e attualità del nostro «decadentismo» pittorico, «Mercurio», a. II, n. 9, maggio 1945, pp. 124-136.*

Scialoja, T. (1945 e), *Appunti per un primo bilancio ad uso del Nord, «Mercurio», a. II, n. 9, maggio 1945, pp. 145-151.*

Scialoja, T. (1945 f), *Realismo è rinunzia?, «Mercurio», a. II, n. 10, giugno 1945, pp. 149-154.*

Scialoja, T. (1945 g), *Pittura inglese contemporanea, «Mercurio», a. II, n. 14, ottobre 1945, pp. 151-155.*

Scialoja, T. (1946 a), *Nota, «Mercurio», a. III, n. 17, Roma, gennaio 1946, pp. 149-150.*

Scialoja, T. (1946 b), *Carminie o della pittura, «Mercurio», a. III, nn. 19-20, marzo-aprile 1946, pp. 181-189.*

Scialoja, T. (1946 c), *Francesi in tricromia, «Mercurio», a. III, n. 21, maggio 1946, pp. 148-155.*

Scialoja, T. (1947), *Come è andata a finire una polemica, «Mercurio», a. IV, nn. 31-33, marzo-maggio 1947, pp. 161-165.*

Scialoja, T. (1948), *Mafai 1947, «Mercurio», a. V, n. 34, gennaio 1948, pp. 128-133.*

Severini, G. (1927), *L'idolatria dell'«Arte» e decadenza del «quadro», «Critica Fascista», a. V, n. 2, 15 gennaio 1927, pp. 24-25.*

Severini, G. (1944), *Arte indipendente, arte borghese, arte sociale, Danesi, Roma, 1944.*

Severini, G. (1945), *Arte indipendente e arte sociale intervista di Fortunato Bellonzi, «Domenica», a. II, n. 8, 25 febbraio 1945, p. 5.*

Soffici, A. (1927), *Ufficio e fini della corporazione delle Arti (Dalla confusione all'aspetto delle discipline artistiche - L'architettura al primo posto - Controllo delle competenze), «Critica Fascista», a. V., n. 5, 1 marzo 1927, pp. 87-89.*

Tarquini, A. (2016 [2011]), *Il dibattito storiografico dal 1945 a oggi, in Id., Storia della cultura fascista, Il Mulino, Bologna.*

Tedeschi, F. (2016), *«Il vuoto dietro e il vuoto davanti»*. *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-New York nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, «Predella», n. 11, 2015, in Conte, L., Dantini, M. (a cura di) (2016), *Arte italiana postbellica*, numero monografico, ETS, Pisa.

Trombadori, A (1944 a), *Arte contro le barbarie*, «La Rinascita», a. I., n. 3, agosto-settembre 1944, pp. 29-30.

Trombadori, A (1945 c), *Pittura, pittori e gallerie*, «La Rinascita», a. II, n. 12, dicembre 1945, pp. 285-286.

Trombadori, A. (1944 b), *L'arte contro le barbarie*, «L'Unità», 24 agosto 1944.

Trombadori, A. (1945 a), *Artisti e critici dopo la liberazione*, «La Rinascita», a. II, n. 1, gennaio 1945, pp. 27-29.

Trombadori, A. (1945 b), *Serietà e limiti di Morandi*, «La Rinascita», a. II, nn. 5-6, maggio-giugno 1945, pp. 156-158.

Venturi, L. (1945 a), *Miti del gusto attuale*, «La nuova Europa», a. II, n. 23, 10 giugno 1945, p. 5.

Venturi, L. (1945 b), *Ancora del gusto attuale*, «La nuova Europa», a. II, n. 27, 8 luglio 1945, p. 7.

Venturi, L. (1945 c), *Arte e necessità di vita. Un congresso artistico*, «La Nuova Europa», a. II, n. 30, 29 luglio 1945, p. 8.

Venturi, L. (1945 d), *Luigi Bartolini*, «Mercurio», a. I, n. 13, settembre 1945, pp. 109-125.

Vinciguerra, M. (1945), *Domani della cultura*, «La nuova Europa», a. II, n. 4, 28 gennaio 1945.

Zambianchi, C. (2015), *Il "sedimento della coscienza": gli scritti di Toti Scialoja su «Mercurio»*, in Tarasco, A. (a cura di), *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in «Mercurio», 1944-1948*, I, Gangemi Editore, Roma.