CARTOGRAFIE SOCIALI

RIVISTA DI SOCIOLOGIA E SCIENZE UMANE ANNO VII, N. 13, 2022

LAVORARE CON...

ESPERIENZE, EXPERTISE E SAPERI NEL MERCATO CHE VERRÀ



A CURA DI
STEFANIA FERRARO
ANNA D'ASCENZIO

MIMESIS

CARTOGRAFIE SOCIALI
Rivista di sociologia e scienze umane
Anno VII, n. 13, 2022

Direzione scientifica
Lucio d'Alessandro e Antonello Petrillo

Direttore responsabile
Arturo Lando

Redazione
Elena Cennini, Anna D'Ascenzio, Fabrizio Greco

Staff di supporto alla Redazione
Giuseppina Della Sala, Federica Graziano, Luca Manunza, Andrea Postiglione

Staff di supporto alla Redazione per le attività di internazionalizzazione
Lucio Castracani, Laura Giovinazzi

Coordinamento redazionale
Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli)

Comitato di redazione
Manuel Anselmi (Unitelma Sapienza), Marco Armiero (KTH Royal Institute of Technology, Stockholm),Tugba Basaran (Kent University), Davide Caselli (Università Milano-Bicocca), Valentina Castellini (Università di Toronto), Alberto De Nicola (Alma Mater Studiorum Università di Bologna),Nick Dines (Robert Schuman Centre – European University Institute), Stefania Ferraro (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli), Marcello Maneri (Università di Milano Bicocca), Alessandro Mazzola (University of Liège),Domenico Perrotta (Università di Bergamo),Valeria Piro (Università degli Studi di Milano), Ciro Pizzo (Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli), Pietro Saitta (Università di Messina), Anna Simone (Università Roma Tre)

Comitato scientifico
Maurizio Bergamaschi (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Emiliano Bevilacqua (Università del Salento), Fabienne Brion (Université Catholique de Louvain-la-Neuve), Sandro Busso (Università degli Studi di Torino), Alessandro Dal Lago (già professore presso Università di Genova),Davide De Sanctis (Università degli Studi Federico II – Napoli), Vincent Dubois (Université de Strasbourg), Didier Fassin (Institute for Advanced Study School of Social Science, Princeton), Domenico Fruncillo (Università degli Studi di Salerno), Fernando Gil Villa (Universidad de Salamanca), Akhil Gupta (University of California), Michalis Lianos (Université de Rouen), Marco Martiniello (University of Liège), Giulio Moini (Sapienza Università di Roma), Carlotta Mozzana (Università Milano-Bicocca), Laurent Mucchielli (CNRS – Centre national de la recherche scientifique), Fabio Quassoli (Università di Milano Bicocca), Salvatore Palidda (già professore presso Università di Genova), Michel Peraldi (CADIS – Centre d'analyse et d'intervention sociologiques), Andrea Rea (Université libre de Bruxelles), Giuseppe Ricotta (Sapienza Università di Roma), Francesca Vianello (Università degli Studi di Padova)

"Cartografie sociali" is a peer reviewed journal

LAVORARE CON…

Esperienze, expertise e saperi nel mercato che verrà

A cura di Anna D'Ascenzio e Stefania Ferraro

MIMESIS

SUOR ORSOLA
UNIVERSITY
PRESS

Pubblicazione semestrale: abbonamento annuale (due numeri): € 45,00

Per gli ordini e gli abbonamenti rivolgersi a:
ordini@mimesisedizioni.it
L'acquisto avviene per bonifico intestato a:
MIM Edizioni Srl, Via Monfalcone 17/19
20099 – Sesto San Giovanni (MI)
Unicredit Banca – Milano
IBAN: IT 59 B 02008 01634 000101289368
BIC/SWIFT: UNCRITM1234

Cartografie sociali è una rivista promossa da URiT, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali.

Direzione e Redazione della rivista hanno sede
presso l'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Via Suor Orsola 10 – 80132 Napoli (Italy)
www.unisob.na.it
cartografiesociali@unisob.na.it
cartografiesociali.rivista@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
SUOR ORSOLA
BENINCASA
DIPARTIMENTO DI
SCIENZE FORMATIVE
PSICOLOGICHE E DELLA
COMUNICAZIONE



MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Isbn: 9788857596129
Issn: 2499-7641

© 2022 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Registrazione Tribunale di Napoli n. 37 del 5 luglio 2012

INDICE

Editoriale: lavorare per…
Riflessioni sociologhe sulle politiche e sulle rappresentazioni del lavoro alla luce del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza
di Anna D'Ascenzio, Stefania Ferraro 7

MAPPE

Con/figurare il conflitto: appunti per una ricerca
Pittura e arti visive alla prova della lotta
di Generoso Bruno 27

Disabilità, anzianità e "non autosufficienza"
Problematizzazione di un campo e il nuovo Welfare nel PNRR
di Ciro Pizzo 61

Una questione di governance
Il PNRR e il "Water Service Divide" tra Centro-Nord e Mezzogiorno
di Sergio Marotta 83

ROTTE

What job prospects for the italian university students after the pandemic?
Some data from a sociological research
di Anna D'Ascenzio, Stefania Ferraro 103

Troppa grazia, poca cura
Il lavoro nel welfare esternalizzato tra nuove emergenze e contraddizioni strutturali
di Davide Caselli 125

Operatori-attivisti, burocrazie e migranti
di Tindaro Bellinvia 147

RILIEVI

Industria 4.0 e lavoro improduttivo nella manifattura
di Barbara Ambrogio 165

Stellantis: lavoro dipendente nell'inverno della classe operaia
di Elisabetta Della Corte 181

Sorvegliare e punire i poveri
Il trattamento degli assistiti nella politica sociale neoliberista
di Federica Graziano 195

WUNDERKAMMER

Con/figurare il conflitto: appunti visivi
di Generoso Bruno 213

L'esperienza della documentazione come pratica di memoria: il caso dell'archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
di Vincenzo Vita, testo a cura di Andrea Postiglione 223

Il deposito.Org: memoria di una resistenza in musica
di Sergio Durzu e Roberta Mella, testo a cura di Andrea Postiglione 231

TRAVELOGUES

Tra relazioni esasperate e volontà di affermazione collettiva
Echi di vita violenta nella working class britannica
recensione di Giancarlo De Marco 249

Insorgiamo
La ricchezza del possibile
recensione di Fabrizio Greco 253

La rivoluzione della cura
di Gabriele Winker, Mathias Neuman, premessa e traduzione di Anna Cotone 259

Generoso Bruno

CON/FIGURARE IL CONFLITTO: APPUNTI PER UNA RICERCA

Pittura e arti visive alla prova della lotta[1]

Abstract:

The work, almost completely out from the elaboration of contemporary artistic production, has been one of the constant themes in Italian art for at least a century. This aspect, together with the desire for a politicized production as for the dominant ideologies, led the Italian artists of the mid-twentieth century, to interesting positions within the political and social conflicts that developed from the end of the Second World War to the 1960s up to the entire following decade.

The work, taken as a set of linguistic signs, contents, and practices, in the recent history of Italian art is one of the fundamental means through which it is possible to trace the theoretical structure and evolution of artistic languages, from the Industrial Revolution to the end of 1970s, crossing the contrasts of the Cold War and the harsh events within Italian politics. This paper, with the necessary exceptions, assumes the coherence of pictorial research, as its main aim.

Keywords:

Contemporary Art; Work; Politic; Working class; XX centuries.

1. *Sul proscenio della Storia*

Il lavoro, quasi del tutto espulso dall'elaborazione della produzione artistica contemporanea, è stato per almeno un secolo uno dei temi costanti nell'arte italiana. Dalle immagini risorgimentali delle fatiche domestiche e contadine nelle tele dei macchiaioli e dei pittori divisionisti all'ingresso, con Pelizza da Volpedo, della classe operaia sul proscenio della Storia. Dinamizzato nei paesaggi urbani futuristi e inqua-

1 Per un'accurata selezione delle opere discusse si rinvia a *Con/figurare il conflitto: appunti visivi*, in Wunderkammer, *infra*.

drato dal fascismo all'interno delle sue celebrazioni di forza, il lavoro, all'indomani della seconda guerra mondiale, tra le macerie della civiltà europea, diviene elemento costituente sia nella sua rappresentazione figurale e sia, nell'elaborazione dei nuovi codici espressivi, sussunto nel dialogo degli artisti con i materiali più diversi e meno convenzionali. Il lavoro, inteso come insieme di segni linguistici, contenuti e pratiche, nella recente storia dell'arte italiana si presenta, quindi, come uno dei vettori fondamentali attraverso cui è possibile tracciare l'impianto teorico e l'evoluzione dei linguaggi artistici, dalla rivoluzione industriale alla lunga coda del Sessantotto italiano, attraversando le contrapposizioni della guerra fredda e le aspre vicende interne alla politica e alla produzione culturale italiana.

Quando nel 2009 Banksy – non nuovo ad azioni di modifica e di installazione[2] di tele presenti all'interno di importanti collezioni museali – colloca all'interno del Bristol Museum una copia de *Le Spigolatrici*[3] di Jean-François Millet – è evidente che l'approccio verista, pur prescindendo dal dibattito relativo alle tecniche della rappresentazione, contiene in nuce l'elaborazione di un potentissimo dispositivo iconografico che finirà, attraversando buona parte del secolo successivo, per costituire un costante punto di riferimento nella produzione delle arti visive.

Il dipinto originale di Millet, sin dalle primissime apparizioni, fu oggetto di durissime critiche da parte della borghesia agraria che percepì l'opera come un implicito atto di accusa in merito alla condizione di disumanità e di sfruttamento del lavoro nelle campagne francesi. L'opera, che mostra dopo la mietitura, tre donne intente a raccogliere la rimanenza delle spighe sui campi, viene, in copia, abilmente manomessa da Banksy. La terza spigolatrice col busto maggiormente sollevato che nell'originale di Millet è posizionata quasi in maniera trasversale alle altre due. Viene tagliata fuori dalla tela e collocata in pausa, seduta sopra la cornice del dipinto, mentre, sfidante, fuma una sigaretta. I volti in ombra e la luce scultorea di Millet, spingono il writer britannico a connotare etnicamente la sua spigolatrice restituendole un volto dai tratti africani. Inoltre, il nuovo titolo, *Agency Job*, dato da Banksy apre a nuove e ulteriori riflessioni sui temi dello sfruttamento, della questione di genere e del razzismo.

---

2 Banksy (2011, p. 158): «Ho pensato che, volendo sopravvivere come writer anche negli spazi chiusi, l'unica soluzione fosse continuare anche lì a dipingere sulle cose degli altri».

3 Jean-François Millet, *Le Spigolatrici*, 1857. Olio su tela, 83,5 X 111 cm. Parigi, Musée d'Orsay.

L'operazione è potentissima. L'artista inglese, con il suo intervento di appropriazione, attinge dal giacimento della pittura sociale dell'Ottocento e in una mossa, rompendo la superfice pittorica e utilizzando la cornice, costruisce un nuovo rapporto tra la sua spigolatrice e la realtà dell'osservatore. Negli stessi anni di Millet, in Italia, paragonabile alla denuncia sociale dell'opera del pittore francese, Telemaco Signorini dipinge *L'Alzaia*[4]. Signorini raffigura cinque braccianti mentre trascinano come bestie da tiro, una chiatta sull'Arno.

Come Millet con i campieri a cavallo, i covoni di grano e i braccianti, l'uso della luce in combinazione con i valori tonali del chiaroscuro serve a Signorini come espediente per esemplificare la contrapposizione tra sfruttati e sfruttatori. È una pittura di realtà connessa a un'impegnata denuncia sociale che descrive "in sé" la classe lavoratrice come un insieme di uomini accomunati dalla stessa condizione economica e sociale. Di lì a pochissimi anni, sarà un'altra l'opera che – con il suo ingresso nella società delle immagini dovuto al costante uso delle sue riproduzioni come materiale di propaganda – riuscirà a testimoniare il definitivo cambio di paradigma della classe "per sé" intesa da Marx come unità cosciente e solidale.

Con *Il Quarto stato*[5], Giuseppe Pellizza da Volpedo rappresenterà un popolo che con ferma pacatezza compie il suo ingresso nel secolo nuovo. Alle sole figure è affidata la precisa rappresentazione di un momento della lotta di classe in cui compare chiaramente «la visione positiva dell'approccio al tema sociale nell'indicazione della rivendicazione specifica di un diritto da parte dei lavoratori» (Scotti 1986, p. 365). Le schiene, raffigurate curve da Millet e Severini nello sforzo della fatica, con Pellizza si raddrizzano per sorreggere un pacato quanto inesorabile cammino[6]. Il pittore non trasferisce sull'imponente tela un'azione di lotta e si rifiuta di connotare l'opera con gesti di violenza o di protesta. L'assenza degli attrezzi da lavoro rende assoluto il senso della rappresentazione. Solo un pittore, lavoratore tra i lavoratori, organicamente espressione del popolo, avrebbe potuto interpretare le istanze del lavoro elevandole a fatto universale.

---

4 Telemaco Signorini, *L'Alzaia*, 1864. Olio su tela, 58 X 173 cm. Collezione privata.

5 Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto stato*, 1895-1901. Olio su tela, 245 X 543 cm. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

6 La riflessione di Pellizza, nata da un lungo travaglio intrapreso con le opere *Ambasciatori della fame* e *Fiumana*, conduce il pittore ad interpretare lo sciopero dei lavoratori come una marcia verso il progresso e l'affermazione della dignità umana. Il titolo originario dell'opera, iniziata nel 1898, fu, effettivamente, per tutta la durata della sua realizzazione *Il Cammino dei lavoratori*; solo dopo la lettura degli scritti di J. Jaurès sulla Rivoluzione francese, la tela assunse *Il Quarto stato*, come suo titolo definitivo.

Il modellato delle figure, ispirato dall'arte classica e rinascimentale, consente a Pellizza, «al pari di tutti i personaggi che l'arte nei secoli precedenti ha innalzato a simboli di bellezza» (*Ivi*, p. 92), di collocare i lavoratori della sua composizione nel novero delle grandi rappresentazioni artistiche. Lo stesso Bernardo Bertolucci, nel grande affresco cinematografico di *Novecento*, non potrà non partire dalla potenza iconica dell'inquadratura pelliziana al punto che per il cinema, Maurizio Calvesi, ottimamente, non potrà far a meno di segnalare (*Ivi*, p. 243) la consultazione *ad vocem* – come avviene per un lavoro enciclopedico – delle opere di Pellizza da Volpedo, di Millet, di Courbet, di Bertelli e di tutta la pittura che nell'Ottocento muove dal naturalismo al campo della rappresentazione utopico-socialista.

2. *Dalla rivoluzione alla Costituzione*

Con punti, linee e trattini, per il suo grande dipinto Pellizza non rinuncia all'uso della tecnica "scientifica" che caratterizzava la modernità del divisionismo che, di lì a qualche anno sulla punta dei pennelli del primo futurismo, tornerà ancora buona per mettere a fuoco la realtà operaia che inizia a coagularsi attorno alle nuove urbanizzazioni d'inizio Novecento. Il "salire" della città e nelle realtà industriali il sorgere dei nuovi quartieri operai, consente, non senza baldanza, ai pittori futuristi di poter intervenire all'interno del dualismo che allora si riapriva tra città e campagna.

A testimoniare questa attenzione verso le discipline sociali, Umberto Boccioni con il dipinto *Officine a Porta Romana*[7] contestualizza, con l'opacità dei fumi industriali in lontananza, la realtà operaia della Milano di inizio secolo. Il dipinto, caratterizzato da una forte orizzontalità, trova la propria struttura nel rapporto tra una piena coscienza dell'impianto prospettico e l'uso del colore nella scomposizione discendente dei fasci di luce. Piloni, edifici e ciminiere, di lì a poco, faranno da contorno all'inarrestabile vortice della modernità in espansione che ancora Boccioni, «spingendo al limite il processo di revisione del divisionismo e dell'espressionismo» (Ottinger 2009, p. 132), riuscirà a evocare nella grande tela de *La Città che sale*[8] dove anche l'impianto prospettico tradizionale arriverà a trovare la sua dissoluzione.

7 Umberto Boccioni, *Officine a Porta Romana*, 1909. Olio su tela, 75 X 145 cm, Collezione Intesa Sanpaolo.

8 Umberto Boccioni, *La Città che sale*, 1910/1911. Olio su tela, 199,3 X 301 cm, The Museum of Modern Art, New Yorck. Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1951.

È il movimento, nella liberazione della sua forza primordiale, a divenire espressione della modernità più autentica che di lì a poco, nel conflitto e nella sua complessa rappresentazione, individuerà uno dei suoi imprescindibili elementi costituenti. Canteremo – diranno i futuristi in una dionisiaca iperbole – «le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa: canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne»[9]; trasferendo così, nel campo delle arti d'avanguardia, la vitalistica trasfigurazione delle imponenti proteste operaie degli anni che precedono la pubblicazione parigina del loro manifesto.

In Italia, con il primo sciopero generale proclamato dalla Camera del Lavoro di Milano il 15 settembre del 1904, si avvia una lunga, sanguinosa e controversa stagione di lotte. Carlo Carrà[10] che a Parigi, nei primi anni del Novecento, partecipando alle riunioni di alcuni circoli anarchici, stringe legami anche con alcuni rivoluzionari reduci dalla Comune, è fra i testimoni che assistono alla violenta carica di cavalleria contro i manifestanti che provano a organizzarsi in corteo in occasione dei funerali di Angelo Galli, anarchico, ferito a morte a Milano il 10 maggio del 1906 durante un'azione di picchettaggio ai cancelli della fabbrica Macchi e Pessoni.

Il pittore futurista in una serie di schizzi finirà con il registrare, a memoria, la brutalità di quegli attimi che tempo dopo, con *I Funerali dell'anarchico Galli*[11], proverà a trasferire su tela. Nel suo compiersi, l'opera accoglie numerosi ripensamenti ma il lirismo e le simpatie anarchiche del pittore guidano la mano e l'analisi del dipinto. Come per Carrà durante i fatti, l'osservatore, muovendo lo sguardo tra le linee-forza messe su tela, è trascinato, in maniera centripeta, all'interno dell'azione. Conflitto, dinamismo e moto della massa costituiranno, da questo momento, parte dell'iconografia di questo inizio di Novecento.

Lo scontro simbolico tra il potere del popolo e la società tradizionale arriva a trovare la sua compiuta rappresentazione attraverso le geometrie essenziali dell'opera di Luigi Russolo, *La Rivolta*[12]. La città che trova la sua statica rappresentazione in un'infilata di edifici in *bleu*, è attraversata dalle siluette in rosso dei rivoltosi fuse, a forma di freccia, in una sola

9 Dal *Le Futurisme*, pubblicato sulle colonne del quotidiano parigino Le Figaro, il 20 febbraio del 1909.

10 Cfr. Carrà 2002, pp. 28-29.

11 Carlo Carrà, *I Funerali dell'anarchico Galli*, 1910-1911. Olio su tela, 198,7 X 259,1 cm. The Museum of Modern Art, New York. Acquisito tramite il Lillie P. Bliss Bequest, 1948.

12 Luigi Russolo, *La Rivolta*, 1911. Olio su tela, 150,8 X 230,7 cm, Collection Gemeentemuseum Den Haag, L'Aia.

unità. «Rossi, roooooossssssi, roooooossssissssimi che griiiiiiiidano» (Carra in Scrivo 1968, p. 80)[13] nel tumulto di uno sciopero dove l'impatto dei manifestanti è preceduto da un'esplosione nelle tinte dei «gialli non mai abbastanza scoppianti» (*Ibidem*) e dei «verdi, veeeeeerdiiiiiissssssimi, che striiiiiiiidono» (*Ibidem*).

Se per *Il Quarto stato*, l'attenzione di Pellizza al dettaglio del panneggio, che fino a quel momento aveva descritto papi, signori e santi, era servito al pittore nell'ottica di una evoluzione positivista a traguardare con dignità il proletariato nell'Arte e all'interno della Storia, in meno di un decennio – un tempo relativamente breve – con le opere di Carrà e Russolo la rappresentazione della classe operaia diviene inscindibile dal tema della *rupture* rivoluzionaria dove ogni elemento, ogni dettaglio, sulla tela è sintetizzato, contenuto e moltiplicato da campi e linee-forza. A differenza de *I Funerali dell'anarchico Galli*, il dipinto di Russolo non intervenendo su un preciso fatto storico si presta, iconicamente, ad una lettura universale.

Le forme acute e triangolari introdotte dal futurista italiano – oltre ad influenzare il pittore vorticista Nevinson[14] o la rappresentazione del movimento della folla scandito da Max Weber in *Rush Hour, New York*[15] – è probabilmente una delle fonti da cui nel 1919 El Lissitzky originerà il celebre manifesto sovietico *Il Cuneo rosso batte i bianchi*[16] dove l'impianto della propaganda è affidato alla relazione tra alcune figure elementari. Il triangolo e il cerchio sono mossi a sintesi della politica rivoluzionaria: con la vitalità e l'energia del cuneo rosso – un triangolo – a rappresentare l'Armata Rossa nell'atto di aprire uno squarcio all'interno di uno statico cerchio bianco utilizzato dall'autore per rappresentare il campo zarista e controrivoluzionario. Il dispositivo grafico di El Lissitzky muove tra il primo futurismo italiano ed il suprematismo russo. Accogliendo le intuizioni di Russolo e di Malevič, Lissitzky genera una nuova icona per l'azione politica rivoluzionaria.

---

13 Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, 11 agosto 1913. Manifesto sulla pittura futurista pubblicato sulle pagine della rivista Lacerba nel numero 17 del 1 Settembre del 1913. Chi scrive ha consultato la stampa in anastatica del manifesto firmato da Carrà in Scrivo (1968, p. 80).

14 Si veda Christopher Richard Wynne Nevinson, *Bursting shell* (*Scoppio di una granata*), 1915. Olio su tela, 76 X 56 cm, Tate Gallery, Londra.

15 Max Weber, *Rush Hour, New York* (*New York, L'Ora di punta*), 1915. Olio su tela, 92 X 76.9 cm, National Gallery of Art, Washington, dono dell'Avalon Foundation (1970).

16 El Lissitzky, Lazar Markovič Lisickij – Лазарь Маркович Лисицкий, Клином красным бей белых (*Il Cuneo rosso batte i bianchi*), 1919-1920, cromolitografia su carta, 53 X 70 cm, Biblioteca di Stato Russa, Mosca.

Ancora tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, le intuizioni dell'autore sovietico saranno declinate in Italia da Giulio Turcato nell'opera *Comizio*[17] e prima della sua definitiva adesione allo stigma del realismo, da Armando Pizzinato nel dipinto *Primo maggio*[18].

L'opera di Pizzinato, tra Giacomo Balla e El Lissitzky, testimone di suggestioni costruttivo-cubo-futuriste, fu esposta nel 1948 alla prima Biennale di Venezia del secondo dopoguerra e fu l'unico acquisto, tra le opere in mostra, della facoltosa Peggy Guggenheim. Il "cuneo rosso" di El Lissitzky anche nello specchio di nuove opere, si rivelava dunque un dispositivo tanto semplice quanto potente. Forte al punto da poter trascendere anche l'azione normalizzatrice dello stalinismo Ždanoviano.

Di lì a poco, infatti, il Pcus, nella costruzione di una visione monolitica della società socialista, riconoscendo importanza solo all'eredità classica, non avrebbe più ammesso nel campo dell'arte lo sviluppo di differenti correnti. Nel gennaio 1948, a un convegno dei musicisti sovietici, Andrej Ždanov arriverà a dichiarare quanto le influenze borghesi sulla pittura fossero state forti e di come, con le etichette del futurismo, del cubismo e del modernismo, «senza alcuna interruzione [si fossero manifestate] sotto la bandiera della sinistra»[19] (Ždanov 1970, pp. 80-81) quando, nel voler esaltare l'innovazione, allo scopo di «rovesciare l'accademismo marcio» (*Ibidem*) si disegnava «una donna con una testa e quaranta gambe» (*Ibidem*). Ždanov, di fronte ai musicisti, arriva a chiedersi se addirittura la sopravvivenza stessa di tali "scuole" non avrebbe potuto significare la «liquidazione della stessa pittura» (*Ibidem*). Per nostra fortuna, ebbe torto. Doppiamente! Il dibattito italiano, fatta salva qualche enunciazione formale, «non sposò mai fino in fondo le tesi del realismo socialista» (Carapezza 2013, p. LVI).

Il reale, ebbe giustamente a dire Guttuso, «non esiste una volta per tutte»[20] e lo stesso Enrico Crispolti – per gli anni che muovono dalla prima metà dei Venti fino alla metà dei Cinquanta, nel monumentale catalogo ragionato dedicato al pittore siciliano[21], nel segnalare il passaggio dal realismo del sentimento al realismo sociale – arriverà a interpretare il realismo

17 Giulio Turcato, *Comizio*, 1950. Olio su tela, 145 X 200 cm, Galleria d'Arte Moderna, Roma.

18 Armando Pizzinato, *Primo maggio*, 1948. Olio su compensato, 79.7 X 115.6 cm, Museum of Modern Art (MoMa), New York.

19 In italiano, ampi stralci del testo sono riportati in Nicos Hadjinicolauì (1978, p. 81).

20 Lettera di Guttuso, in «Domus», ottobre-dicembre, 1947.

21 Si veda Crispolti 1983.

guttusiano come una sorta di categoria metafisica. Nel 1947, con il dipinto *Marsigliese contadina*[22], Guttuso ingaggia il confronto con un'opera pienamente assimilabile all'ideologia del lavoro dove gli echi delle geometrie cubiste non impediscono, nell'avanzare delle figure, l'automatismo del riferimento a *La Liberté guidant le peuple*[23] di Delacroix. Sarà però con l'opera esposta alla Biennale di Venezia del 1950, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*[24], che la pennellata di Guttuso, liberata dallo sforzo della ricerca, sorreggerà pienamente la svolta sociale della sua pittura.

La via italiana del realismo sociale, sin dalla sua elaborazione teorica, appare stretta tra i postulati del realismo socialista e la poetica del neorealismo cinematografico di Visconti e Rossellini. Alla pittura, dunque «non restava che intellettualizzarsi diventando citazione, spettacolarizzazione drammatica di sé stessa» (Salvagnini 2018, p. 33).

La grammatica del realismo di Guttuso e dei guttusiani è utile a rappresentare la tensione dei comunisti nel connettere l'occupazione delle terre nel Mezzogiorno alla lotta di Liberazione e a inquadrare la Resistenza come prosecuzione ideale della stagione risorgimentale. La Biennale di Venezia del 1952, con la presentazione dell'opera *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*[25] è l'occasione per esporre la grande tela che rievoca uno degli episodi del Risorgimento italiano.

L'opera, che durante la sua lunga fase di elaborazione è accompagnata da un importante corpus di disegni e bozzetti preparatori, trova, a parte *Guernica*[26], i suoi riferimenti in alcune opere di Delacroix e Géricault. Guttuso raffigura uno scontro avvenuto nel maggio del 1860 che, con la sconfitta borbonica, consentì alle truppe garibaldine la liberazione della Sicilia e l'avvio dell'unificazione del Paese. Il nonno del pittore è tra i partecipanti alla battaglia. Il tema è quindi personalmente conosciuto da Guttuso che si ritrae nelle sembianze del contadino riverso in basso e in quelle del garibaldino con la sciabola sguainata. L'attualità della battaglia politica è enfatizzata anche dalla presenza dei volti di alcuni dei compagni di vita e di lotta partigiana dell'artista.

22 Renato Guttuso, *Marsigliese contadina*, 1947. Olio su carta intelata, 151 X 208,5 cm, Museo di Belle Arti, Budapest.

23 Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple* (La Libertà che guida il popolo), 1830. Olio su tela, 260 X 325 cm, Museo del Louvre,Parigi.

24 Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, 1949. Olio su tavola, 270 X 330 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda.

25 Renato Guttuso, *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1951-1952. Olio su tela, 318 X 520 cm, Gli Uffizi, Firenze.

26 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Olio su tela, 349,3 X 776,6 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Dell'opera ne seguirà una seconda versione[27], realizzata nel 1955 e conservata per decenni nell'Aula Magna delle Frattocchie, la scuola di formazione dei dirigenti del Pci all'Istituto di Studi Comunisti. L'*engagement* realista di Guttuso suscita polemiche e critiche feroci ma Carlo Levi, nelle pagine del catalogo della XXVI Biennale di Venezia, descrive l'opera come un originale esempio di realismo popolare «un realismo mitologizzante, celebrativo, attivo, diretto all'azione» (*Ivi*, p. 170) intriso di movimento e di speranza.

Il dipinto, segnando un'epoca, diviene per i pittori e gli artisti di area comunista il canone su cui costruire la propria adesione militante o per convesso, sostanzialmente da dissidenti, un parametro da superare. Lo snodo della Resistenza è centrale per almeno due generazioni di artisti che umanamente e politicamente hanno vissuto «mesi di lotta, di persecuzioni […] mesi in cui – scrive Onofri su "La Rinascita" – erano presenti a tutti il rischio e la morte comune [che] hanno sconvolto anche l'aria composta e rarefatta che si chiudeva intorno ai cavalletti»[28]. È inevitabile, dunque, che da quel momento lo sguardo degli artisti sul mondo attraversasse le poetiche e le singole pratiche operative. Negli anni, alcuni di essi, nella modalità già sperimentata dalle avanguardie, proveranno a coagularsi attorno a manifesti, riviste, gruppi ed elaborazioni teoriche e da queste – quasi politicamente – a scindersi. Croce e delizia resta per molti, il rapporto col Pci che sin da subito assieme all'idea del "Partito nuovo", offriva agli artisti la consapevolezza che dopo la lotta di Liberazione, non si potesse più «impugnare il pennello, lo scalpello, la penna, come prima»[29].

Nel marzo del 1945 Mario Mafai pubblica su "*Rinascita*" un articolo dal titolo *Possibilità per un'arte nuova*; qui, pur senza usare il termine realismo, nel difendere in pittura il significato della forma, procede cautamente a individuare le specificità di una pittura che nella sua adesione alla realtà, arrivi quasi a creare una "nuova dimensione". Sempre nello stesso anno, nel mese di ottobre, le pagine della rivista romana "*Ariele*" presentano le riflessioni del critico Claudio Claudi sui possibili valori del termine "realismo".

L'anno seguente, nel marzo del 1946, viene pubblicato sul periodico *Numero*[30], mensile milanese di arte e letteratura, il *Manifesto del realismo*

27 Renato Guttuso, *La Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, 1955. Olio su tela, 300 X 500 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

28 F. Onofri, *Irresponsabilità dell'arte sotto il fascismo*, in «La Rinascita», Anno 1, n. 4, ottobre – novembre-dicembre 1944, p. 35.

29 *Ibidem*.

30 *Manifesto del realismo di pittori e scultori*, in «Numero», anno II, n. 2, marzo 1946.

di pittori e scultori – meglio conosciuto come *Oltre Guernica* – firmato da Ajmone, Bergolli, Bonfante, Dova, Morlotti, Paganin, Peverelli, Tavernari, Testori e Vedova. A Venezia, tra il settembre e l'ottobre dello stesso anno, si sostanzia, dopo alcuni incontri tra Renato Birolli, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova e Alberto Viani con il critico Giuseppe Marchiori, il *Manifesto della Nuova Secessione Artistica Italiana* che di lì a poco muterà in *Fronte Nuovo delle Arti*. L'intervento di Renato Guttuso, oltre al cambio del nome, porrà con forza, assieme al tema generazionale, l'allargamento dei riferimenti territoriali degli aderenti.

Il *Fronte Nuovo delle Arti* resterà una realtà frammentata ma l'intento di superare le ricerche che avevano caratterizzato i decenni precedenti, prima fra tutti quelle dei "novecentisti", contribuisce a volgere lo sguardo degli artisti italiani verso le esperienze europee e internazionali. Il 1947, segnato dallo scontro tra Togliatti e Vittorini, vedrà, a Milano, la pubblicazione del *I Manifesto dello Spazialismo*[31] mentre a Roma, con l'edizione del numero unico della rivista *Forma 1*, gli artisti aderenti arriveranno a definirsi nello stesso tempo, formalisti e marxisti. La smania che si respira nell'aria negli anni dell'immediato dopoguerra, caratterizza negli artisti una visione vorace e bulimica. Tagliare i legami con i segni che avevano identificato gli anni del fascismo era divenuta una necessità che combinava la politica all'azione di ricerca. Nel novembre del 1947 a Roma, presso lo Studio Palma si apre la personale di Claudio Cagli[32]; l'artista è presentato dagli scritti di Massimo Bontempelli e Antonello Trombadori.

A sostenere l'immunità dell'artista dalla retorica fascista è proprio Trombadori. Il critico d'arte legato al Pci denuncia, in sospetto di antifascismo, la messa al bando del pittore da parte del regime. Gli astrattisti di *Forma 1* – fra cui Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo e Turcato – affiggono all'ingresso della mostra un cartello "Da Cagli a Cagli"[33] con l'indicazione di alcune opere dipinte dal pittore per il

31 *Il Primo Manifesto dello Spazialismo* è presentato a Milano nel maggio del 1947 e porta le firme di Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaisserlian e Milena Milani.

32 Si veda: Benzi e Ganzer (2010).

33 Nel cartello, apparivano sei riproduzioni tolte dal catalogo della mostra in corso allo Studio Palma con la scritta «Si può dar credito a questa pittura?»; alcune frecce correvano, poi, a indicare altre riproduzioni: *Augusto* – due affreschi presenti presso la Casa di cultura italiana di Parigi – *Il Fascista e Protasi* – opera esposta alla Quadriennale con in primo piano i fascisti con i gagliardetti – e, sul cartello, ancora la scritta: «Si poteva dar credito a questa pittura?». Nel manifesto esposto dagli astrattisti, venivano riprese anche alcune frasi del testo di Antonello Trombadori: «Cagli fu sempre immune dalla retorica imperialista del tempo" e "Il

regime una quindicina d'anni addietro. Con indignazione degli astrattisti, il manifesto viene rimosso. Si arriva alla contrapposizione fisica[34]. Renato Guttuso con Mirko e Afro Basaldella sostenendo le ragioni di Cagli e Trombadori, ingaggiano lo scontro.

Alcuni pugni vanno a segno e l'episodio termina in questura. Cagli, come del resto molti altri artisti, aveva effettivamente dipinto opere di propaganda e durante il ventennio di dittatura, insieme a Mario Sironi, era stato anche uno dei protagonisti della pittura murale fascista[35] ma l'introduzione di Trombadori, seppur politicamente figlia dell'amnistia togliattiana, poteva trovare alcune ragioni nella biografia dell'artista. Cagli, in quanto ebreo, nel 1938 fu costretto a riparare prima in Francia e poi, ancora, negli Stati Uniti e dopo aver preso la cittadinanza americana, l'artista si arruola e combatte. Alla provocazione su Cagli, faranno seguito anche alcuni scritti degli artisti[36] che provando a sciogliere quelle ambiguità che, sin dai mesi della Liberazione, avevano condizionato la ricerca degli artisti italiani, fisseranno il dissidio su questioni di linguaggio formale.

L'anno successivo, il 18 marzo del 1948, viene presentato a Milano il *II Manifesto dello Spazialismo*[37] mentre, due mesi dopo, alla XXIV Biennale di Venezia, la prima edizione dopo l'interruzione dovuta agli eventi bellici, espongono gli artisti legati al *Fronte Nuovo delle Arti*. È la stessa edizione in cui è presentata la prima grande retrospettiva dedicata a Picasso. Le ferite ancora aperte del secondo conflitto mondiale lasciano vuoti molti

lavoro di Cagli è stato sempre improntato ad una ricerca di contenuti». Si vedano Maurizio Fagiolo e Gabriella Di Milia (2004, p. 94).

34 Si veda *Come ai tempi del Caravaggio. Pugni tra i pittori per una mostra di Cagli*, in "Il Messaggero", 2 novembre 1947, con ampi stralci in «www.archiviocagli.it»; *Pugni, schiaffi e pennell*i, in «La Voce repubblicana», 6 novembre del 1947. Si segnala, essendo Trombadori non solo comunista ma anche il critico d'arte de l'Unità, l'analisi della rivista l'Europeo secondo cui, «l'episodio assume il carattere di una curiosa rivolta» in "l'Europeo", novembre 1947, con stralci in Fagiolo e Di Milia (2004 p. 99).

35 Con Sironi che guardava alla tradizione musiva del Romanico italiano, le opere murali di Cagli trovarono il proprio riferimento caratterizzante, fra Paolo Uccello e il Pollaiolo, nella pittura italiana del Quattrocento.

36 Il riferimento è alla lettera firmata da Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Manisco, Maugeri, Mirabella, Peirce, Perilli, Sanfilippo, Turcato, pubblicata con il titolo *Gli astrattisti* su l'Unità del 13 novembre 1947 e il testo a firma di Achille Perilli, lo stesso giorno, sulle pagine de «La Fiera letteraria».

37 Il *Secondo Manifesto dello Spazialismo* è presentato a Milano il 18 marzo 1948 e porta le firme di Lucio Fontana, Gianni Dova, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaisserlian, Antonio Tullier.

spazi nazionali che finiranno con l'ospitare alcune mostre che diventeranno immediatamente fondamentali.

Nel Padiglione greco, per esempio, sarà allestita la Collezione Peggy Guggenheim. In Italia «non si era mai sentito parlare dei surrealisti, di Brancusi, di Arp, di Giacometti, di Pevsner e di Malevič» (Guggenheim 2016, p. 337) e finalmente si cominciava a riconoscere il debito verso quegli artisti che il fascismo con ottusa faciloneria aveva relegato al di là delle frontiere. Quella Biennale apre un autentico squarcio nella prospettiva di produzione e di elaborazione degli artisti italiani; le considerazioni espresse nei mesi precedenti dal gruppo di *Forma 1* acquisiscono il senso di un amaro vaticinio. Il realismo dalle pretese accademiche di gusto ottocentesco, emerso in Italia nei mesi che seguirono la Liberazione, non era più sufficiente a sostenere la nuova fase. Non si era riusciti a capire che una rivoluzione di contenuti era «possibile soltanto se definita da un [nuovo] linguaggio formale dialetticamente evoluto» (Fagiolo, Di Milia 2004, p. 95).

Il compromesso guttusiano di un cubismo realista – a causa del suo stesso impianto illustrativo e vernacolare – non era più in grado di riuscire a reggere alla spinta della nuova composizione vettoriale delle forze che già in quel momento agivano. Nell'autunno, voluta dall'Alleanza della Cultura, si inaugurava a Bologna la *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*. All'evento emiliano partecipano gli artisti del *Fronte Nuovo delle Arti* tra cui Birolli, Turcato, Morlotti, Moreni, Pizzinato, Vedova e Guttuso. Siglandosi Roderigo di Castiglia, Togliatti interviene dalle pagine di *Rinascita* descrivendo la mostra come una raccolta di cose mostruose. Con il segretario del Pci che pensa che uno scarabocchio resta uno scarabocchio, il *Fronte Nuovo delle Arti* si schianta. A Bologna esplode in tutta la sua violenza lo scontro tra realismo e astrattismo. Vedova, in un dibattito pubblico con Guttuso a Palazzo Re Enzo, interviene contro l'imposizione del realismo: «Immediatamente – ricorderà il veneziano – ebbi la lucida sensazione che parlavamo veramente due lingue diverse. I nostri quadri erano là, palesi di questo contrasto, eppure avevamo tutti e due la tessera in tasca» (Celant 2019, p. 99)[38].

Nella stessa occasione, l'artista arriva a mettere in discussione anche la sua adesione al Partito comunista a cui, pur avendo fatto parte delle Brigate Garibaldi, per la prima volta si era iscritto. «Essere antifascisti allora – dirà il pittore – significava automaticamente essere di sinistra, almeno per i più giovani, e della mia condizione sociale» (*Ivi*, p. 100) e per non passare in

38 Si veda anche Masi 2007.

alcun modo da opportunista aveva preso la tessera del partito ma dopo la mostra bolognese, con il "neorealismo" montante tra gli intellettuali schierati con il Pci, Vedova è irrimediabilmente costretto a rivedere le sue posizioni. Alla scadenza, non rinnoverà la tessera una seconda volta e non si iscriverà più ad alcun partito politico.

Il 3 marzo del 1950, sempre a Venezia, il *Fronte Nuovo delle Arti* arriva allo scioglimento. Gli attriti accumulati negli anni e l'eterogeneità del gruppo ne avevano segnato definitivamente le sorti. I realisti con Guttuso e Pizzinato e gli astrattisti con Vedova. Alla XXV Biennale gli artisti sono presentati in due gruppi distinti e di lì a breve, in posizione minoritaria, con l'intervento del critico Lionello Venturi gli astrattisti proveranno a definirsi in gruppo militante.

3. *I nuovi codici espressivi e l'anomalia Pop*

Nel 1952 nascerà il *Gruppo degli Otto* con Afro Basaldella, Renato Birolli, Antonio Corpora, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato ed Emilio Vedova. Le opere di quest'ultimo in quegli anni sono segnate da una rigorosa ossessione geometrica capace di negare la vibrazione che la stessa azione del dipingere trasferisce al pennello. La progressiva disumanizzazione dell'autore all'interno del suo stesso procedimento compositivo genera apocalittici mondi meccanici segnati da figure totemiche di "personaggi-macchina". Le strutture meccaniche raffigurate, nel dominio del disumano, restituiscono uomini e paesaggi macchinici dove ancora si percepisce forte il peso del secondo conflitto mondiale. Quando la riflessione di Vedova attraversa il tema del lavoro – *Interno di fabbrica*[39], 1949 e *Dentro alla fabbrica*[40], 1949/50 – la rigidità e lo spessore delle linee consentono al pittore di evocare forme e ingranaggi.

Le alienanti strutture meccaniche di Vedova, nello spazio di uno sguardo, arrivano a essere interiorizzate dall'osservatore. È la rappresentazione della durezza del lavoro manuale sulla catena di montaggio che tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio del decennio successivo caratterizza le grandi realtà industriali italiane. Di lì a poco però, da ciò che dell'artista si riesce appena a intuire attraverso gli «infinitesimali segni di protesta» (Celant 2019, p. 116) dell'umano; liberando definitivamente il gesto pittorico,

39 Emilio Vedova, *Interno di fabbrica*, 1949. Olio su tela, 132,5 X 94 cm, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia.

40 Emilio Vedova, *Dentro alla fabbrica*, 1949-1950. Olio su tela, 70 X 100 cm, Collezione Verzocchi, Forlì.

Vedova riuscirà a trovare la sua cifra più autentica. Per tutti gli anni Cinquanta del Novecento, il dibattito tra realisti e astrattisti continuerà a tenere banco ma, già dopo *Bracciante ucciso*[41] e, sempre di Armando Pizzinato, il grande trittico che si compone nell'opera *Un fantasma percorre l'Europa*[42], non sarà più possibile immaginare una ricomposizione tra il lirismo della figurazione e le sintesi spaziali del cubismo e del futurismo.

Gli artisti chiedono pareti da dipingere[43]; è l'impegno che Pizzinato trasferirà al Pci, caratterizzando con tratto neorealista il suo *Spaccapietre*[44].

L'adesione a una pittura di realtà, in quegli anni, è vissuta come la logica conclusione di un cammino ideologicamente coerente e così, compagni di lotta nella Resistenza, Pizzinato e Vedova, da militanti dell'arte, finiranno sui lati opposti della barricata. Il limite della figurazione, racchiuso dalle spesse linee che contornano le figure delle pitture del realismo sociale, resta inscritto nel suo stesso pregio. Dalle ceneri di quegli anni emergeranno nuove esperienze. Alcune di queste, lontane dai centri nevralgici dell'arte contemporanea, tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, finiranno con il rappresentare la sostanza di una nuova stagione pubblica e sociale dell'arte italiana. Per il legame che negli anni testimonieranno – quasi una filiazione – con i maestri del realismo italiano, Ettore de Conciliis e Rocco Falciano, conosciuto frequentando lo studio di Marino Mazzacurati, costituiranno, con le esperienze pittorico-installative del *Centro di Arte Pubblica Popolare* di Fiano Romano, un prezioso riferimento.

Ad Avellino, nel 1965, dipingeranno nell'abside di una chiesa di periferia dedicata a San Francesco, un murale in cui al santo di Assisi si affiancano i contadini in lotta[45]. Il Murale[46], su una superficie di circa centoventi metri quadrati, diviene immediatamente una tra le più discusse opere italia-

41 Armando Pizzinato, *Bracciante ucciso*, 1949. Olio su tela, 130 X 150 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia.

42 Armando Pizzinato, *Un fantasma percorre l'Europa*, 1950. Olio e tempera su tela 260 X 300 cm, Fondazione Musei Civici di Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venezia.

43 Titolo della lettera inviata da Armando Pizzinato a Togliatti, pubblicata il 4 febbraio 1949 su l'Unità.

44 Armando Pizzinato, *Spaccapietre*, 1951(?). Olio su tavola, 189 X 76 cm, Collezione CGIL Direzione Nazionale, Roma.

45 Come una reliquia, il saio in tela di sacco di Francesco assume la valenza di una materica autenticità necessaria a convalidare come fatto accaduto – o che in quel momento accade – l'apparizione e la stessa presenza del santo.

46 Ettore de Conciliis, Rocco Falciano, *Bomba atomica e coesistenza pacifica* "Murale della Pace", 1965. Tecnica mista (tempere alla caseina calcica e collage su muro interno a intonaco di calce e sabbia), 6,30 X 22 m (120 mq), Chiesa di San Francesco d'Assisi, Rione Ferrovia, Avellino.

ne d'arte contemporanea a tema religioso. Per la prima volta in una chiesa entrava la lotta contro il latifondo, la guerra in Vietnam e la bomba atomica assieme ai corpi dei partigiani italiani e ai campi di sterminio nazisti. La figurazione, fra riferimenti dichiarati e altri appena riconoscibili, assume nella sua iperbole narrativa una connotazione propria. Il clima del Concilio Vaticano II e l'Enciclica *Pacem in Terris* segnano la riflessione degli artisti che in una suggestione compositiva che rimanda al telero di Levi *Lucania '61*[47] riescono, in maniera più tormentata e meno ortodossa, ad anticipare le soluzioni di Guttuso per il celebre *I Funerali di Togliatti*[48]. Nel 1970, de Conciliis è con David Alfaro Siqueiros a Città del Messico per seguire i lavori del *Polyforum*.

Una volta rientrato in Italia, gli toccherà, invece, cimentarsi con l'ideazione del murale "poliangolare" di Cerignola – recentemente restaurato[49] – dedicato a Giuseppe Di Vittorio[50]. Dopo l'incontro con Siqueiros si registra una maggiore attenzione alla sperimentazione. L'opera di Cerignola raggiunge nel punto più alto i dieci metri, accogliendo, su quattro facciate in Glasal[51], centotrenta metri quadri di superfice pittorica. I pannelli, tagliati in forma di bandiera e ancorati ai tubi metallici della struttura portante, assieme al volto del capo della Cgil, presentano le vicende delle lotte contadine e operaie e mostrano l'albero d'ulivo come l'ancestrale rizoma di un popolo che migra da un Mezzogiorno invaso dalle banconote partorite dal ventre della prostituta Babilonia. A tre giorni dall'installazione, i neofascisti arrivarono a mitragliare l'opera. Successivamente divelto, ridotto a scoria illeggibile del nostro Novecento, il murale fu abbandonato in frantumi. Tenuto in vita da un importante lavoro volontario è stato recentemente collocato nella Piazza della Libertà. Le opere di Ettore de Conciliis e del

47 Carlo Levi, *Lucania '61*, 196. Olio su tela, sei pannelli assemblati, 321 X 1865 cm. Museo Nazionale, Matera.

48 Renato Guttuso, *I Funerali di Togliatti*, 1972. Acrilici e collage su carta applicata a pannelli di legno, 340 X 440 cm, MAMbo-Museo d'Arte Moderna di Bologna.

49 Dell'originaria struttura installativa, risultano quasi completamente recuperati, i tre schermi laterali; completamente disperso, invece, quello inferiore. Le fasi di ristrutturazione, seguite dallo stesso de Conciliis, hanno visto intervenire sui pannelli il restauratore Francesco Daddario. Il lavoro di restauro, oltre ai problemi della caducità dei materiali industriali, si è presentato difficile sia per la messa in sicurezza e sia per il riassemblaggio dei quasi trecento frammenti in cui l'opera risultava scomposta.

50 Ettore de Conciliis, Rocco Falciano, *Giuseppe Di Vittorio e la condizione del Mezzogiorno*, 1974, Resine industriali e pigmenti naturali su Glasal con struttura portante tubolare metallica, 130 mq su quattro facciate originarie, Piazza della Libertà, Cerignola (Foggia).

51 Glasal – Fibrocemento di amianto simile all'eternit.

Centro d'Arte Pubblica Popolare, agendo oltre i circuiti consueti dell'arte contemporanea, sulla carne viva delle comunità che le accoglievano, non hanno mai goduto di una "fruizione neutrale" ma, nel dibattito e negli esiti che la loro collocazione determinava, hanno sempre trovato la vicinanza e la partecipazione della generazione di artisti che con Guttuso aveva animato le posizioni del realismo sociale.

Il dibattito italiano tra realisti e astrattisti cominciato nell'immediato dopoguerra e protrattosi per almeno un decennio, oltre che questione di grammatica espressiva, con la nascita della Repubblica aveva assunto il senso della ricerca di una lingua capace di contribuire a rappresentare le speranze progressive che in quegli anni investivano il nuovo processo democratico. Toccò ad altri, però, scrivere le nuove regole d'ingaggio. Nel 1946, di ritorno dall'Argentina, Lucio Fontana pubblica il *Manifesto blanco*, per «un arte capace di protendersi oltre i limiti della tela […] per spaziare in dimensioni più vaste ed inesplorate» (Dorfles 2004, p. 71).

Il Manifesto anticipa la pubblicazione del *I*, del *II*, del *III Manifesto dello Spazialismo*[52] e degli scritti successivi in cui Fontana arriva a concepire «l'arte come una somma di elementi fisici, colore, suono, movimento, tempo, spazio, concependo un'unità fisico-psichica, colore l'elemento dello spazio, suono l'elemento del tempo, e il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio» (Fontana 2015, p. 47). Dalla fine degli anni Quaranta l'artista comincia a intervenire bucando la tela. Inizialmente, con andamento spiraliforme, i *Buchi* sono praticati con un punteruolo e successivamente con i tagli, eseguiti con intensità performativa, a colpi di rasoio.

Lo sfondamento dello spazio pittorico era prodotto. In occasione della Triennale di Milano del 1951, Lucio Fontana lascia evolvere l'idea del *Concetto spaziale* in un arabesco fluorescente di luce al neon lungo cento metri. Il neon come elemento proveniente dal paesaggio della metropoli e prima ancora dai luoghi della ricerca tecnologica e della sperimentazione industriale, assieme all'uso di altri materiali non convenzionali, entra a far parte del linguaggio artistico. In quegli stessi anni Alberto Burri – utilizzando sacchi di juta e stracci come materiali poveri della vita quotidiana, oppure catrame, plastica, lamiere metalliche, fogli di legno e cellotex, come prodotti non concepiti come materiali d'arte – presenta «una forma più autentica di realismo» (Christov-Bakargiev 1996, p. 49). I materiali

52 Il 2 aprile del 1950, Lucio Fontana firma il *Terzo Manifesto dello Spazialismo – Proposta di un regolamento*, assieme a Milena Milani, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa e Carlo Cardazzo.

impiegati, perdendo la loro definizione oggettuale, divengono essi stessi materia dell'opera. Nella nuova relazione di tempo e di spazio, registrare lo scarto tra realtà e pittura non ha più senso. Già attentissimi a cogliere gli esiti dello spazialismo, Piero Manzoni ed Enrico Castellani, fondano a Milano, la rivista *Azimuth*.

Al tempo, Manzoni con le sue tavole materiche, figurali o organiche sembrava risentire della medesima ansia esistenziale espressa in clima informale. I lavori concepiti tra il 1957-58, pur conservando più di una connessione con i *Bianchi* crettati di Burri, liberavano la tela da ogni implicazione cromatico/figurale. L'ipotetico spazio pittorico, elevato a medium auto-significante, «liberato da ogni immissione segnica, [diveniva] segno esso stesso» (Celant 2014, p. 23).

L'opera, all'atto della sua creazione non era più esposta al rapporto accidentale tra la materia e l'azione fisica, biologica o mentale. Il corpo e il gesto, scissi, divenivano singole entità significanti. Dopo la lunga disputa tra realisti e astrattisti, Manzoni, raffreddando le temperature dell'informale, pose l'artista di fronte ad una *tabula rasa* in cui ogni entità valeva e significava solo per sé stessa. Una nuova grammatica poteva dunque essere scritta.

Nel 1953, in *Naturalistico*[53], Mimmo Rotella, intervenendo col colore rosso, disponeva sulla tela grezza frammenti di manifesti recuperati in strada dietro vetri rotti tenuti insieme da un nastro chiaro. La composizione, pur richiamandosi al registro pittorico astratto-concreto, ribadiva il tema del prelievo e l'impiego del frammento proveniente dalle affissioni pubblicitarie. Mediante una porzione di manifesto interpretata come scoria attiva della contemporanea società industriale, Mimmo Rotella cominciava ad entrare in «contatto diretto con la società e i suoi sistemi di comunicazione» (Celant, Soldaini 2018, p. 16).

Progressivamente, di prova in prova, nella vivace artificialità coloristica della stampa litografica, tra le incisioni e gli strappi cominciarono ad emergere partizioni di parole e di simboli. Se nei *décollage*, rivelando con un raschietto la stratificazione della carta, l'artista sceglieva di indagare il tempo e la storia; è con i *retro d'affiche*, che invece porta alla luce il rapporto del manifesto col muro e con lo spazio della città. Solo a cominciare dal 1958, Rotella guarderà con maggiore attenzione «al messaggio visivo che forma la famiglia della comunicazione pubblicitaria e propagandistica» (*Ivi*, p. 18) e sostituendo il prodotto di stampa industriale all'elaborazione manuale, arriverà a porre in cortocircuito il dialogo tra arte e meccanismo pubbli-

53 Mimmo Rotella, *Naturalistico*, 1953. Assemblage su tela, 58,5 X 45,5 cm, Fondazione Mimmo Rotella.

citario. Senza troppe differenze tra una bevanda e un *Vota Comunista*[54], il manifesto è visto da Rotella come un moderno strumento di seduzione che sollecita il desiderio verso l'erotismo delle merci.

L'artista lascia coincidere il manifesto, seppur nell'elaborazione dello strappo, con il tema del dipinto anche quando, intervenendo nel suo tempo politico, sente la libertà di poter assemblare concettualmente un gioco tra messaggi contrastanti e come in *Hommage au présidant*[55], accostando Kennedy ai riti di consumo, «il volto del leader americano trova un equivalente, quasi fallico, in un gelato» (*Ivi*, p. 19). Oltre Rotella, è pronta, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, una generazione di artisti che comincia a sviluppare, con altre lenti, le intuizioni di Burri. Se il reale è testimoniato dal prelievo semiologico degli elementi provenienti dal contesto urbano; è con il *monocromo*, riduzione radicale della pittura, che toccherà rappresentare il «controcanto morale dell'arte alla società di un epoca che si avvia[va] alla civiltà dei consumi» (Cherubini 2017, p. 49).

È del 1959 la pubblicazione di *Disumano*[56] di Franco Angeli, sul primo numero della rivista *Azimuth*. Tra Milano e la Capitale nella diversità della ricerca, si scopre se non una convergenza, un'intuizione che accomuna le indagini pittoriche della nuova generazione. A Roma, la ricerca di Angeli trova anche importanti analogie con il lavoro monocromo di Tano Festa e di Mario Schifano. Lasciando affiorare attualità e simbologia politica, già dai lavori dei primi anni Sessanta Angeli però, in un carico di tensione drammatica, muoverà nella direzione opposta a quella segnalata dagli *Achrome* manzoniani. Per Franco Angeli, proveniente da una famiglia dalle solide tradizioni antifasciste, l'arte è vissuta come esigenza di libertà e come elaborazione di un punto di vista critico sulla società contemporanea. La svastica, i cimiteri di guerra, la stella giudaica e la stella algerina inscritta nella mezzaluna costituiscono per l'artista, insieme alla stella rossa, il repertorio araldico che apre lo spazio della tela al drammatico confronto con la storia dove Roma, città imperiale, papalina e ancor di più, nella retorica del recente passato fascista, è vista e vissuta, sin dai muri delle sue architetture, come incubatrice di uno stratificato e caleidoscopico sistema semantico. Nelle tele di Angeli «il bianco e le velature rendono […] imprecise,

54 Mimmo Rotella, *Vota Comunista*, 1960. Décollage su tavola, 78 X 58 cm, Collezione privata.

55 Mimmo Rotella, *Hommage au présidant*, 1963. Décollage su tela, 82 X 174 cm, Collezione privata.

56 Franco Angeli, *Disumano*, 1959. Olio e collage su tela con calze di nylon, 190 X 131 cm, Collezione privata.

imperfette, antigeometriche le forme, quasi ne fossero sindone o calco, un graffito nel tempo» (Barbero 2017, p. 24).

Militante, seppur «da leggersi nei termini di una complessità storica» (*Ibidem*), a partire dall'opera *Stelle*[57] la simbologia del pittore romano sembra poter sviluppare in un firmamento di stelle con falci e martello, una tesi positiva dove i simboli del lavoro nella loro traduzione più politica conservano una matrice di rara intensità. Diversamente dal lavoro di Mimmo Rotella sul manifesto di propaganda del Pci, il sentimento di Angeli, legato alla Resistenza e «alle radici della cultura del popolo italiano» (*Ivi*, p. 25), non è *Pop* ma, più semplicemente, è popolare. Se inizialmente, nel procedimento pittorico di Angeli il monocromo, con l'impiego di velature di nylon, trattiene nella materia la stesa del colore; successivamente, con pitture sul verso, quasi a volerne ricostruire la memoria, il pittore lascerà affiorare il segno sulla superfice della tela. Per Mario Schifano, invece, la riduzione della pittura all'interno dello spazio monocromo già consente all'artista di assimilare la tela ad uno schermo e quando con il *lettering* rosso del celebre *NO*[58] pittoricamente, pur affermando, come *L'uomo in rivolta* «l'esistenza di una frontiera» (Camus 2000, p. 633), costruirà, proprio su quella sillaba di negazione, l'atto fondativo di una nuova immagine. Nella Roma che si preparava ad accogliere le Olimpiadi, sulle tele monocrome «cominceranno a coagularsi i primi dettagli di segni e di lettere rubati […] al paesaggio urbano in trasformazione» (Bruno 2021, p. 15).

Le cose che lo sguardo dell'artista vede esistere – il cartello, il manifesto, l'invito della segnaletica – riconfigureranno l'approccio a una nuova pittura di realtà che consentirà a Schifano – quando il suo occhio arriverà a catturare il marchio della Esso o della Coca Cola – di compiere una scelta comunque differente da quanto, con l'arte *Pop*, andava maturando negli Stati Uniti. Più diretto, in risposta alla celebre serigrafia di Warhol con il simbolo del dollaro, Angeli, con il suo *Quarter Dollar*[59], arriverà ad affinare una riflessione radicale sui simboli del dominio imperialista che, nell'immediata seconda metà degli anni Sessanta, raggiungerà la sua piena definizione con la lunga teoria di opere collegate all'*Half Dollar*[60].

57 Franco Angeli, *Stelle*, 1961. Tecnica mista su tela con velatino, 132 X 163 cm, Collezione privata.

58 Mario Schifano, *NO*, 1960. Smalto su tela, 160 X 200 cm, Collezione privata.

59 Franco Angeli, *Quarter Dollar*, 1964. Tecnica mista e velatino su tela, 170 X 140 cm, Roma, Collezione privata.

60 Se nel 1964, con l'opera *Quater Dollar*, Angeli trasla il profilo dell'aquila imperiale in quello della "*Bold Eagle*" statunitense e alludendo al risvolto "dittatoriale"

Pur consapevole del grado politico di colonizzazione dell'immaginario, il rapporto di Schifano con la cultura *Pop* è invece maggiormente ambivalente. Quando, nel confronto con la trivialità dell'identico all'autentico, Schifano, non omaggiando la merce, sceglierà la via della militanza pittorica e celebrerà la pittura e con essa i suoi pittori d'insegne[61] e quando attribuirà alle sue opere il titolo di *Propaganda*, apparirà sempre consapevole che a fare la *Pop Art* non solo fossero stati gli americani ma che questi fossero riusciti, quasi «come un fatto politico» (*Ivi*, p. 23), addirittura a imporla.

I dei due artisti romani, come *La Chinoise*, guarderanno alla contestazione del Sessantotto con lo stesso filtro politico del film di Jean-Luc Godard e nelle loro tele la pittura sarà funzionale ad una sorta di riconfigurazione della realtà. Se negli smalti su tela di Segio Lombardo, all'inizio degli anni Sessanta, le *silhouette* dipinte in *Krusciov*[62], in *Kennedy*[63] o in *Kennedy e Fanfani*[64] costituivano il riferimento all'attualità politica del tempo; Angeli e Schifano, seppur con un procedimento compositivo simile, colgono invece lo spostamento dell'attenzione dal corpo del leader politico a quello collettivo e moltitudinario.

Gli artisti sembrano essere effettivamente partecipi a ciò che in quel momento accade e il loro intervento pittorico, nel confronto interno alla società delle immagini, celebrando l'iconografia del Movimento proverà

---

del potere politico ed economico americano, trasforma le frecce strette tra gli artigli nel conio della moneta da 25 Cents in un fascio littorio spezzato con la scritta "*Quater Dollar*"; dall'anno successivo, con un intero ciclo strutturato sul tema del dollaro presentato in importanti mostre personali tra cui *Angeli Half Dollar* presso la Galleria Zero di Verona, l'artista, negli anni – ogni volta in forma più analitica anche grazie all'introduzione delle matrici e della pittura a spruzzo – in una processo di continua destrutturazione e riconfigurazione della simbologia del potere politico e monetario, raggiungerà un grado pittorico di assoluta sintesi che riversata anche in numerosi cicli di riproduzione serigrafica, arriverà iconicamente a definire l'artista.

61 Effettivamente, nel 1964, Mario Schifano realizza un'opera dal titolo *Ai pittori d'insegne* – smalto e grafite su tela, 200 X 120 cm – raffigurando un banco di prova degli smalti che, come in un campionario, stesi sul lato destro del quadro si oppongono ai frammenti di uno studio per le proporzioni grafiche della scritta Coca-Cola.

62 Sergio Lombardo, *Krusciov*, 1962. Smalto su tela, 223 X 190 cm, Collezione privata.

63 Sergio Lombardo, *Kennedy*, 1963. Smalto su tela, 230 X 180 cm, Collezione privata.

64 Sergio Lombardo, *Kennedy e Fanfani*, 1962. Smalto su tela, 150 X 200 cm, Collezione privata.

a renderla universale. Angeli, nel dipingere i fogli di *Corteo*[65] e di alcune altre opere del 1968[66] assieme ai successivi lavori intitolati *Souvenir*[67], riducendo la sua tavolozza ai tre colori di El Lissitzky, attraversa simbolicamente le piazze della protesta europea mentre con gli analoghi *Abbraccio eterno*[68] e *Abbraccio partigiano*[69], affida alle nuove generazioni l'eredità della ribellione e della tensione verso la libertà appresa dalle lotte partigiane.

Nel 1968, Franco Angeli frequenta, nel quartiere romano di San Basilio, le lotte di fabbrica animate dall'organizzazione maoista *Servire il Popolo*; dagli scatti fotografici colti, farà derivare alcune opere che sembreranno ricondurlo alla sua infanzia politica vissuta accanto al fratello maggiore Otello, segretario di una delle sezioni romane del Pci. Analogamente a Franco Angeli, anche Mario Schifano costruisce il suo intervento pittorico partendo dall'isolamento del *frame* fotografico. Attratto dal tema della contestazione «della ribellione dei figli contro i padri [e] del nuovo che avanzava» (Ronchi, Schifano 2012, p. 94), Schifano, per la serie *Compagni compagni*, preleva le immagini da alcuni giornali del Movimento e le conduce verso un estremo grado di semplificazione.

Degli uomini che in fotografia avanzano con le bandiere e i simboli del lavoro, resta solo la sagoma. In seguito, sulla trasformazione di uno di questi scatti, l'artista aggiungerà con puntuale approssimazione la scritta: *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno alla società*[70]. Questi lavori che pure anticipano il rapporto che Schifano avrà col mezzo fo-

65 Franco Angeli, Corteo, 1968. Smalto su nove fogli di carta intelata, 300 X 212 cm, MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna.

66 Il riferimento obbligato è ai due grandi dipinti di origine fotografica del 1968 che raffigurano, in tecnica mista su carta intelata, una figura (Mao Tse-tung?), su sei fogli (207 X 198 cm), che sventola la bandiera rossa e che successivamente sarà ripresa tra il 1969 e il 1972 nel ciclo intitolato *Monumento italiano* e l'altra, su ben 20 fogli di carta intelata (396 X 393 cm), che invece si sofferma sui momenti della protesta in una città.

67 Franco Angeli, *Souvenir*, 1969-1970. Opere eseguite in tecnica mista su carta e/o cartoncino, dove, in un gioco di rifrazione fotografica, riprendendo anche gli allestimenti della personale milanese presso la Galleria dell'Ariete, nelle dimensioni del foglio 70 X 100 cm, Angeli riprende il tema dei cortei e delle proteste.

68 Franco Angeli, *Abbraccio eterno*, 1968. Smalto a spruzzo su due fogli di carta intelata, 140 X 100 cm, Collezione privata.

69 Franco Angeli, *Abbraccio partigiano*, 1968. Smalto a spruzzo su due fogli di carta intelata, 140 X 100 cm, Collezione privata.

70 La frase corretta – "Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo" – costituisce il titolo discorso pronunciato da Mao Tse-tung all'undicesima sessione allargata della Conferenza suprema dello Stato, successivamente rivisto ed

tografico, costituiscono, in sé, l'avvio di una serie di opere che l'artista svilupperà con una certa puntualità almeno fino al 1970. Anche Schifano si lascerà coinvolgere nel sostegno all'organizzazione *Servire il Popolo* e nell'estate del 1968, accompagnerà, sulla Sila, un Franco Angeli in veste di regista, assieme al fotografo Marcello Gianvenuti e all'attore di origini svedesi Lou Castel.

L'ossessione maoista troverà il suo picco quando per gli arredi della casa romana di Gianni Agnelli, occupando l'intero campo percettivo di una parete della sala da pranzo, lavorerà all'enorme dipinto *Festa cinese*[71], con l'intento di portare nella casa del proprietario della Fiat, un trionfo di bandiere rosse che festeggiano l'utopia rivoluzionaria di una Cina vista da Occidente.

I committenti non gradiranno. Su quella stessa parete, a completare la "camera picta" eseguita da Schifano, gli Agnelli si accontenteranno di un più convenzionale paesaggio di stelle e palme. Tra gli artisti che politicamente in quegli anni si interrogano sull'utilità della pittura come strumento della rappresentazione, si iscrive Pino Reggiani, pittore romagnolo che dal 1960 vive e lavora nella Capitale. Quella di Reggiani è una pittura di impegno civile che mira a congiungere l'analisi sul tema a quella dello strumento della sua rappresentazione. Reggiani nel sostenere l'aggancio vitale con la contemporanea civiltà pittorica, sembra seguire «l'insegnamento gramsciano di non buttar via tutta la cultura precedente […] per assumere semplicemente il linguaggio desunto dalla celluloide» (De Grada, Reggiani 1975, p. 19).

Per il pittore, «partire dalla crisi della società borghese e dalla presa di coscienza del proletariato [presuppone un linguaggio] più preciso e moderno» (*Ivi*, p. 39) e per esprimere dall'interno il dramma ne utilizza la lingua e i suoi codici. Più che la rivendicazione di una superficiale libertà di citazione – dall'espressionismo all'arte *Pop* – Reggiani metterà in campo un necessario meccanismo di appropriazione. Dall'artista, procedendo per cicli pittorici, in una costante relazione col tempo presente è efficacemente indagato il tema della memoria. Nel 1970, di un anno precedente all'uscita del film, Reggiani presenta in una mostra un ciclo di dipinti dedicati a Sacco e Vanzetti, i due anarchici italiani giustiziati, innocenti, sulla sedia elettrica.

---

emendato dall'autore prima della definitiva pubblicazione, il 19 giugno del 1957, sul Quotidiano del popolo.

71 Mario Schifano, *Festa cinese*, 1968. Tecnica mista a smalto su carta da schedario bianca intelata, cinque pannelli da 350 X 144 cm per una dimensione totale di 350 X 720 cm, Collezione Tonelli, Terni.

Qui Reggiani, scegliendo di «non indulgere ad alcun edonismo insito nel *fare pittura*» (*Ivi*, p. 29), coglie, servendosi della più recente figurazione *Pop*, tutta la carica di cinismo che sorregge il sistema della società americana. Se Reggiani descrive la crisi della società borghese mediante l'appropriazione colta del suo *logos* espressivo, in quegli stessi anni, partendo da altri presupposti formali e compositivi, in occasione della mostra *Falce e martello*[72] presso la Galleria Milano, il designer Enzo Mari (1972) teorizza, tra i comportamenti dell'artista per contribuire con la propria capacità tecnica alla lotta di classe, l'utilizzo dei linguaggi già conosciuti nell'ambito delle poetiche tradizionali oltre che mettere in evidenza quando il proletariato costruisce e usa senza averne ancora completa coscienza il proprio linguaggio comunque condizionato dai miti della cultura aristocratica.

Mari, riprendendo dalla Basilica Superiore di Assisi uno dei particolari della tredicesima delle ventotto *Storie di San Francesco* eseguite da Giotto, nella stessa mostra, assieme a una versione installativa in bianco, espone in serigrafia lo *Studio per L'Anniversario*[73]. Si tratta di una falce e martello rossa su fondo azzurro, figlia di studi sulla prospettiva e sui volumi, elaborati negli anni Cinquanta. Il riferimento su cui si concentra è il crocifisso gotico visto da dietro che incombe sulla navata interna raffigurato nella scena del *Presepe di Greccio*[74] dove, interpretando il gioco ottico tra il crocifisso e i suoi sostegni, nel suo studio lo sostituisce con i simboli del lavoro.

Per il designer, forma e funzione e il rapporto tra significato e significante sono il territorio da esplorare e «il simbolo falce e martello appartiene davvero al proletariato, senza limitazioni legate al linguaggio, al di là delle sovrastrutture formali»[75]. Lo stesso simbolo, come "allegoria", diviene cen-

72 Nel capoluogo meneghino, la mostra inaugura, il 9 aprile del 1973, la nuova sede, tra via Manin e via Turati, della Galleria Milano. Quando la galleria si trovava ancora in Via della Spiga, nel 1972, Enzo Mari aveva già tenuto una mostra, con opere dal 1952 al 1968 frutto di una ricerca non commerciale, che provocatoriamente era intitolata *Svendita*.

73 Enzo Mari, *Studio per L'Anniversario*, 1954. Tempere su tela, 55 X 64 cm, N.D. Il lavoro è parte di uno studio propedeutico all'elaborazione di un'opera più grande (L'Anniversario), mai portata a termine dall'autore.

74 Giotto di Bondone, *Presepe di Greccio*, 1295-1299. Affresco, 230 X 270 cm, Basilica superiore di San Francesco d'Assisi.

75 Bianca Trevisan, "*Enzo Mari. Falce e Martello: ricerca e progetto*", in Nicola Pellegrini (a cura di), Enzo Mari, Falce e Martello/The Hammer and Sickle, Humboldt Books, Milano, 2020, p. 33.

trale nelle *Quarantaquattro valutazioni*[76] che Mari presenterà nel 1978 alla XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.

Alla Biennale, Mari scompone una grande falce e martello in quarantaquattro frammenti differenti che una litografia illustrativa numera e ricompone. A ogni parte, esposta su un singolo piedistallo, viene dato un titolo che corrisponde ad un singolo verso di una poesia scritta appositamente da Francesco Leonetti e soprattutto, un prezzo. Nonostante la similitudine tra i singoli oggetti, le quotazioni di ogni pezzo sono, invece, differenti. Oltre che a Venezia, l'installazione è esposta presso la Galleria Plura di Milano. Anche i frammenti del simbolo del lavoro, ridotti a puro valore espositivo e quotati nel mercato, «se l'ideologia non appare» (Burkhardt, Capella e Picchi 1997, p. 231), risultano vendibili. Un vaticinio sugli anni Ottanta allora all'orizzonte.

4. *Per una neo-avanguardia di classe*

Era chiaro che ormai cominciava a volgere al termine un decennio che aveva visto gli artisti, nutrire di vita, di arte e di politica la propria iperbole produttiva. Tra coloro che meglio ne interpretarono la linea temporale, l'artista leccese Fernando de Filippi che già a cavallo dei primissimi anni Sessanta, trova a Milano, visione, percorso e coerenza espressiva. Nel 1970, de Filippi al Padiglione sperimentale della XXXV Biennale di Venezia realizza *Sciopero*[77]; questa grande serigrafia rappresenta l'avvio di un percorso che in maniera "fredda", nel farsi opera, prova inequivocabilmente ad incrociare una traccia recente di memoria pubblica.

Nel 1971 per la rassegna *Kunstzone*, con l'opera *365 falci 365 martelli* – una falce e martello per ogni giorno dell'anno – liberando gli elementi iconico-simbolici del movimento operaio in favore di una fruizione «puramente sensoriale ed emotiva» (Crispolti, de Filippi, 1975, p. 50) de Filippi presenta, a Monaco di Baviera, l'esecuzione di un ambiente e sempre lo stesso anno, con predisposizione analoga, realizza in dodici variazioni sull'emblema di falce, martello e stella, l'opera *Pavimento*[78], composta da altrettante

76 Enzo Mari, *Quarantaquattro valutazioni*, 1978. Installazione in 44 pezzi (varie misure) di legno sagomato e firmato + litografia illustrativa, XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e Galleria Plura, Milano.

77 Fernando de Filippi, *Sciopero*, 1970. Serigrafia su pannelli multipli variati in plastica, con possibilità di accostamento, dimensione totale N.D, Venezia.

78 Fernando de Filippi, *Pavimento*, 1971. Tele componibili (12) in tecnica mista, inscatolate in perspex, 210 X 280 cm-dimensione totale, Collezione privata,

tele in tecnica mista inscatolate in perspex. Nei simboli dell'artista, «non c'è […] la rappresentazione scenica dello scontro frontale, ma c'è l'evidenziazione di un emblema» (*Ibidem*); l'organicità del lavoro è costituita dallo stesso soggetto dell'opera che consente all'osservatore un "atto memoriale" di relazione, di riconoscimento e di identificazione con quel segno politico universale. La proposta del simbolo, nello spontaneismo partecipativo della sua riproduzione, viene sollecitata dallo stesso artista quando nel gennaio del 1975, al volume *La Rivoluzione privata*, allega alcune mascherine fustellate per consentire l'esecuzione con vernici spray dell'opera presentata quattro anni prima in Germania. Il riferimento è la fotografia del progetto in scala 1:5 su carta quadrettata che aveva definito l'ambiente di Monaco e le istruzioni relative alla sua esecuzione (*Ivi*, pp. 68-69).

Per la serie pittorica *Cuba Cuba*, l'uso della fotografia all'interno della struttura narrativa del dipinto, già dalla seconda metà degli anni Sessanta, consente a de Filippi, il superamento della concezione monocentrica dell'opera. Il prelievo dell'immagine, la moltiplicazione dei punti vista ed il loro uso politico, pongono all'artista – tra forma e contenuto – il problema di una costruzione razionale autolimitante. Per la produzione del successivo ciclo *Spazio possibile*[79], de Filippi, su un supporto pittorico preparato, fissa, costruita all'interno di un set fotografico, la sua immagine racchiusa in un mirino nell'atto di imbracciare il mitra o la bandiera rossa.

Il clima che registra è quello della violenza politica dove il protagonista, nella lucidità dell'intuizione, è al contempo vittima e carnefice. Il corpo dell'artista, all'interno dello "spazio possibile" dell'opera, sembra assumere su di sé le stimmate del proprio tempo. Come l'elettrificazione per il socialismo di Lenin; tra gli anni Sessanta e Settanta, l'uso sovversivo dei meccanismi generativi dell'arte *Pop* è per de Filippi fondamentale, almeno quanto la stessa figura del rivoluzionario lo sarà per gli esiti della produzione successiva.

Dai dipinti ispirati al realismo socialista Ždanoviano che precedono l'intima catarsi della performance *Lenin reliquiario*[80], fino alla pratica di appropriazione della calligrafia[81] con le trascrizioni in cirillico, passando per l'azione video-fotografica di *Sostituzione* in cui l'artista, anticipando le sostituzioni autobiografiche di Ontani, nel 1974 si trasforma, registrando

Milano.

79 Fernando de Filippi, *Lo Spazio possibile della sua esistenza quotidiana* (serie), 1969/1970. Acrilici su tela e supporti serigrafici. N.D. Milano.

80 Fernando de Filippi, *Lenin reliquiario*, 1972. Azione performativa, Galleria LP 220, Calice ligure (SV).

81 Si veda per esempio Fernando de Filippi, *Compagni operai…*, 1977. Azione performativa di scrittura, Galleria d'Arte Moderna, Bologna.

la progressione degli interventi del trucco, in Lenin stesso. Spersonalizzazione e sostituzione, in un meccanismo dove biografia e autobiografia si sovrappongono, de Filippi opera sulla linea di confine che intercorre tra l'appropriazione dell'immagine di Vladimir Il'ič Ul'janov e la sua più intima frequentazione.

Uscendo dagli esercizi della celebrazione pittorica Ždanoviana, la scrittura, fondamentale nella fissazione della figura di Lenin nelle carni e nella psiche dell'artista, nella sua letterizzazione diviene il mezzo per intervenire direttamente all'interno dello scenario urbano con autentiche azioni di propaganda e di attacchinaggio utili all'artista per la divulgazione del suo marxismo criptico.

In grandi caratteri a stampatello sul fondo bianco o rosso del manifesto o dello striscione, de Filippi scrive a stampa «La mano non è soltanto l'organo del lavoro, è anche il suo prodotto» oppure «La stessa specie di lavoro può essere produttiva o improduttiva», fino al più immediato *L'arte è ideologia*. È l'anticipo della street-art. Seppur lo stesso Movimento non riuscì «nell'immediato a comprendere l'uso della parola "rivoluzione" […] in associazione all'immagine di un uomo che avanza in solitudine» (Bruno 2022, p. 25); nell'immaginario collettivo gli anni Settanta, spesso in un confronto sghembo con *Il Quarto stato*, sono aperti dal grande manifesto della Modern Art Agency di Lucio Amelio con l'immagine di Joseph Beuys che «con lo sguardo rivolto verso l'orizzonte, attraversando gli occhi di chi guarda» (*Ibidem*) presenta *La Rivoluzione siamo noi*. In verità, le tendenze che trovarono affermazione negli anni Settanta, furono già preconizzate, alcuni anni prima, da Germano Celant nel descrivere una nuova generazione di artisti d'avanguardia.

L'operare al di fuori dei valori estetici stabiliti, l'importanza dei materiali non tradizionali, la centralità dei processi effimeri ed una autorialità, a volte, decentrata portarono, nel 1967, il critico genovese ad accostare a quel tipo di produzioni l'aggettivo "povero". L'Arte Povera, specchio di una più vasta agitazione sociale e politica, definendosi in relazione alla povertà, iscriveva l'economia e la semantica di classe nel cuore della propria riflessione artistica. Il lavoro dell'uomo, il consumismo e la disuguaglianza di classe da oggetto della rappresentazione, finivano con il costituire l'impianto più autentico di una nuova e

radicale avanguardia artistica. Segnalata dalla rivista "*Flash Art*", la «guerriglia»[82] era già cominciata.

Le superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto come «attualità in corso»[83] avevano già annullato il confine che fino ad allora aveva separato l'arte dal quotidiano. Osservatore e osservato finalmente si ritrovano congiunti all'interno di un'opera che continuamente tende a riconfigurarsi nel presente. Dalle scene domestiche che presuppongono un ambiente a *Bandiera rossa*[84], *Comizio II*[85] o al corteo specchiante di *Vietnam*[86] che, invece, per esistere hanno bisogno del mondo.

Con l'opera *La grande Cina*[87], invece, nel 1968 Mario Ceroli fa marciare verso un'unica direzione una massa compatta di *silhouette* di legno.

Le sagome, nella loro compattezza, celebrando un'umanità corale e positivamente collettiva, restituiscono l'eco dei cortei degli studenti assieme agli operai e la fascinazione per la scoperta di un nuovo continente della politica. Il tempo dell'arte, era dunque, nuovamente regolato su quello della vita. Operando all'interno di una più complessa stratificazione segnica Jannis Kounellis, che amava definirsi persona greca ma artista italiano, con un'opera – Senza titolo[88] – nel 1969 registra la sua posizione politica all'interno del clima della contestazione. Kounellis, a Napoli, nella galleria di Lucio Amelio, sopra una lastra di ferro, illuminata dalla luce di una candela, verga a gessetto la scritta "*Libertà o morte W Marat W Robespierre*" assumendo in quel momento, inequivocabilmente, il ruolo di artista politico e rivoluzionario.

Figlio di genitori comunisti impegnati nella resistenza greca contro l'occupazione italiana e tedesca, vive, nel dopoguerra, la tragedia della guerra civile greca. A vent'anni, assieme alla moglie Efi, si trasferisce a Roma. Le prime opere sono una serie di dipinti su fondo bianco con

82 G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, novembre-dicembre, 1967. Anche in Celant (2011, pp. 34-37).

83 *Ivi*, p. 149.

84 Michelangelo Pistoletto, *Bandiera rossa (Comizio I)*, 1962-1966. Velina dipinta su acciaio inox, 120 X 100 cm, Collezione François Pinault, Venezia.

85 Michelangelo Pistoletto, *Comizio II*, 1962-1965. Velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 215 X 120 cm, Ludwig Museum, Köln.

86 Michelangelo Pistoletto, *Vietnam*, 1962-1965. Velina dipinta su acciaio inox lucidato a specchio, 220 X 120 cm, The Menil Collection, Houston.

87 Mario Ceroli, *La grande Cina*, 1968. Legno sagomato, 394 X 250 X 205 cm, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

88 Jannis Kounellis, Senza titolo (Libertà o Morte. W Marat W Robespierre), 1969. Scritta a gesso su lastra di ferro e candela accesa, N.D. Collezione Sammlung Goetz, Monaco di Baviera.

lettere, parole e segni di indicazione, sono le tracce di un primo alfabeto che Kounellis, alla ricerca di una oggettività ambientale, faceva emergere dalle insegne dei luoghi che quotidianamente attraversava. Nel 1963, ritenendo che i lavori che fino a quel momento avevano contribuito ad identificarlo, fossero divenuti un peso per lo sviluppo della sua ricerca, Kounellis cambia i codici del proprio linguaggio espressivo. Abbandona la tela e focalizza la propria attenzione sullo spazio. Terra, piante, cotone, ferro, carbone, lane, fuoco e piccoli uccelli in un registro di contaminazione tra arte e vita artificiale e naturale, Kounellis interviene in maniera performativa negli ambienti, arrivando, nel 1969, con l'ingresso di dodici cavalli vivi all'interno della Galleria L'Attico, a mettere in crisi i luoghi e le stesse strutture percettive dell'arte.

La musica, il mondo classico e mitologico uniti ai riferimenti al lavoro e alla Rivoluzione industriale appaiono, per il greco, determinanti. A New York, nel 1976, compare in un angolo della galleria di Salvatore Ala, assieme a delle tracce di fuliggine sul soffitto, la costruzione di una ciminiera in mattoni.

Tra tensione alchemica, omaggio alla metafisica di De Chirico e reminiscenza dello sviluppo industriale la costruzione newyorchese è l'esempio della complessa stratificazione di segni entro cui muove l'artista. Il trenino elettrico posizionato su una mensola di metallo che compare a Firenze, nel chiostro di Santa Maria Novella nel 1977 assieme a quelli, nel 1986, che segnano l'intervento al Museum of Contemporary Art di Chicago anticipano l'opera – tra le ultime prodotte – che, nel 2016, Kounellis realizza presso il Centro Arti Visive Pescheria a Pesaro dove, al centro dello spazio dodecagonale della chiesa del Suffragio, in maniera circolare, l'artista lascerà correre un binario ferroviario con cinque carrelli in ferro che trasportano un carico di cappotti scuri trainati da un cavallo tenuto, come in un corteo funebre, per le briglie da un uomo in abito nero. Qui Kounellis opera in un complesso rimando della memoria, come scoria della società industriale, ai vagoni delle miniere ma anche alla tragedia dei treni diretti verso i campi di concentramento. Riconoscendo al moto circolare la possibilità dell'attraversamento della linea temporale, l'artista lascia affiorare la sensazione di un ricordo d'infanzia, di quando il padre, per conto della resistenza greca, era tra coloro che dal Pireo, si occupavano di facilitare la fuga degli ebrei verso altri porti sicuri.

Mario e Marisa Merz sono tra gli artisti che ad Amalfi, nel 1968, danno vita ad Arte povera + azioni povere. Lì, tra gli spazi degli Antichi Arsenali, si conferma «l'intesa tra le diverse minoranze giovanili e quelle degli intellettuali, impegnate nella difficile opera di contestazione della società

contemporanea e nella ancora più ardua formulazione di proposte alternative» (Celant 2011, p. 96). Lo sguardo lucido di Filiberto Menna coglie l'essenza delle politiche poveriste che operando «nel mezzo di un contesto sociale opulento, fino allo spreco» (*Ibidem*), i materiali che questa nuova generazione di artisti impiega sembrano essere intercettati tra gli scarti che «la grande macchina industriale non afferra nei suoi ingranaggi» (*Ibidem*) e che solo una nuova operazione artistica, capace di collocarsi al centro della vita, riesce in quel momento a recuperare.

Se tra le azioni povere che si svolgono sulla spiaggia, Marisa Merz abbandona un paio di calzature in filo di nylon che, alludendo al viaggio, sembrano quasi, come imbarcazioni, poter prendere il largo, Mario Merz, scrive all'interno di una scatola metallica con il tubo neon immerso nella cera d'api il nome di una delle pratiche di lotta più diffuse; con *Sit-in*[89] l'artista connette Amalfi alle grandi manifestazioni politiche che animavano in quei giorni le città europee e del mondo. Sempre nel 1968, Mario Merz elabora un'altra delle sue opere più iconiche. *L'Igloo di Giap*[90], è il primo degli oltre cento realizzati dall'artista. Merz, sopra i sacchetti di plastica contenenti argilla, lascia correre una lunga iscrizione al neon che riproduce una frase attribuita a Giáp Võ Nguyên, il comandante dell'Esercito Popolare del Vietnam del Nord: «Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza». Certamente la scelta della frase risente della temperie terzomondista e sessantottina di quegli anni, ma per l'artista, appartenente alla generazione che aveva combattuto la Resistenza, partecipando, giovanissimo, alle azioni di Giustizia e Libertà, la frase di Giap assume, oltre il propagandismo, un significato più ampio e generale.

Per Merz l'igloo è una forma sintetica e naturale, la cui superfice è «la più grande superfice nel minore spazio» (*Ivi*, p. 69). Questa particolare costruzione circolare autoportante, prodotta in varie versioni, pur diversificandosi per dimensioni e materiali riesce all'interno della contemporanea civiltà tecnologica a riequilibrare, almeno all'interno di quello spazio, il rapporto dell'uomo con le più autentiche energie ancestrali.

Se le prime opere di Merz, risalenti agli anni Cinquanta, rappresentavano, con la pittura ad olio, elementi naturali o, in alternativa, come per l'opera *Il Saldatore*[91], temi sociali, la pennellata – spesso veloce – consentiva all'artista di porsi in linea con le ricerche dell'espressionismo americano;

89 Mario Merz, *Sit-in*, 1968. Scatola metallica, cera d'api, rete metallica, tubi al neon, vetro, 30 X 90 X 72,4 cm, Collezione privata.

90 Mario Merz, *Igloo di Giap*, 1968. Struttura metallica, sacchetti di plastica di terra argillosa, neon, batterie, accumulatori, 120 X 200 cm,

91 Mario Merz, *Il Saldatore*, 1956. Olio su tela, 114 X 100 cm, Collezione privata.

dalla metà degli anni Sessanta in poi, Merz si sperimenterà nella ricerca di soluzioni di tipo tridimensionale, dove il neon sarà utilizzato come un'arma dall'artista, per attraversare gli oggetti esprimendo energia vitale. Sul finire degli anni Sessanta, in maniera diversa da Merz, anche Gilberto Zorio pone al centro della sua elaborazione la relazione tra spettatore ed opera.

Se nel caso di *Rosa blu*[92] del 1967 in un semicilindro in eternit contenente cloruro di cobalto, il processo della reazione chimica, è posto in diretta correlazione all'umidità degli ambienti determinata dal movimento degli spettatori; nell'opera *Scrittura che brucia*[93] del 1968/69, un foglio, scritto con l'inchiostro simpatico dallo spettatore, viene lasciato cadere sopra una lastra di rame surriscaldata che produce l'apparizione della scritta seguita immediatamente dalla carbonizzazione della carta affidando, in questo modo, alla parola scritta la stessa volatilità del messaggio orale.

5. *Dalla piazza al cavalletto*

In relazione con l'iconografia di un'epoca, si affermerà, con la stessa visionarietà alchemica affidata ai materiali della produzione industriale, la lunga teoria di "Stelle" immaginate dall'artista.

Già dal 1972, Zorio comincia a definire la propria relazione con questa immagine provando a restituire, dopo anni di stratificazione del suo "consumo", il suo originario potere evocativo. Nel 1975, l'artista costruisce con il laser una forma stellare. Nel diametro di tre metri, dell'opera *Stella Laser*[94] il raggio corre sul pavimento, riflettendosi in quattro piccoli specchi. Anche questo lavoro è però immaginato nella sua relazione col pubblico. Mediante un memorizzatore, vengono misurate tutte le interruzioni del percorso stellare generate dagli spettatori intervenuti. Il raggio, visibile solo in alcune condizioni, favorisce il suo attraversamento; con il decimo passaggio si attiva automaticamente la proiezione sulla parete della trascrizione musicale delle note degli ultimi quindici secondi dell'inno *L'Internazionale*.

Le persone, divenendo parte della stella generano, per Zorio, una nuova situazione energetica dove, più forte è la presenza del pubblico all'interno del campo dell'opera, più la scrittura di uno dei più celebri inni dei lavora-

92 Gilberto Zorio, *Rosa blu*, 1967. Semicilindro in eternit con cloruro di cobalto.
93 Gilberto Zorio, *Scrittura che brucia*,1968/1969. Lastra di rame surriscaldata, foglio scritto, inchiostro simpatico e rete metallica, 160 X 120 X 100 cm.
94 Gilberto Zorio, *Stella Laser*, 1975. Installazione.

tori rimane impressa, in una relazione quantitativa, sulla parete. Le installazioni di Gilberto Zorio si affermano anche nella possibilità di risposta delle arti visive rispetto ad una domanda di coinvolgimento e di partecipazione sociale che, nel decennio degli anni Settanta del Novecento gli artisti, con chiarezza, sembrano percepire. Sempre più spesso la ricerca di quegli anni si apre a processi socializzati di elaborazione intrecciata alle forme ed agli istituti della partecipazione politica.

Se fino ad allora era stato centrale il dibattito sulla qualità della pittura che voleva essere realista e popolare ma, allo stesso tempo, non tradizionale e, successivamente, era apparso decisivo il tema del trasferimento della vita e della realtà all'interno dell'opera; in quegli anni, invece, è l'arte che prova ad invadere la vita al punto da arrivare ad ipotizzare, nel processo di appropriazione e riuso dei linguaggi dell'avanguardia artistica da parte dei gruppi legati alle proteste giovanili e studentesche emerse a ridosso del Sessantasette, la nascita – come il titolo del celebre saggio di Maurizio Calvesi (1978) – di una vera e propria avanguardia di massa.

In realtà, prima del "dadaismo di piazza" degli Indiani Metropolitani, per le nuove avanguardie artistiche – passando per Fluxus e la *Soziale plastik* di Beuys – già lo spazio asettico e convenzionale della galleria – concettualmente distrutto dai cavalli di Kounellis – non era più sufficiente a contenere l'insorgere della vita che si mescolava alle situazioni dell'arte. Nei tre anni, registrati fedelmente dal critico Enrico Crispolti (1977), che vanno dalla manifestazione di Volterra '73 alla Biennale di Venezia del 1976, le arti visive si aprono alla concretezza dell'azione sociale.

Proprio in quegli anni, tra gli interventi di Riccardo Dalisi nelle realtà della periferia urbana, le pratiche di lotta femminista di Rosa Panaro e le azioni dell'A/Social Group di Aulo e Gerardo Pedicini con Errico Ruotolo, Gerardo Di Fiore e Carmine Rezzuti sui temi della riforma della psichiatria, la Campania diviene uno dei laboratori più interessanti. Non a caso, sarà un campano a captare prima degli altri quei segnali che di lì a poco avrebbero annunciato proprio la fine di quella stagione. Mimmo Paladino, nel 1977, evidenziando una stanchezza verso anni di sperimentazioni e di ibridazioni con linguaggi e materiali feriali entrati nei territori delle arti visive, propone, nel 1977, all'esposizione Internazionale Triennale *für Zeichnung* di Breslavia, *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*[95]. Il titolo dell'opera è, in sé, un manifesto programmatico che segnando il recu-

95 Mimmo Paladino, *Silenzioso, mi ritiro a dipingere un quadro*, 1977. Olio su tela, 70 X 50 cm, Collezione privata.

pero di una dimensione intima del dipingere, anticipa l'uscita dal politico e dagli schemi del concettuale.

Questo "silenzioso ritirarsi" finirà per caratterizzare tutto il decennio successivo anticipando il ritorno dell'arte «ai suoi motivi interni, alle ragioni costitutive del suo operare, al suo luogo per eccellenza che è il labirinto, inteso come "lavoro dentro", come escavo continuo dentro la sostanza della pittura»[96].

Dallo spazio del proprio studio, Paladino aveva, dunque, già colto la dimensione edonista che, con la fine delle grandi narrazioni sociali, avrebbe caratterizzato gli anni Ottanta del ventesimo secolo. Quando, alla metà di quel decennio, Mario Ceroli, con una grande composizione scenica in legno, celebra, riconfigurandone il titolo, le schiere raffigurate da Pellizza da Volpedo quasi un secolo prima. *Il Quinto stato*[97] di Ceroli, più che nell'opera scultorea, trova fondamento nell'importante lavoro preparatorio. Qui, tra le tonalità dei rossi, l'artista più che annunciare reclama, sin dal nuovo titolo, la speranza di una nuova fiumana di popolo pronta, ancora una volta, a fare la Storia.

Riferimenti bibliografici

Banksy, 2011, *Wall and Piece*, Milano, L'Ippocampo.

Barbero L. M., 2017, *Simbolo e memoria. Il percorso di Franco Angeli negli anni Sessanta*, in Barbero L. M. (a cura di), *Franco Angeli, Gli anni '60*, Venezia, Marsilio Editori.

Benzi F. e Ganzer G. (a cura di), 2010, *Corrado Cagli e il suo magistero. Arte in Italia dalla scuola Romana all'Astrattismo*, Milano, Skira.

Bruno G., 2022, *Ich glaube an Joseph Beuys: Io credo in Joseph Beuys*, in Beuys J., *Facciamo presto*, Pescarabruzzo-Gestioni Culturali, Pescara.

Id., 2021, *Schifano/Warhol Approssimativamente*, in AA.VV., *Warhol e Schifano Tra Pop Art e Classicismo*, Pescarabruzzo-Gestioni Culturali, Pescara.

Burkhardt F., Capella J. e Picchi F., 1997, *Perché un libro su Enzo Mari*, Milano, Federico Motta Editore.

96 A. Bonito Oliva, *La Trans – Avanguardia italiana*, in «Flash Art», n. 92/93, ottobre-novembre 1979, p. 17.

97 Mario Ceroli, *Il Quinto stato* (studio preparatorio), 1984. Legno pino di Russia, carta e grafite, 356 X 733 X 3 cm, N.C. L'opera, durante la presidenza di Fausto Bertinotti, fu esposta a Palazzo Montecitorio nella Sala della Regina dal 29 novembre 2007 al 3 febbraio 2008, nella mostra "Ambasciatori del lavoro. Quarto e Quinto Stato nel sessantesimo anniversario della Costituzione repubblicana". Per l'occasione l'opera di Mario Ceroli, nella sua versione bidimensionale, fu posta realmente a confronto con *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo.

Calvesi M.,1978, *Avanguardia di massa*, Milano, Feltrinelli.
Camus A., 2000, *Opere*, Milano, Bompiani Editore.
Carapezza M., 2013, *Del realismo, di Guttuso e d'altro*" in Guttuso R., *Scritti*, Milano, Bompiani.
Carrà M., a cura di, 2002, *Carlo Carrà, La mia vita*, Milano, Abscondita.
Celant G., a cura di, 2019, *Emilio Vedova*, Venezia, Marsilio Editore.
Id., 2014, *Su Piero Manzoni*, Milano, Abscondita.
Id., 2011, *Arte povera storia e storie*, Milano, Electa.
Celant G., Soldaini A., a cura di, 2018, *Mimmo Rotella Manifesto*, Silvana Editoriale, Milano.
Cherubini L., 2017, *La Piazza del Popolo*, in Barbero L. M. (a cura di), *Franco Angeli, Gli anni '60*, Milano, Marsilio Editori.
Christov-Bakargiev C., 1996, *Alberto Burri: la superfice a rischio*, in Christov-Bakargiev C., Tolomeo M.G. (a cura di), Burri opere 1944-1995, Milano, Electa.
Crispolti E. (a cura di), 1983, *Renato Guttuso, Catalogo generale ragionato dei dipinti*, Milano, Mondadori.
Id., 1977, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato Editore, Bari.
Crispolti E., de Filippi F., 1975, *La rivoluzione privata*, Prearo Editore, Milano.
De Grada R., 1975, *Pino Reggiani, Immagine e memoria*, Roma, Editori Riuniti.
Dorfles G., 2004, *Ultime tendenze nell'arte oggi*, Milano, Feltrinelli.
Fagiolo M., Di Milia G., 2004, *Cronaca di Forma 1 – 1946/1951*, in Lux S., Cristallini E., Greco A., a cura di, *Forma 1 e i suoi artisti*, Roma, Gangemi Editore.
Fontana L., 2015, *Intervento al convegno della Triennale di Milano del 1951*, in Sanna A., a cura di, *Lucio Fontana, Manifesti Scritti Interviste*, Milano, Abscondita.
Guggenheim P., 2016, *Una vita per l'arte. Confessioni di una donna che ha amato l'arte e gli artisti*, Milano, Rizzoli.
Hadjinicolau N., 1978, *Storia dell'arte e lotta delle classi*, Roma, Editori Riuniti.
Levi C., 1952, *Biennale di Venezia XXVI, Catalogo della mostra* (Venezia, giugno-ottobre 1952), Venezia.
Mari E., 1973, *Falce e martello*, Milano, Edizioni O.
Masi A., 2007, *Emilio Vedova 1935 – 1950. Gli anni giovanili*, Città di Castello (PG), Edimond Editore.
Ottinger D., a cura di, 2009, *Futurismo avanguardiavanguardie*, Milano, Èditions du Centre Pompidou, Parigi e 5 Continents.
Pellegrini N., a cura di, 2020, *Enzo Mari, Falce e Martello / The Hammer and Sickle*, Milano, Humboldt Books.
Ronchi L., 2012, *Mario Schifano. Una biografia*, Monza, Johan & Levi Editori.
Sileno Salvagnini, 2018, *Il realismo artistico in Italia fra anni Quaranta e Cinquanta*, in Barbero L. M., a cura di, *Nascita di una nazione. Tra Guttuso, Fontana e Schifano*, Venezia, Marsilio.
Scrivo L., 1968, *Sintesi del futurismo – storia e documenti*, Roma, Mario Bulzoni Editore.
Scotti A., 1986, *Pellizza da Volpedo Catalogo Generale*, Milano, Electa.
Ždanov A., 1970, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Norman Béthune.