

CHIARA PERIN

Cronaca e partecipazione.

Il Sessantotto di Renato Guttuso

1.

Il Sessantotto di Renato Guttuso si svolse all'insegna del dialogo con i giovani contestatari. Il biennio di docenza all'Accademia di Belle Arti di Roma (1966-1968) gli aveva consentito di instaurare un rapporto profondo con i propri allievi, di comprenderne gli atteggiamenti e di dividerne gli ideali.¹ L'artista ebbe modo di seguire le vicende che portarono agli scontri di Valle Giulia da un punto di vista ravvicinato. Già dai primi mesi dell'anno, infatti, egli si unì agli studenti di architettura nel dipingere sulla facciata esterna della Facoltà il grande murale *Gli uccelli*.² A promuovere l'iniziativa fu l'omonimo gruppo gli Uccelli, nato nel 1968 e subito distintosi per le sue azioni pubbliche dal carattere provocatorio e beffardo.³ La scena dipinta (un profilo femminile che porta alla bocca un grappolo di uva, una mano gigantesca, viti e racemi sui quali si arrampica un uomo nudo) rifletteva alcune delle istanze sollevate dagli occupanti: pace, giustizia e uguaglianza.

Sin dal dopoguerra, Guttuso si era distinto come l'artista che meglio aveva saputo tradurre in immagini le posizioni del Partito Comunista Italiano. Oltre a professare le proprie idee attraverso il mestiere pittorico, egli interveniva in veste di uomo politico: risaliva infatti al 1951 la sua elezione al Comitato Centrale.⁴ Al contrario di quanti nel corso degli anni avevano abbandonato la tessera, Guttuso riuscì sempre a conciliare una fedeltà incondizionata al Partito con le riserve verso le direttive più intransigenti. Nel 1956 i drammatici fatti di Ungheria allentarono gli equilibri della sinistra italiana. In quella occasione, il pittore non si unì ai firmatari del *Manifesto dei 101*, ma sfogò privatamente i suoi dubbi sulla repressione sovietica. Erano le lettere inviate al critico e amico Cesare Brandi tra novembre e dicembre,⁵ e la parallela attività grafica (ne danno prova *Erano davvero colpevoli?* e *Restano solo i morti*), a esprimere lo sconforto sulla piega assunta dagli eventi. A più di un decennio di distanza, nel 1968, le convinzioni di Guttuso acquisirono invece un rilievo pubblico: si discostarono da quelle di molti altri compagni e vennero confermate dalle proprie opere. L'artista, adesso, si mostrava pienamente sodale degli insorti. Complice il suo contatto quotidiano con gli studenti, egli agiva con lungimiranza in una fase in cui il P.C.I. doveva ancora assumere una linea netta nei confronti dei contestatari. Sebbene alcune personalità (Pietro Ingrao e il segretario della Fgci Claudio Petruccioli) iniziassero a sposare gli ideali del movimento studentesco, molte altre (Giorgio Amendola, Giancarlo

Pajetta, Emilio Sereni) biasimavano con termini perentori le posizioni dei manifestanti. A due mesi dalla scelta di farsi portavoce degli allievi dell'Accademia sulle pagine di *Paese Sera*,⁶ nel giugno 1968 Guttuso confermò la sua posizione prendendo le distanze dalla controversa poesia *Il Pci ai giovani* di Pier Paolo Pasolini. Il suo autore, che pur non essendo iscritto al Partito ne era un punto di riferimento, sosteneva come la battaglia di Valle Giulia vedesse contrapposta la classe proletaria (i poliziotti) ai figli dei borghesi (gli studenti): per lui era doveroso simpatizzare con i primi.⁷ Le critiche furono immediate e diffuse non solo tra i sessantottini. Vittorio Foa, segretario della Cgil, e Petruccioli accusarono Pasolini di una “visione immobilistica della lotta di classe e del potere operaio”.⁸ In una lettera ad Amendola, Guttuso alludeva addirittura a una sconfessione della ideologia marxista. L'artista si schierava con i manifestanti: mentre il movimento studentesco costituiva “la più forte pressione per il rinnovamento delle strutture”, il Partito non aveva saputo reagire alle sollecitazioni sociali. Pertanto – ammoniva infine – si rendeva urgente un'autocritica interna.⁹ Amendola, da parte sua, contrapponeva al movimento operaio quello studentesco, animato da troppi “farisei” e “frasi roboanti” per essere autentico.¹⁰ Per questo al XII Congresso del P.C.I. (Bologna, febbraio 1969), egli avrebbe ribadito di non usare “né indulgenze né compiacenti civetterie” verso i protestatari.¹¹

L'avvicinamento di Guttuso alle tematiche contestatarie non si esauriva negli interventi politici: anche la propria attività artistica risentiva del contatto con le forze emergenti. Non era certo la prima volta che egli si confrontava con la più giovane parte sociale. Gli svaghi domenicali, per esempio, emergevano nel dipinto murale realizzato per Olivetti nel 1945; i divertimenti importati dagli Stati Uniti caratterizzavano il *Boogie-Woogie* (1953);¹² mentre le distrazioni estive prendevano corpo ne *La spiaggia* (1955-56). Rispetto ai precedenti, però, i lavori licenziati nella seconda metà dei sessanta registravano un necessario aggiornamento stilistico e formale. A una pittura dal forte accento drammatico e dalla superficie mossa per quantità di materia e scioltezza del gesto, quella tipica degli ultimi anni cinquanta, Guttuso sostituì infatti un trattamento che alternava zone campite uniformemente, quasi a simulare la stampa pubblicitaria, ad altre caratterizzate da pennellate corsive. Si misurò con opere di dimensioni monumentali e diede ampio spazio all'indagine della società borghese. Ne era esempio *Donne stanze paesaggi oggetti* (1967), il grande formato esposto tra aprile e maggio 1968 alla galleria del Milione dove nove nudi femminili animavano un interno dai molteplici punti di vista. A emergere erano donne emancipate, dall'esuberanza giovanile e dallo stile di vita consumista: icone del tutto simili a quelle che apparivano di continuo sui mezzi di comunicazione di massa. In quadri come *Giovani innamorati* (Crispoliti 68/35)¹³ [fig. 1] e *Gli addii di Francoforte* (Crispoliti 68/37) [fig. 2], entrambi del

1968, si mostrava invece la rinnovata libertà di esprimere i propri sentimenti. Emergeva anche il tempismo di Guttuso nel cogliere dai rotocalchi alcune delle immagini più suggestive del *Joli mai* francese. Forse, i *Giovani innamorati* vennero ispirati da una fotografia di identico soggetto divulgata dal settimanale *Epoca* a inizio giugno [fig. 3].¹⁴ Di sicuro, però, Guttuso scelse di restituire l'atmosfera parigina inserendo come sfondo della composizione uno dei manifesti che tappezzavano i muri della città. *Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent* [fig. 4] era infatti uno dei poster stampati dall'Atelier populaire, il gruppo di insegnanti e allievi dell'École des Beaux Arts che occupavano le aule dell'Accademia protestando contro il governo De Gaulle. Guttuso non partecipò alla compagine parigina ma, con ogni probabilità, il pittore che pochi mesi prima si era unito agli studenti di architettura sulle impalcature della Facoltà, dovette sentirsi idealmente partecipe a una scelta tanto radicale e creativa.¹⁵ Alla suggestione documentaria, inoltre, si poteva aggiungere quella stilistica esercitata da uno degli artisti che, proprio in quegli anni, si era imposto sulla scena. Risaliva infatti al 1967 *Autoritratto con Souzka*, il quadro specchiante di Michelangelo Pistoletto dove l'autore si ritraeva abbracciato a un'attrice del Living Theatre. Subito apparso sulle riviste di settore,¹⁶ e avvicinabile a esemplari di poco successivi [fig. 5], è singolare constatare l'affinità tra questo soggetto e l'immagine recuperata da Guttuso sulla stampa coeva.

“Il rosso dei ragazzi è più rosso”, avrebbe detto Guttuso.¹⁷ Eppure la sua adesione alle ideologie dell'ultima generazione non era acritica. *Chi cavalca la tigre non può scendere* (Crispoli 65/18), per esempio, è un monito verso gli esponenti più radicali della sinistra, coloro che alla dottrina sovietica preferivano il maoismo della Cina. Anche nei confronti del movimento artistico allora più in vista, l'Arte Povera, Guttuso non si espresse in termini sempre lusinghieri. Invitato da Pietro Bonfiglioli, egli partecipò al dibattito promosso dalla galleria de' Foscherari di Bologna presso la quale, in febbraio, Germano Celant aveva curato un'importante rassegna. Il pittore siciliano sembrò comprendere solo in parte le ragioni degli artisti e del critico. Nelle opere esposte (*Averroè* di Paolini, *le lance* di Merz, *il bagno* di Pistoletto e *Concetto spaziale* di Fabro, per citarne alcune), Guttuso percepiva una componente intellettualistica ed estetica piuttosto che *deculturale* come invece pretendevano le teorie di Celant. Nonostante il rifiuto dell'immagine pittorica da parte degli esponenti poveristi, Guttuso riconosceva, provocatoriamente, in sé stesso e negli autori che nel passato si erano contrapposti all'accademismo (i sempre citati Courbet, Cézanne, Van Gogh) i precursori ideali della nuova corrente. Uno strumento come il pennello – dichiarava – corrispondeva al meglio a quella pretesa *povertà* invocata dal gruppo e dal loro critico.¹⁸ In ogni caso, Guttuso si mostrava sempre più incline al confronto

rispetto a un altro esponente del P.C.I. convocato nella stessa discussione. Rilevando nelle prove alla de' Foscherari un rapporto stringente con le "strutture sociali" e con "le mediazioni culturali", il recensore di *Rinascita* Antonio Del Guercio smentiva ogni velleità poverista.¹⁹

2.

Per carico di ideali, dimensioni e lavorazione, *Giornale murale* – Maggio 1968 [fig. 6] è l'opera più ambiziosa di quell'anno denso di eventi. Guttuso diede corpo alle proprie convinzioni di artista e intellettuale: l'affinità con le lotte giovanili, l'assimilazione dei miti moderni e la curiosità verso le soluzioni formali messe a punto dagli esponenti dell'ultima generazione. L'opera, le cui dimensioni si avvicinano ai tre metri per cinque, fu dipinta in estate, quando il suo autore si trovava ad Amburgo per insegnare alla locale Hochschule für bildende Künste. Subito entrata nelle raccolte dell'Accademia, e ora conservata al Ludwig Forum für Internationale Kunst di Aquisgrana, ha sviluppato negli anni una storia espositiva eminentemente estera. Nel settembre 1968 esordì infatti a *Menschenbilder* di Darmstadt per poi transitare alla personale di Brema tra 1969 e 1970 e infine alla antologica di Parigi nel 1971.²⁰ In Italia, invece, *Giornale murale* divenne noto solo attraverso le riproduzioni sui periodici. Contribuì indirettamente a divulgarlo anche la cartella dedicata al medesimo tema, edita dal milanese Teodorani e costituita da dieci litografie in bianco e nero e a colori. Per l'occasione Guttuso licenziò una pagina dove ribadiva il suo appoggio al movimento contestatario. Il merito dei giovani – precisava – stava nell'aver "aperto la via a una presa di coscienza del mondo moderno cui nessuno ormai può sottrarsi".²¹ Nella "spinta rivoluzionaria", inoltre, vedeva confermate le proprie certezze, partecipandovi con gli strumenti più consoni alla sua attività.²² Ciò che vide a Roma, Berlino, Amburgo e Parigi, ma anche sulla stampa e la televisione, gli consentì di meditare sulla contestazione. È un atteggiamento che, nello stesso anno, contraddistinse pure il lavoro di Gabriele Mucchi, artista a lungo docente presso l'Accademia berlinese.²³ Il suo *I giovani insorgono* [fig. 7] è apparentabile al pannello di Guttuso per tema, riflessione sulla cronaca e ideali del tempo. Per l'esibita denuncia sociale, inoltre, entrambi trovavano un sicuro riferimento nel *Massacro in Corea*, dipinto quasi un ventennio prima da Picasso (1951).

I contemporanei dovettero considerare *Giornale murale* una sintesi degli eventi che stavano sconvolgendo il mondo: come già il titolo annunciava, infatti, il grande formato costituiva una cronaca per immagini. Il giudizio politico era invece rafforzato dall'allusione ai periodici sindacalisti che, nella Russia sovietica, venivano affissi sui posti di lavoro. Guttuso esibiva il prelievo

dalla realtà montando in una serrata sequenza documenti fotografici di circolazione internazionale, e quindi immediatamente riconoscibili dall'osservatore di ogni latitudine. Nonostante l'opera si distingua per l'energico impatto comunicativo, manca una dimensione narrativa unitaria. Guttuso fece interagire situazioni e personaggi privi di coerenza spaziale e temporale, esasperando il procedimento del *collage* pittorico a lungo sperimentato (nel ciclo di nature morte dedicato a Morandi e in *Donne stanze paesaggi oggetti*, per esempio). Si riconoscono almeno quattro nuclei principali: la contestazione giovanile, la guerra in Vietnam, il razzismo statunitense e la morte di Ernesto Che Guevara. L'artista stesso dichiarò a Mario De Micheli di aver liberamente assemblato quei temi prendendo a modello i brani di Vladimir Majakovskij. Come il poeta ideò nelle sue "fattografie", Guttuso voleva sviluppare una "azione" insieme "spontanea" e "strutturale", ma specialmente il frutto di un procedere "deculturato", "demistificato" e "deavanguardistizzato".²⁴ L'assenza di gerarchia consente di affrontare il grande formato partendo da un episodio qualsiasi. Da sinistra, si riconoscono: un'automobile sportiva, i piedi del defunto Che Guevara; nella fascia superiore, incorniciati da mano e pistola dello sceriffo americano tra loro speculari, l'esecuzione di un vietcong, gli incappucciati del Ku Klux Klan e le urla di un nero linciato. All'estremità destra vediamo invece un vietnamita ferito, mentre nella parte centrale la polizia francese contro le barricate degli insorti e un comizio con sveltanti bandiere comuniste.

A incentivare l'idea di un'opera di vaste dimensioni fu probabilmente il cartone sul tema della violenza al quale stavano lavorando gli studenti dell'accademia amburghese quando, nel giugno, Guttuso arrivò in città. Lo stesso artista, in una lettera inviata all'amico e critico Douglas Cooper, avrebbe scritto come quella docenza trimestrale si fosse rivelata un'esperienza "assai interessante". Dovettero impressionarlo non tanto le creazioni degli allievi ["alcuni facevano macchine con tubi e lampadine elettriche, altri educati da Wunderlich e Hausner credevano che io fossi un abitante della luna, altri, molto bravi, lavoravano con impegno (tre)"] quanto la loro adesione agli eventi sociali ("tutti erano dentro l'agitazione, sempre in riunione o a fare affiches o alle manifestazioni").²⁵ Eppure è plausibile che già dai primi mesi dell'anno egli stesse meditando di condensare in un unico insieme immagini da subito distintesi come epocali. In *Giornale murale* ricorre infatti a riproduzioni apparse su alcuni dei più diffusi rotocalchi italiani. Per esempio, dalla copertina de *L'Europeo* del primo febbraio [fig. 8], Guttuso ricavò l'automobile le cui sembianze si avvicinano a quelle di una navicella spaziale.²⁶ Dalla fotografia di un'inchiesta sul razzismo negli Stati Uniti, apparso su *Tempo* il 2 aprile [fig. 9], isolò il brano di un nero che grida.²⁷

Sempre al febbraio risalgono i riferimenti alla guerra in Vietnam. Il primo del

mezzese Eddie Adams immortalò il generale delle forze sud-vietnamite Nguyen Ngoc Loan mentre spara alla tempia del vietcong Nguyen Van Lem. Nelle settimane successive lo scatto ebbe grande circolazione internazionale, riscuotendo favore per diversi anni (risale al 1972 *Los massacres* di Armando Cardona Torrandel, olio premiato alla XXV edizione del Premio Suzzara).²⁸ Il volto del vietnamita ferito appariva invece sulle copertine de *L'Espresso* e de *L'Espresso colore* del 18 febbraio [fig. 10; fig. 11], diventando da allora una delle iconografie più frequenti nei lavori politici di Guttuso (tra cui *Il mondo nuovo*, esposto a *Kunst und Politik* [Crispoliti 70/12] nel 1970, e *Le notizie* [Crispoliti 71/1]).²⁹ Il pittore si era già esposto sul conflitto: firmando l'“Appello della cultura per l'indipendenza e la libertà del Vietnam”³⁰ nel marzo 1965 e dipingendo *Documentario sul Vietnam* (Crispoliti 65/17), in mostra a *Immagini degli anni '60. Poesia e verità* nel febbraio 1966. Vi si raffigurava un giovane vietnamita trattenuto a forza da due mani anonime: era Nguyen Van Troi, militante giustiziato il 15 ottobre 1964 e immediatamente considerato il simbolo della resistenza anticapitalista. La scelta era in linea con quella della commissione culturale del P.C.I. che per il manifesto della Veglia per il Vietnam (al Teatro Adriano di Roma, 27-28 novembre 1965) adottava un'immagine pressoché identica.³¹ Di lì a poco, poi, l'appoggio alla causa del Fronte di Liberazione Nazionale e il ritiro delle truppe statunitensi divennero alcune tra le istanze più pressanti da parte degli studenti insorti. Costoro affiancavano a richieste concrete come la fine della guerra, la riforma universitaria o il rinnovamento della classe al potere, l'ostentazione di nuovi miti politici, quali Ernesto Che Guevara e Mao Zedong.

Non stupisce pertanto trovare il guerrigliero argentino nel grande formato del Maggio francese. Nell'ottobre 1967, la notizia della sua morte e la diffusione della foto in cui la polizia boliviana ne mostrava il cadavere occuparono vasto spazio nei periodici italiani.³² Ciò suscitò un'istantanea attenzione sia tra gli artisti d'avanguardia (Fabio Mauri dedicò un'opera a Che Guevara e Renato Mambor ne fece esplicito riferimento con l'intervento *Dovendo imballare un uomo* presentato al *Teatro delle mostre* nel maggio 1968) sia tra i pittori da tempo affermati (Aligi Sassu e Mucchi raffigurarono il corpo esanime, mentre in *Morire per amore* Roberto Sebastian Matta ne dava un'interpretazione in chiave surrealista). Guttuso fu tra i primi ad aderire all'onda lunga delle celebrazioni, dipingendo un ritratto del rivoluzionario come nuovo Battista (la testa di Che Guevara appare sanguinante su un piatto [Crispoliti 67/18]), pubblicato su *L'Unità* il 9 novembre. A un anno di distanza, però, egli preferì eliminare ogni richiamo truculento a favore di una resa più allusiva. In *Giornale murale* compaiono infatti solo i piedi del Che ed è suggestivo pensare che tale scelta celi un riferimento a *I littori riportano a Bruto il corpo dei suoi figli* di Jacques Louis David [fig. 12], dove, in una scena carica di patetismo, le spoglie

fanno la loro comparsa dal lato sinistro della tela mostrando solo parte delle gambe e i piedi. Guttuso si era già ispirato al maestro neoclassico: nel 1962 rielaborò *La morte di Marat*, mentre tra 1966 e 1967, quando stava portando a termine il ciclo autobiografico, ne isolò e riformulò il brano del lenzuolo. Proprio allora Fabbri editava due monografie su David che potrebbero aver incentivato la riflessione di Guttuso.³³

Alla suggestione del passato si aggiungeva forse quella esercitata dai contemporanei che si affidavano al mezzo pittorico: i già ricordati Mucchi e Sassu, ma anche Alberto Gianquinto. Per quest'ultimo Guttuso scrisse la presentazione presso la galleria Bergamini di Milano, dove erano esposte alcune opere della serie dedicata a Guevara (1967-1968) [fig. 13].³⁴ Entrambi si confrontavano con la fotografia in cui il rivoluzionario appariva morto e adagiato su una branda, tuttavia se ne avvalsero in termini diametralmente opposti. Se Guttuso, rifacendosi a David, eliminò ogni riferimento identificativo privilegiandone il dettaglio, Gianquinto ne offrì una visione prospettica accentuando il carattere spettrale.

Le atrocità commesse dagli Stati Uniti contro il popolo nero, in Vietnam e nell'America latina ruotano attorno al nucleo centrale di *Giornale murale*, ovvero le barricate contro la polizia. Erano, questi, alcuni tra i temi più discussi dalla gioventù insorta nelle città europee e americane. Inoltre, diversi grattacieli, emblemi del potere capitalista, fanno da cornice al contesto urbano dove si svolgono gli scontri. Si trattava di vedute di Amburgo, le medesime dipinte da Guttuso durante il suo soggiorno (come Crispolti 68/34) e che, abbattute dalle fiamme, ritroviamo in *La distruzione di Sodoma* (Crispolti 69/2), il dipinto appartenente al trittico (di cui facevano parte, *Le figlie di Lot* [Crispolti 68/94] e *La moglie di Lot* [Crispolti 69/2]) esposto proprio con *Giornale murale* alla personale allestita presso la galleria Hertz di Brema tra 1969 e 1970. Il suo curatore, Werner Spies, poneva l'accento sulla capacità dell'artista di trasmettere il carattere impegnato di *Giornale murale*, senza renderlo "topografico" o "pittoresco". L'aderenza agli eventi del Maggio francese, inoltre, ne faceva un "inventario tragico, non-simbolico, di fatti che rappresentano non tanto la rivoluzione quanto la controrivoluzione".³⁵

L'atmosfera tesa nella parte superiore del pannello viene bilanciata dal corteo di manifestanti, espressione di un sentimento di comunione e solidarietà. Qualche anno dopo, nel 1972, rivedremo una soluzione simile nei *Funerali di Togliatti*: Guttuso renderà effettivo quel *collage* di figure che nel *Giornale murale* era invece simulato dalla pittura.

3.

In base a quanto finora osservato, proviamo a formulare alcune ipotesi sul metodo di lavoro di Guttuso e sul valore da lui stesso attribuito a *Giornale murale*. La prima riguarda il periodo di esecuzione e le fasi di sviluppo dell'opera. Nella cartella Teodorani l'artista dichiarava di aver licenziato pannello e disegni tra il maggio e il luglio 1968.³⁶ Ciò tuttavia appare discutibile: solo dal suo arrivo ad Amburgo egli avrebbe potuto dedicarsi liberamente a un'opera tanto ambiziosa. Stando alla già citata lettera ad Amendola, questo avvenne a metà giugno, forse dopo aver soggiornato brevemente a Parigi.³⁷ Qui Guttuso poté entrare in contatto con le forze protestatarie, stringere legami con gli artisti più vicini alla contestazione e, soprattutto, trovare degli stimoli visivi tanto influenti da condizionarne il lavoro. Infatti, in una fotografia scattata nella città tedesca, pubblicata nel catalogo generale dell'artista curato da Enrico Crispolti quando egli era ancora in vita, Guttuso è alle prese con un quadro di dimensioni monumentali, forse l'idea iniziale di *Giornale murale* [fig. 14]. Appare una figura femminile che, innalzata dalla folla, regge una bandiera: è una delle icone del Maggio francese, la cui immagine si diffuse rapidamente nei quotidiani divenendo una sorta di moderna *La Libertà guida il popolo* di Eugène Delacroix. Ponendola al centro dell'azione l'artista poteva così rendere omaggio a un emblema che tornava attuale. Solo in un secondo momento Guttuso decise di dare all'impresa un respiro internazionale, attribuendole un valore universale e affiancando alla cronaca gli ideali della lotta. A proposito sono d'aiuto i disegni, poi trasformati in litografie, che accompagnarono *Giornale murale* [fig. 15; fig. 16]. *La gioventù nelle strade; Lo mismo en otras partes; La gioventù con bandiere; Tenendosi l'un l'altro; Sous les pavés la plage; Sit-in; La macchina inutile*: già i titoli indicano come Guttuso abbia provato a documentare le manifestazioni che si svolgevano in svariate piazze europee. In molti, però, l'artista introdusse un elemento che ci permette di collocare la realizzazione ad Amburgo, durante lo studio della seconda versione di *Giornale murale*: si tratta dei grattacieli sullo sfondo, accomunabili a quelli dipinti durante la trasferta tedesca. Gli stessi disegni, peraltro, gli furono utili per risolvere alcuni brani: la folla con bandiere, le mani che si stringono tra loro, la polizia francese e l'ammasso di rottami al centro della composizione.

A questi fogli si aggiungono le riproduzioni dei rotocalchi, le quali ci consentono di avanzare ulteriori riflessioni. Guttuso, che era solito conservare ritagli di quotidiani e riviste, dovette portarli con sé dall'Italia: per impiegarli con i propri allievi o, forse, per un saggio sulla contestazione studentesca. Per lui era un procedimento abituale: spesso inseriva i frammenti in tele alle quali lavorava a ridosso della loro pubblicazione, attribuendogli un significato ideologico (era il caso degli articoli riguardanti la visita del Presidente Gronchi

a Mosca per *La discussione*) o solo formale (pagine di giornale di diverse cromie costituivano i *collages* riguardanti il tema della folla o delle vedute paesistiche di fine anni cinquanta-primi sessanta). Altre volte, invece, Guttuso metteva in scena fonti accantonate da tempo, come ripescandole da un repertorio iconografico di immediata leggibilità e forte impatto (nella tela del ciclo autobiografico, *La Sicilia è un'isola* [Crispoliti 66/34] egli introdusse il brano di un uomo dai gesti enfatici, tratto dal numero de *L'Espresso* del 21 agosto 1960).

Nel *Giornale murale*, però, il collage era solo evocato: Guttuso trasferì sulla tela, ingigantendole, immagini di notorietà internazionale. Non si avvalse degli strumenti adoperati dalle ultime generazioni di artisti, come proiettori e mascherine, ma preferì uno strumento tradizionale quale il pennello. Come in *Donne stanze paesaggi oggetti*, l'artista studiò ciascun tema su singoli fogli e con colori acrilici, per poi montarli direttamente sul grande formato.³⁸ Guttuso vi trasferiva le ragioni della lotta ideologica con uno stile che, a differenza del passato, lo avvicinava ad alcuni degli autori più giovani, come gli esponenti della cosiddetta *Figuration narrative*.³⁹ Quel gruppo di pittori attivi a Parigi la cui cifra distintiva era una figurazione fredda e dall'apparenza meccanica. Durante il Maggio parigino, alcuni di loro abbracciarono l'azione politica diretta (Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo) aderendo all'Atelier populaire. Altri, tra i quali Antonio Recalcati, seguirono invece lo svolgersi delle manifestazioni direttamente dalle piazze e nelle loro opere misero in scena gli eventi del Maggio ma, al contempo, una visione oggettiva di quanto accaduto.

Mentre Guttuso tentava un proprio aggiornamento linguistico, i protagonisti delle neoavanguardie lo guardavano con prevedibile diffidenza. Al suo incessante dialogo con il Partito costoro contrapponevano un nuovo rapporto con la società, basato su un linguaggio autonomo e smarcato dai tradizionali circuiti dell'arte. Di tale ostilità si fece portavoce un poeta visivo come Sarenco che proprio nel 1968 alterò l'invocazione tedesca "oh mein Gott" fino al motto, non privo di sarcasmo, "gott mit gut(tuso)" [fig. 17].⁴⁰ Eppure alcuni tra le nuove leve intrattennero uno scambio proficuo con il pittore più vicino al Partito, svolsero un dialogo all'insegna della figurazione e incentrato sulla difesa degli ideali comunisti. *Compagni compagni* di Mario Schifano, *Corteo di Franco Angeli*, *Avanti o popolo* di Recalcati, *Barricata* di Attilio Steffanoni o *Guerra di popolo vince in Viet-nam* di Giangiacomo Spadari mostrano un'affinità stringente con i temi del *Giornale murale*. Non è facile individuare debiti e suggestioni, di sicuro però, Guttuso guardava con interesse agli artisti più giovani e non si lasciava sfuggire le loro sperimentazioni. Il fornitore di colori di Schifano, per esempio, ricorda come egli volesse provare i materiali appena visti nelle opere del suo cliente, tra cui "gli smalti Ripolin per i contorni, poi per risolvere alcuni dettagli delle figure".⁴¹ Guttuso ricorse addirittura all'aerografo

e colori a *spray* per i nudi femminili che componevano il ciclo presentato nel 1967 alla galleria La Medusa, ma anche nella prima versione del *Giornale murale* per suggerire l'atmosfera dello sfondo.

“C'era in essi amore per le cose, per i simboli, un amore vero, da artisti”, avrebbe in seguito dichiarato Guttuso nei confronti degli esponenti della “scuola di Piazza del Popolo”.⁴² Similmente *Après la victoire le bureau de Mao Tsé Toung à Washington* di Arroyo e *Avanti o popolo* di Recalcati, presenti nel suo studio di Velate,⁴³ identificavano il compromesso tra attività pittorica e impegno politico a cui egli si mantenne fedele nel corso di tutta la carriera. Era una convinzione irrinunciabile, ribadita solo alcuni anni dopo: infatti nel 1972, conclusi i *Funerali di Togliatti*, Guttuso partecipò al dibattito sul rapporto tra arte e ideologia organizzato da Arturo Schwarz in occasione della mostra di Spadari presso la sua galleria.⁴⁴ Con il più giovane autore milanese Guttuso aveva stretto un sincero rapporto di amicizia: oltre alla fede comunista i due condividevano una scelta formale basata sulla commistione di immagini tra loro eterogenee. Entrambi giocavano sull'aggressività cromatica: mentre nel pannello del Maggio Guttuso alternava zone pressoché monocrome ad altre dalle tinte squillanti, Spadari privilegiava campiture fluorescenti e solarizzate. Inoltre, come in *Giornale murale*, anche i lavori da lui eseguiti nel 1968 erano incentrati sugli eventi politici d'attualità, come la guerra in Vietnam (*Hanoi: “il falso colpo”*), la rivoluzione cubana (*Monumento*) o i nuovi leader comunisti (*Pechino: la grande roccia*) [fig. 18].

Le dimensioni monumentali, la vivacità dei colori, il dinamismo e la corallità dell'azione, nonché la valenza prettamente politica di *Giornale murale*, lo avvicinano non solo alle soluzioni dei più giovani esponenti di sinistra ma anche alle imprese dei muralisti messicani. In particolare, potevano essere le sperimentazioni tecniche di David Alfaro Siqueiros, e la sua capacità di inserire in una sola opera molteplici punti di vista, a riscuotere l'attenzione di Guttuso. Nonostante egli si fosse allontanato dagli episodi di storia nazionale documentati fino a pochi anni prima, come il collega messicano dava vita a composizioni sovraccariche e di forte impatto visivo, da cui emerge una presa di posizione radicale sulla società. Va anche ricordato che Guttuso si adoperò per la scarcerazione di Siqueiros nel 1965 e per l'occasione gli diede ospitalità e gli dedicò un ritratto (Crispoli 65/16). Negli stessi anni la fortuna di Diego Rivera, José Clemente Orozco e Siqueiros era stata rilanciata da alcune uscite editoriali: le monografie dei tre muralisti pubblicate da Fabbri nel 1966 e la traduzione italiana di *Arte murale in Messico* di Antonio Rodríguez.⁴⁵ Non è un caso, pertanto, che sulle colonne di *Paese Sera* Duilio Morosini cogliesse tale parentela: attribuire al pannello guttusiano il medesimo slancio epico presente nei lavori dei messicani permetteva a uno dei critici più vicini al P.C.I. di giustificare l'eccezionalità stilistica e la marcata carica ideologica.

Come ogni opera monumentale quasi annualmente licenziata da Guttuso, anche *Giornale murale* ricevette un'ampia visibilità a mezzo stampa. Su *Arte Illustrata* del gennaio 1969, De Micheli gli dedicò un lungo e appassionato intervento che ancora oggi rimane irrinunciabile per avvicinarsi al dipinto. Il critico leggeva il lavoro in continuità con i più noti esempi di "impegno civile" dell'artista (*Crocefissione*, *Gott mit uns*, *L'occupazione delle terre*, *La battaglia del Ponte Ammiraglio*, *La discussione*). Soprattutto, però, De Micheli riconosceva a Guttuso la capacità di rinnovare, ancora una volta, la tradizione realista iniziata da Courbet.⁴⁶ Anche Antonio Del Guercio si confrontò con *Giornale murale*. Su *Rinascita* ne lodava la "immediatezza di lettura e di racconto" e la "strana atmosfera di stupefazione metafisica" determinata dalla "congelata sospensione dei corpi e delle cose". Inoltre, il recensore, pur individuando nella "strumentazione plastica di massa" e nei manifesti elaborati dagli studenti un forte stimolo per le coeve esperienze artistiche, evidenziava la capacità di Guttuso di rimanere autonomo rispetto alle mode del momento, giustificando la sua ideale partecipazione ai moti del Sessantotto con l'ormai storico impegno politico dell'autore.⁴⁷

Con *Giornale murale*, insomma, Guttuso diede prova di sostenere il movimento studentesco pur confermando il proprio credo nel P.C.I.. L'adesione a quelle istanze era giustificata dallo strumento della cronaca, mentre la denuncia delle atrocità che imperversavano nel mondo si univa a episodi di solidarietà e speranza nel progressivo miglioramento sociale. Si trattava dunque di un equilibrio tra ricerca e tradizione reso ancora più evidente sul piano stilistico. Guttuso riassetò il proprio linguaggio sullo stimolo delle novità introdotte dai più giovani, senza snaturare la propria fisionomia. Montando immagini tra loro irrelate e sconcertanti per tema e vicinanza alla stampa periodica, egli conferiva a eventi recentissimi o ancora in corso una dimensione già storica.

TAVOLE

- 1 Renato Guttuso, *Giovani innamorati*, 1968. Olio su tela e collage su carta intelata, 126 x 47 cm, collezione privata.
- 2 Renato Guttuso, *Gli addii di Francoforte*, 1968. Olio su tela, 132 x 99 cm, collezione privata.
- 3 *Epoca*, 9 giugno 1968.
- 4 Atelier populaire, *Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent*. Collezione privata.
- 5 Michelangelo Pistoletto, *Gli amanti*, da *L'Espresso Colore*, 3 novembre 1968, courtesy Fondazione Pistoletto, Biella.
- 6 Renato Guttuso, *Giornale murale - Maggio 1968*, 1968. Acrilici su carta intelata, 280 x 480 cm, Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.
- 7 Gabriele Mucchi, *I giovani insorgono*, 1968. Olio su tela.
- 8 *L'Europeo*, 1° febbraio 1968.
- 9 *Tempo*, 2 aprile 1968.
- 10 *L'Espresso*, 18 febbraio 1968.
- 11 *L'Espresso Colore*, 18 febbraio 1968.
- 12 Jacques Louis David, *I Littori riportano a Bruto il corpo dei suoi figli*, 1789. Olio su tela, 323 x 422 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 13 Alberto Gianquinto, *Guevara*, 1967-1968. Olio su tela, collezione privata.
- 14 Guttuso mentre lavora alla prima versione del Giornale murale, foto di anonimo tratta dal *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*.
- 15 Renato Guttuso, *Tenendosi l'un l'altro*, da *Le Arti*, dicembre 1968, 40.
- 16 Renato Guttuso, *Lo mismo en otras partes*, da *Le Arti*, dicembre 1968, 41.
- 17 Sarenco, *Gott*, 1968. Stampa tipografica, 50 x 70 cm, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione Spagna Bellora.
- 18 Giangiacomo Spadari, *Pechino: La grande roccia*, 1968. Acrilico su tela, 135 x 120 cm, collezione privata, courtesy Alessandro Spadari, Milano.



1 Renato Guttuso, *Giovani innamorati*, 1968. Olio su tela e collage su carta intelata, 126 x 47 cm, collezione privata.



2 Renato Guttuso, *Gli addii di Francoforte*, 1968. Olio su tela, 132 x 99 cm, collezione privata.





4 Atelier populaire, *Une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent.*
Collezione privata.



5 Michelangelo Pistoletto, *Gli amanti*, da *L'Espresso Colore*, 3 novembre 1968, courtesy Fondazione Pistoletto, Biella.



6 Renato Guttuso, *Giornale murale - Maggio 1968*, 1968. Acrilici su carta intelata, 280 x 480 cm, Aachen, Ludwig Forum für Internationale Kunst.



7 Gabriele Mucchi, *I giovani insorgono*, 1968. Olio su tela.



8 *L'Europeo*, 1° febbraio 1968.



DALLA LEGGE DI LINCOLN ALLA LEGGE KENNEDY. Un dimostrante negro immobilizzato da due uomini della polizia militare. Nonostante l'esistenza di una legge ai diritti civili - i contrasti razziali non accedono. Il problema, anzi, va assumendo sempre maggiori proporzioni: trent'anni se sono la gente di colore era il cinque per cento della popolazione degli Stati Uniti; oggi è il 10 per cento, tra vent'anni raggiungerà il 20 per cento. Già ora a Washington i negri sono il 66 per cento degli abitanti

to sullo schermo, il più intelligente, e reattivo. E tuttavia reagisce blandamente; gli argomenti contro la società dei bianchi dovremmo farli dire dagli agitatori negri che noi registi gli mettiamo accanto. Un film fallito, in un certo senso, nelle intenzioni della Ford Foundation, che voleva, a una storia esplosiva; e nostra, che volevo dare fuoco a una miccia, dovremmo limitarci ad accendere una candela.

E qui mi trovo dinanzi alla prima fra le cento contraddizioni della vicenda tra negri e bianchi negli Stati Uniti. Sono i bianchi — a volere l'integrazione; così come furono i bianchi — una parte dei bianchi — anche a costo di una sanguinosissima guerra — ad abolire nel 1863 la schiavitù. Un processo che dura da oltre un secolo e nel corso del quale i bianchi sono l'imputato e i negri la parte civile; con l'anomalia che furono i bianchi a indurre i negri a costituirsi parte ci-

vile. La "Capanna dello zio Tom" fu scritta da un bianco. Bianchi erano i nordisti che combattevano gli schiavisti del Sud. Bianco era il presidente Kennedy che propose la legge sui Diritti Civili. Fu inoltre Kennedy a incoraggiare Luther King a compiere la marcia dei duecentomila, da ogni Stato dell'America con flutti a piedi a Washington per perorare quella legge.

Una conversione

Almeno un terzo — vi è chi dice la metà più uno — di quei duecentomila erano bianchi. Testuale da una universitaria discendente di « Camminiamo due giorni mangiando come si poteva, e due notti dormendo e quando dopo l'ultimo bivacco il reverendo Luther King narro di aver sognato — e finalmente i bianchi negri uguali gli uni agli altri, tutti singhiozzammo,

tutti. Andò proprio così ».

Il lettore a questo punto ha già capito che il suo cronista è per l'integrazione. Lo è divenuto nel corso di un viaggio da Nuova York alla Georgia, all'Alabama, al Mississippi, alla Louisiana, da New Orleans, scrive questa corrispondenza. Non lo era nel novembre scorso quando partì dall'Italia, tut-convensione, e mette il conto accennare i motivi.

In Italia il problema non si pone in termini concreti, perché non abbiamo negri in casa, e, per fortuna, siamo senza colonie.

Per gli americani è diverso. Il problema dei negri per dieci dei loro abitanti è necessario e lancinante. Uno su dieci, ed è incattivito, vuole essere in tutto simile al bianco. Poiché il bianco ha l'automobile, il negro americano vuole l'automobile anche lui, ma senza sottoporci alle fatiche che l'acquisto dell'automobile è costato al bianco. Potrebbe

andare alla scuola elementare dei negri, al Collegio dei negri, e invece vuole studiare seduto allo stesso tavolo dei bianchi, e quere quel tavolo, deve percorrere una distanza quattro volte maggiore di quella che lo divide dalla scuola propria.

Molte domande

Mi domando: perché? Io sono socio del Circolo della Stampa, a Roma, e non pretendo di essere socio del Circolo della Caccia. E questo perché, come giornalista, non mi sento inferiore ai discendenti dei principi tali e dei papi ta-Caccia. Cercherei di rendermi, se mai, con il lavoro, più importante, nella attuale società democratica, del valetudinario discendente di papi e principi. Perché i negri non fanno lo stesso? Perché non tentano

di diventare migliori dei bianchi, attraverso il lavoro, che non gli è proibito?

I negri in America si trovavano in condizioni di inferiorità rispetto ai bianchi in partenza, è vero. Ma anche i figli dei nostri contadini e operai hanno dovuto faticare molto più degli altri, diciamo così, per diventare qualcuno. Se non abbiamo fatto noi in una società classica, in Europa, perché non fanno qualcosa di analogo i negri, nella democratica America?

I miei amici integrazionisti nuovatorchesi, tutti bianchi, mi rispondono: « Tu sei un bianco e se malgrado le origini borghesi riesci a entrare nel Circolo della Caccia ti confondi con gli altri negri che sono bianchi, come te. Mentre il negro no. Il colore ineluttabile della sua pelle lo segrega: lui se è sente addosso, quella poiana che lo rende irrimediabilmente diverso, come una condanna ». Se proprio ho chiesto: « Se proprio



10 L'Espresso, 18 febbraio 1968.



11 *L'Espresso Colore*, 18 febbraio 1968.



12 Jacques Louis David, *I Littori riportano a Bruto il corpo dei suoi figli*, 1789. Olio su tela, 323 x 422 cm, Paris, Musée du Louvre.



13 Alberto Gianquinto, *Guevara*, 1967-1968. Olio su tela, collezione privata.



Ad Amburgo nel 1968, durante il trimestre d'insegnamento nella Hochschule für bildende Künste, lavorando al tema di *Giornale murale - Maggio '68*

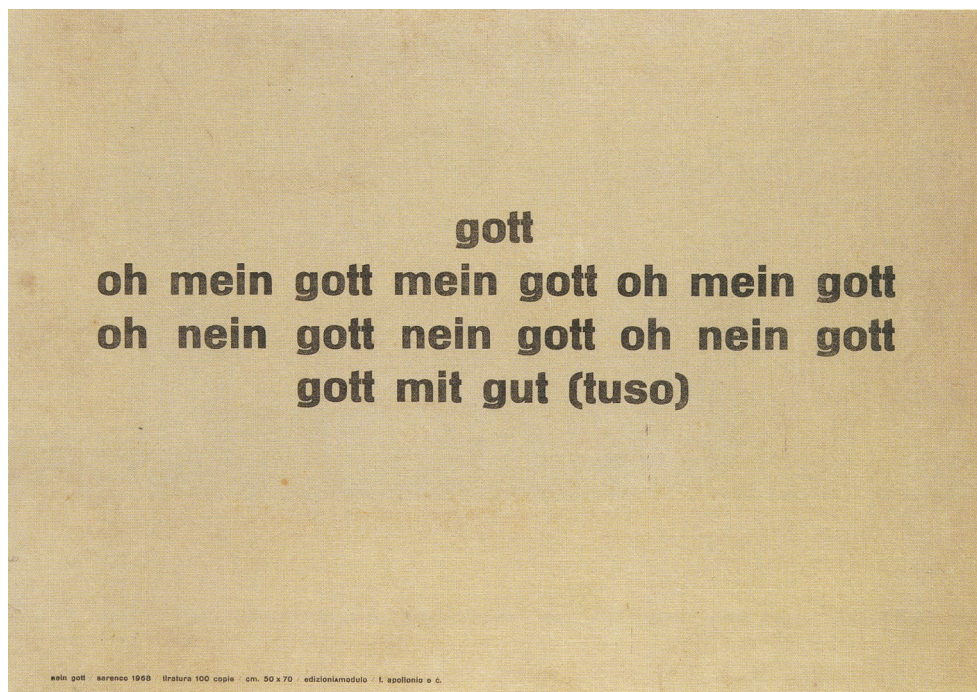
14 Guttuso mentre lavora alla prima versione del *Giornale murale*, foto di anonimo tratta dal *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*.



15 Renato Guttuso, *Tenendosi L'un L'altro*, da *Le Arti*, dicembre 1968, 40.



16 Renato Guttuso, *Lo mismo en otras partes*, da *Le Arti*, dicembre 1968, 41.



17 Sarenco, *Gott*, 1968. Stampa tipografica, 50 x 70 cm, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Collezione Spagna Bellora.



18 Giangiaco Spadari, *Pechino: La grande roccia*, 1968. Acrilico su tela, 135 x 120 cm, collezione privata, courtesy Alessandro Spadari, Milano.

- ¹ Guttuso insegnò pittura prima in veste di docente straordinario e, dal 1967, come titolare della cattedra. Nominato ordinario il primo ottobre 1968, già il mese seguente si dimise disperdendo il proprio stipendio nel cortile dell'Accademia in segno di solidarietà verso gli studenti insorti. Sull'episodio cfr. Tiziana D'Achille, "Accademia e Arte figurativa a Roma 1930-1975", in *Romaccademia. Un secolo d'Arte da Sartorio a Scialoja*. A cura di Tiziana D'Achille, Anna Maria Damigella e Gabriele Simongini (Roma: Complesso del Vittoriano, 2010). Cat. (Roma: Gangemi Editore), 109-145.
- ² Fabio Carapezza Guttuso, "La Roma di Guttuso", in *Guttuso 1912-2012*. A cura di Id. ed Enrico Crispolti (Roma: Complesso del Vittoriano, 2012-2013). Cat. (Ginevra-Milano: Skira, 2012), 52; n. 90.
- ³ Sul gruppo degli Uccelli, costituito da Martino Branca, Paolo Ramundo, Gianni Feo detto "Apache", Paolo Liguori detto "Straccio", Gianfranco detto "Naso", Roberto detto "Diavolo"; cfr. Pablo Echaurren, Claudia Salaris, *Controcultura in Italia 1967-1977. Viaggio nell'underground* (Torino: Bollati Boringhieri, 1999), 97-101. Ricorda Paolo Liguori a proposito del gruppo e della partecipazione di Guttuso: "Nel '68 avevo diciannove anni ed ero al Liceo Lucrezio Caro con Giuliano Ferrara, che faceva ancora il ginnasio. Durante le occupazioni di febbraio e marzo cominciai a muovermi con il gruppo degli Uccelli. Erano studenti di architettura e liceali come me: anarchici, dissacratori, provocatori un po' hippy; predicavamo la fine dell'università, l'inutilità dello studio. In realtà avevamo studiato molto e ce l'avevamo con gli intellettuali che si muovevano attorno al Sessantotto con la pretesa di dirigerlo. [...] Eravamo amici degli intellettuali più libertari come Pasolini, che ci invitava a cena, ci portava a casa della madre, ci diede soldi per le nostre iniziative, come fecero pure Marco Ferreri, Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Renato Guttuso, che venne anche a fare un murale con noi. Disegnavamo bellissimi murali ad
- Architettura, ma quando ci provammo alla Statale di Milano il servizio d'ordine a momenti ci ammazzò di botte. A Valle Giulia c'eravamo anche noi, ma non partecipammo agli scontri con i poliziotti, del tutto impreparati all'idea che gli studenti non scappassero ma reagissero. Eravamo specializzati nel disturbare le assemblee: quando si rompeva il punto di sopportazione entravamo in cinque o sei, ci disperdevamo nell'aula e cominciamo a fischiare, prontamente imitati da decine di ragazzi che non ne potevano più. Oppure entravamo al volante di automobili per bambini o vestiti da cantanti rock con le robe comprate la domenica mattina a Porta Portese. Teorizzavamo l'azione diretta: piantammo una vigna in facoltà – i soldi per le zappe ce li diede Guttuso –, allevavamo pecore. Quelli seri, che avevano smesso la cravatta per l'eskimo, non ci sopportavano. [...]". [Paolo Liguori, in Aldo Cazzullo, *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione, 1968-1978: storia di Lotta continua* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1998), 105-106].
- ⁴ Guttuso entrò nel Comitato Centrale del P.C.I. al VII Congresso del Partito (1951), in quell'occasione eletto come membro supplente. L'incarico gli fu poi riconfermato nei congressi successivi e lo ricoprì fino alla morte. *Risoluzioni e decisioni del VII Congresso Nazionale del Partito Comunista Italiano* (Roma, Teatro Adriano, 3-8 aprile 1951). Atti del convegno (Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1951), 58. Cfr. anche *Comitato Centrale e Commissione Centrale di Controllo. Elenco dei candidati proposti dalla commissione Elettorale del Congresso a membri effettivi e candidati del C.C. e della C.C.C. del Partito* (Roma: Edizioni di Cultura Sociale, 1951), p.n.n. In tale documento è offerto un profilo politico dei membri del Comitato, dove Guttuso è presentato come Membro del Comitato Nazionale dei Partigiani della Pace, nonché pittore la cui attività, dopo la Liberazione, fu in stretto rapporto con quella del Partito.
- ⁵ *Brandi Guttuso. Storia di un'amicizia*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso (Milano: Electa,

- 2006), 85-86.
- ⁶ Renato Guttuso, "Studiano come ai tempi di Pio IX", *Paese Sera*, 13 aprile 1968. Nell'articolo Guttuso auspicava anche una compartecipazione tra studenti e operai sul modello di quanto era già avvenuto in Inghilterra e Spagna. Ora anche in Renato Guttuso, *Scritti*, a cura di Marco Carapezza (Milano: Bompiani, 2013), 1697-1702; dove si trovano molti degli scritti citati in seguito.
- ⁷ "Vi odio cari studenti", *L'Espresso*, 16 giugno 1968, 12-13.
- ⁸ *Ibid.*, 12.
- ⁹ Renato Guttuso, "Lettera a Giorgio Amendola", in *Mestiere di pittore. Scritti di arte e attualità* (Bari: De Donato, 1972), 422-25. I toni sarebbero stati ancora più aspri in una lettera inviata a Cesare Brandi da Amburgo il 2 luglio 1968. Carapezza Guttuso, *Brandi Guttuso. Storia di un'amicizia*, 94, 96.
- ¹⁰ Risposta di Amendola a Guttuso, in Guttuso, *Mestiere di pittore*, 427.
- ¹¹ Intervento di Giorgio Amendola, in *XII Congresso del Partito Comunista Italiano. Atti e risoluzioni*, (Bologna, Palazzetto dello sport, 8-15 febbraio 1969). Atti del convegno (Roma: Editori Riuniti, 1969), 342.
- ¹² In un'intervista del 1998, Piero Dorazio si soffermava sul valore polemico di questo dipinto, in particolare nei confronti delle mode statunitensi e dell'astrattismo: "Guttuso per denunciare la nostra decadenza, dipinse un quadro *Boogie-woogie* e lo espose qualche anno dopo alla Biennale di Venezia. Sullo sfondo c'era un quadro di Mondrian e i ballerini erano Manisco e Rosita, Perilli e Franca, Turcato e Oretta, Scarpitta e Clotilde. Ma cosa c'era di male? Avremmo dovuto anche noi dipingere *L'occupazione delle terre?*" [Piero Dorazio, in *Roma 1948-1959. Arte cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*. A cura di Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Claudia Terenzi (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 2002). Cat. (Milano: Skira, 2002), 69].
- ¹³ Da qui in avanti si adotta la numerazione proposta da Enrico Crispolti nel catalogo generale dell'artista: Renato Guttuso: *catalogo ragionato*, a cura di Enrico Crispolti, (Milano: Giorgio Mondadori & Associati, 1983-1989).
- ¹⁴ Riproduzione a p. 60 nell'articolo "Qui Sorbona", *Epoca*, 9 giugno 1968, 56-65.
- ¹⁵ Sulle esperienze artistiche parigine di quell'anno, cfr. Jean Cassou et alii, *Art et contestation* (Bruxelles: La Connaissance, 1968). Sul ruolo del manifesto come strumento di diffusione, informazione e agitazione politica in Italia, cfr. William Gambetta, *I muri del lungo '68. Manifesti e comunicazione politica in Italia* (Roma: DeriveApprodi, 2014).
- ¹⁶ Una sua riproduzione, per esempio, corredata la recensione di Tommaso Trini alla VI Biennale di San Marino. Cfr. Tommaso Trini, "San Marino. L'automazione delle icone", *Domus*, settembre 1967, 47-48.
- ¹⁷ Renato Guttuso, "Il rosso dei ragazzi è più rosso di...", *Le Arti*, dicembre 1968, 40-41.
- ¹⁸ Renato Guttuso, "Il puro necessario", *Quaderni de' Foscherari*, La povertà dell'arte, n. 1, 1968, p.n.n. In un'intervista concessa nel 1981 a Lea Vergine Guttuso avrebbe riconfermato la sua posizione; Renato Guttuso, in Lea Vergine, *Gli ultimi eccentrici* (Milano: Rizzoli, 1990), 25: "perché il pennello è ancora lo strumento più povero che esista; cosa c'è di più povero di un pezzetto di legno con un ciuffetto di peli che può essere intinto nel caffè, nell'inchiostro o nello sterco... altro che tutto il grande parlare che si è fatto intorno all'arte povera!".
- ¹⁹ Antonio Del Guercio, "Minimal art e immagini massimali", *Quaderni de' Foscherari*, La povertà dell'arte, n. 1, 1968, p.n.n.
- ²⁰ *Menschenbilder*. A cura di Bernd Krimmel (Darmstadt: Kunsthalle, 1968). Cat. (Darmstadt: Roetherdruck, 1968); Guttuso. *Werke 1968/69*. A cura di Werner Spies (Brema: galleria Michael Herz, 1969-1970). Cat. (s.l.: s.e., s.d.); Renato Guttuso. A cura di Jacques Lassaing e Antonio Del Guercio (Parigi: Musée d'art moderne de la ville de Paris et section a.r.c., 1971). Cat. (1971).
- ²¹ Guttuso, "Il rosso dei ragazzi è più rosso

- di...”, 41.
- ²² Renato Guttuso. A cura di Antonello Trombadori (Roma: La Nuova Pesa, 1969). Cat. (Roma: edizioni della Nuova Pesa, 1969), p. n.n.
- ²³ Mucchi insegnò alla Deutsche Akademie der Künste di Berlino dal 1957 al 1961 per poi trascorrere un anno all’Università di Greifswald. Sul rapporto di Mucchi con la Germania, cfr. *Gabriele Mucchi. Un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, a cura di Antonello Negri (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2009. Atti della giornata di studio (Milano: Centro Apice, 4 maggio 2005). In particolare il capitolo di Peter H. Feist sul ruolo assunto dall’artista nell’accademia berlinese, *ibid.*, 41-50. Sul rapporto tra Guttuso e la Germania cfr. invece: Daniela Papenberg, “Guttuso e la Germania, 1946-1968”, in *Renato Guttuso. Dal Fronte Nuovo all’Autobiografia*. A cura di Fabio Carapezza Guttuso e Dora Favatella Lo Cascio (Bagheria: Villa Cattolica, 2003-2004). Cat. (Bagheria: Falcone Editore, 2003), 50-58.
- ²⁴ Mario De Micheli, “Pittura come azione”, *Arte Illustrata*, gennaio-febbraio 1969, 47.
- ²⁵ Renato Guttuso, lettera a Douglas Cooper, Velate, 17 ottobre 1968, dattiloscritto, box 4, Cooper, Douglas Correspondence – Renato, Guttuso, Cooper Douglas Correspondence, 1964-1976, The Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, Special Collections and Visual Resources. Ringrazio Fabio Belloni per la gentile segnalazione.
- ²⁶ *L’Europeo*, 1 febbraio 1968. A partire da questo numero la rivista allegò una serie di fascicoli che ripercorrevano la storia dell’automobile dalle sue origini al 1968, tuttavia, in essi non si ripresenta la stessa fotografia.
- ²⁷ Riproduzione dall’articolo di Lamberti Sorrentino, “Un negro torna dal Vietnam”, *Tempo*, 2 aprile 1968, 16-20.
- ²⁸ Grazie a questo scatto Adams ricevette il premio Pulitzer nel 1969.
- ²⁹ *L’Espresso*, 18 febbraio 1968.
- ³⁰ “Appello della cultura per l’indipendenza e la libertà del Vietnam”, *L’Amico del Popolo*, 14 marzo 1965. Si univano alla firma di Guttuso quelle di Italo Calvino, Eugenio Garin, Carlo Levi, Cesarini Luporini, Giacomo Manzù ed Elio Vittorini.
- ³¹ Eva Paola Amendola, *Storia fotografica del Partito Comunista Italiano* (Roma: Editori Riuniti, 2006), 395, n. 681.
- ³² Le riprese variavano a seconda del periodico. Mentre *L’Unità* sceglieva scatti ravvicinati, mettendo in risalto il busto e il volto di Guevara, altri ne davano una visione complessiva. Tra le fotografie proposte dai rotocalchi, quella che più si avvicina alla fonte guttusiana per punto di ripresa e inquadratura comparve su *L’Espresso* il 22 ottobre 1967. Non si può escludere, però, che la stessa immagine sia stata impiegata in diverse riviste.
- ³³ *Jacques Louis David*, a cura di Alvar Gonzalez-Palacios, *I Maestri del colore 161* (Milano: Fabbri Editore, 1966); *David e la pittura napoleonica*, a cura di Alvar Gonzalez-Palacios, *Mensili d’arte 18* (Milano: Fabbri Editore, 1967). A testimonianza del rinnovato interesse su David si può indicare come risalga al 1968 anche *In morte di J.P. Marat* di Paolo Baratella.
- ³⁴ *Alberto Gianquinto*, presentazioni di Renato Guttuso (Milano: galleria Bergamini, 1968). Cat., (1968).
- ³⁵ *Guttuso. Werke 1968/69*, p.n.n. Per la traduzione italiana cfr. l’intervento in un fascicolo dedicato a Guttuso, a cura di Natale Tedesco: Werner Spies, “Sul lavoro recente di Guttuso”, *Galleria*, a cura di Natale Tedesco (Caltanissetta: Sciascia editore, 1971), 103-106.
- ³⁶ Guttuso, “Il rosso dei ragazzi è più rosso di...”, 41.
- ³⁷ La lettera ad Amendola è datata 14 giugno 1968 e Guttuso scrive: “parto domani per Amburgo dove ho una docenza in quella Accademia di Belle Arti”. Guttuso, *Lettera a Giorgio Amendola*, 422. È lo stesso artista a parlare del suo soggiorno parigino, senza tuttavia indicare il periodo in cui si sarebbe recato in Francia. Antonio Del Guercio, invece, situa tale permanenza nel maggio. Antonio Del Guercio, “Le braccia degli

- studenti”, *Rinascita*, 18 ottobre 1968, 24.
- ³⁸ De Micheli, “Pittura come azione”, 46-47.
- ³⁹ Sul movimento cfr. *La figuration narrative, Paris, 1960-1972*. A cura di Jean-Paule Ameline e Bénédicte Ajac (Parigi: Galeries Nationales du Grand Palais, 2008). Cat. (Parigi: RMN, 2008).
- ⁴⁰ L’opera di Sarenco probabilmente celava un riferimento anche alle tavole licenziate da Guttuso al termine del secondo conflitto mondiale e pubblicate nel 1945 sotto il titolo di *Gott mit uns*.
- ⁴¹ Luca Ronchi, *Mario Schifano. Una biografia* (Milano: Johan & Levi, 2012), 91. A testimoniare l’amicizia tra Guttuso e i giovani artisti romani concorrono anche i ritratti che egli dipinse di Schifano (Crispolti 66/92) e Angeli (Crispolti 71/13).
- ⁴² Renato Guttuso, intervista, in *Renato Guttuso. Opere dal 1931 al 1981*. A cura di Cesare Brandi, Maurizio Calvesi e Vittorio Rubiu (Venezia: Centro di Cultura di Palazzo Grassi, 1982). Cat. (Firenze: Sansoni, 1982), 184. Originariamente in *Playboy*, giugno 1975.
- ⁴³ Le riproduzioni che documentano la presenza di queste tele nello studio di Velate sono visibili in: Giorgio Soavi, *Nei luoghi di Guttuso. Viaggio in Sicilia, Roma e Velate* (Roma: Franca May Edizioni, 1979), p.n.n.
- ⁴⁴ *La rosa e il leone*. A cura di Arturo Schwarz (Milano: galleria Schwarz, 1972). Cat. (Varese: Grafiche I.G.A., 1972).
- ⁴⁵ *David Alfaro Siqueiros*, a cura di Mario De Micheli, *I Maestri del colore 196* (Milano: Fabbri Editore, 1966); *José Clemente Orozco*, a cura di Antonio Del Guercio, *I maestri del colore 200* (Milano: Fabbri Editore, 1966); *Diego Rivera*, a cura di Duilio Morosini, *I maestri del colore 182* (Milano: Fabbri Editore, 1966); Antonio Rodríguez, *Arte murale nel Messico* (Milano: Edizioni La Pietra, 1967). In generale, sul muralismo messicano, cfr. Desmond Rochfort, *Muralisti messicani: Orozco, Rivera Siqueiros* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997).
- ⁴⁶ De Micheli, “Pittura come azione”, 50.
- ⁴⁷ Del Guercio, “Le braccia degli studenti”, 24.