

L'UOMO NERO 16



L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XVI
n. 16, novembre 2019

{ Estratto

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XVI
n. 16, novembre 2019



**L'uomo nero. Materiali per una
storia delle arti della modernità**

Nuova serie, anno XVI, n. 16, novembre 2019
a cura di Davide Colombo

direttore:
Antonello Negri

comitato scientifico:
Silvia Bignami
Yves Chevretil Desbiolles
Davide Colombo
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/uomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli
Silvia Vacca

impaginazione:
Francesca Adamo

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:



MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)

www.mimesisedizioni.it
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2019, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

In copertina:
Elaborazione grafica dell'affiche di Jean Carlu per l'Exposition Internationale di Parigi del 1937

In quarta di copertina:
Jean Carlu, *Exposition Internationale Paris 1937*, affiche, 1937



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XVI, n. 16, novembre 2019

5

Davide Colombo
L'uomo nero International

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

International

13 Julie Rateau-Holbach
La Société Internationale de Peintres et Sculpteurs à la Galerie Georges Petit (1882-1887): entre exposition internationale et réunion artistique parisienne

31 Nicol M. Mocchi
"Se io sono colpito da un motivo, non posso liberarmene; bisogna che lo esageri". Suggestioni visive di Gaetano Previati dai modelli internazionali

51 Matteo Bertelé
Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)

71 Giovanni Rubino
Zagabria prima di nove tendencije: fonti visive e testuali per l'aggiornamento degli artisti croati sulle pagine della rivista "Čovjek i Prostor" (1954-1961)

91 Irene Caravita
Le fotografie morbide di Balthasar Burkhard e Markus Raetz (1969-1970)

107 Paola Valenti
Gli "spettri" della Black Diaspora nell'opera di John Akomfrah

Fuoritema

Esercizi di lettura

Stefano Agresti
Verso un "ritmo indefinitamente ripetibile." Una proposta di lettura sul tema del tempo nell'arte di Enrico Castellani tra il 1956 e il 1960 129

Arte pubblica

Michele Gentili
Maria Lai, *La disfatta dei varani* (Camerino, 1984). Ricostruzione di un progetto mai realizzato 149

Rarità, riscoperte, segnalazioni

Marco Cavenago
Nuove proposte per la scultura italiana dell'Ottocento: le opere di Amalia Duprè, Pompeo Marchesi e Vincenzo Vela per la famiglia Negrone Prati Morosini 163

Anna Contro
"Perdonami il tu e sia così sempre e per te e per me." Alessandro Mazzucotelli a Giorgio Nicodemi, carteggio inedito (1923-1928) 175

Gli autori dell'Uomo nero 193

ÚSTŘEDNÍ SVAZ ČS. VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ



R E N A T O

G U T T U S O

Fig. 1. Copertina del catalogo della mostra *Renato Guttuso*, (Praga, Sale espositive Mánes, 15 gennaio-14 febbraio 1954), Praga, Výstavní ústředí ÚSČSVU, 1954

Un alfiere del (neo)realismo sociale dell'Occidente: Renato Guttuso nell'Europa socialista (1948-1962)

Matteo Bertelé

In indagini recenti dedicate alla Guerra fredda culturale, diversi studiosi hanno analizzato la popolarità di Renato Guttuso nell'Europa socialista sulla base di un ingente numero di pubblicazioni ed esposizioni dedicate all'artista siciliano negli anni Cinquanta, la cui entità eguaglia iniziative analoghe tenute negli stessi anni in Occidente, Italia inclusa¹. Nell'introduzione di un'importante raccolta di interventi sulle relazioni artistiche internazionali nell'"altra Europa", i curatori citano proprio Guttuso come figura emblematica nello sviluppo delle arti in Polonia e, di riflesso, nei paesi limitrofi, andando così a confutare inossidabili luoghi comuni sulla narrazione della Guerra fredda, come una presunta impermeabilità della Cortina di ferro o il monopolio esercitato da Mosca, anche in ambito figurativo, sui suoi paesi satelliti². Il presente contributo intende gettare una prima luce sulla fortuna e sulla ricezione critica di Guttuso nell'Europa centro-orientale negli anni Cinquanta e sulla sua tardiva consacrazione in Unione Sovietica, avvenuta comunque prima del riconoscimento tributatogli in Italia con il più ampio omaggio mai realizzato fino a quella data, l'imponente mostra antologica del 1963-64 a Palazzo della Pilotta a Parma.

Guttuso nell'Europa centro-orientale: un'alternativa al modello sovietico

L'inizio dell'ascesa di Guttuso nell'Europa socialista è riconducibile alla Polonia

dell'immediato dopoguerra, per quanto ascrivibile a un contesto internazionale come la Conferenza mondiale degli intellettuali in difesa della pace, tenutasi a Wroclaw nel 1948. Indetta nell'intento di instaurare un dialogo costruttivo tra Est e Ovest, la Conferenza costituì una prima piattaforma condivisa da artisti, scienziati e letterati provenienti da entrambi i fronti a tutela di una distensione globale. Guttuso ricoprì fin dagli esordi un ruolo di primo piano, nella doppia veste di esponente della ristretta delegazione italiana e di membro della Presidenza internazionale del convegno, limitata a cinque personalità di chiara fama mondiale³. Per l'artista si trattò di una vera e propria iniziazione al *gotha* del socialismo mondiale, potendo egli incontrare quasi cinquecento uomini di cultura provenienti da oltre quaranta paesi, tra cui non soltanto le stelle internazionali dell'arte *engagé* come Picasso e Léger, ma anche, per la prima volta, rappresentanti del mondo della cultura sovietica⁴. Il ruolo cruciale della Conferenza di Wroclaw nella ripresa delle relazioni culturali italo-sovietiche nel secondo dopoguerra è ricordato anche da uno dei capi della delegazione moscovita, lo scrittore Il'ja Erenburg, che proprio qui allacciò i primi contatti con intellettuali e artisti italiani, a partire da Guttuso, "uomo passionale, vero meridionale", poi frequentato nei decenni a venire tanto a Mosca quanto a Roma⁵. Benché la Conferenza di Wroclaw sia passata alla storia come uno degli eventi fondanti di una narrazione per poli antitetici della Guerra fredda culturale, associando modernismo e capitalismo all'Ovest e realismo e socialismo all'Est, è anche vero che essa costituì una delle rare occasioni di coinvolgimento nel mondo comunista di artisti occidentali di vedute moderniste, portatori di una nuova linfa all'interno del dibattito critico-artistico⁶. La Conferenza costituisce un'esperienza rievocata successivamente da Guttuso a sottolineare la ca-

ratura mondiale dell'evento, alimentato da un clima di aspettative e speranze riposte nella cultura come elemento *super partes*, estraneo alle logiche della spartizione e della bipolarizzazione frontale, ma anche per denunciare, in un contesto nazionale, qualsiasi tentativo di ingerenza politica su questioni artistiche. Così, in seguito ai noti attacchi rivolti da Togliatti all'arte moderna, in occasione della *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea* di Bologna del 1948, Guttuso, sentitosi chiamato in causa in prima persona, richiamò alla memoria la parziale riabilitazione moscovita di Picasso:

“Una sera a Wroclaw. Ehrenburg alzò il bicchiere al genio di Picasso in un'atmosfera di cordialità e di rispetto alla quale partecipavano Fadeev, Sereni e Casanova che sono rispettivamente dirigenti del lavoro culturale del Partito Comunista (b.) dell'URSS, del Partito Comunista Italiano e del Partito Comunista Francese. Oggi sono io il 'condannato'”⁷.

Sin dai tempi di *Guernica* (1937), il principale punto di riferimento per i membri del gruppo di Corrente era stato Picasso, assunto a emblema dell'intellettuale politicamente impegnato e artisticamente all'avanguardia⁸. Nella produzione artistica e critica di Guttuso, le citazioni e i riferimenti a Picasso sono talmente ricorrenti da poter essere considerati un capitolo a sé all'interno della sua produzione, nonché, come vedremo, prerogativa della sua fortuna nei paesi socialisti⁹. Rispetto a Picasso, la cui dedizione alla causa socialista non superò mai il ruolo di simpatizzante e compagno di strada, Guttuso si distinse per l'attivismo politico e diplomatico, confermato dalla nomina – negli atti conclusivi della Conferenza di Wroclaw – a rappresentante per l'Italia del Comitato Internazionale Permanente degli Intellet-

tuali in Difesa della Pace, con sede a Parigi¹⁰.

Un secondo canale di circolazione dell'opera di Guttuso è fornita dai quadri intellettuali del PCI: il sodalizio personale e artistico con Antonello Trombadori, avviato negli anni della resistenza romana e consolidato nel dopoguerra alla redazione culturale de “L'Unità”, costituisce una condizione indispensabile per la realizzazione della mostra itinerante ospitata tra il gennaio del 1954 e il febbraio del 1955 nelle capitali dei principali paesi dell'Europa centro-orientale, con Praga come prima tappa (fig. 1). Grazie all'ingente patrimonio culturale e alla posizione centrale occupata in Europa fino al 1948, prima di rientrare nella zona d'influenza sovietica, la repubblica cecoslovacca era considerata un laboratorio politico, sociale e culturale, crocevia di artisti e intellettuali europei, come Trombadori che, tra le proprie conoscenze linguistiche, vantava anche il ceco. Nel 1947, a Praga si tenne la prima edizione del Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti, una rassegna destinata ad avere grande fortuna nei decenni a venire, organizzata nei paesi socialisti o non-allineati, all'insegna di slogan altisonanti contro l'imperialismo statunitense e il colonialismo europeo. Negli stessi anni, Praga aveva ospitato numerose iniziative bilaterali organizzate da intellettuali italiani e cecoslovacchi: oltre alla sezione italiana della *Mostra degli incontri della gioventù* allestita in occasione del Festival, la città aveva accolto due esposizioni d'arte contemporanea italiana realizzate nel biennio 1948-49¹¹. Pur avendo preso parte a queste rassegne, Guttuso conobbe una certa notorietà in Cecoslovacchia soltanto in seguito alla sua mostra personale, ospitata nel gennaio del 1954 nelle sale del Mánes e presentata in catalogo da Pablo Neruda – autore di una celebre poesia dedicata all'artista, qui riproposta in traduzione ceca – da Jaromír Fučík, traduttore

e italianista, e infine da Trombadori, autore del saggio principale¹². La mostra si presentò come un'importante occasione di collaborazione di personalità di diversa provenienza, come Neruda, frequentatore e paladino dell'intelligenza comunista europea, insignito l'anno precedente del Premio Lenin per la pace.

Nell'aprile del 1954 l'esposizione itinerante toccò, come seconda tappa, la Polonia (fig. 2), un paese particolarmente ricettivo delle ultime tendenze figurative d'oltrecortina, e dove già nel 1946, tra le macerie della capitale, il Museo Nazionale aveva ospitato una rassegna d'arte contemporanea italiana¹³ su iniziativa di Trombadori e del critico Ryszard Stanisławski, ora promotori della personale di Guttuso in arrivo da

Praga¹⁴. Prima del 1954, in Polonia l'opera di Guttuso era circolata principalmente sulla carta stampata, attraverso la pubblicazione di alcuni scritti polemici, come *Sulla via del realismo*, uscito in traduzione polacca sulla rivista "Przegląd artystyczny" (Rassegna artistica), un mese dopo la sua prima apparizione in Italia¹⁵. La personale di Varsavia ottenne recensioni favorevoli sulla stampa, a partire dall'autorevole settimanale "Przegląd kulturalny" (Rassegna culturale), che ne elogiò gli studi degli zolfatari, innalzati a prova di un encomiabile talento nel trasporre sulla tela le dure condizioni di lavoro del proletariato¹⁶. L'affermazione critica di Guttuso è coronata dall'acquisizione della tela *Immigrati a Roma* (1952, fig. 3) con i fondi del Mini-

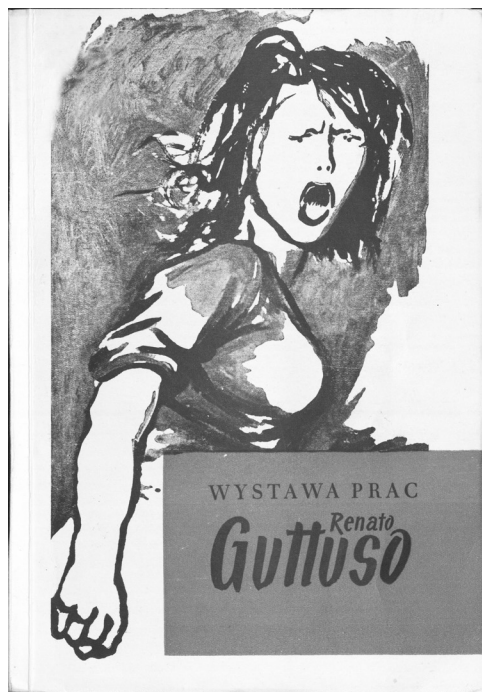


Fig. 2. Copertina del catalogo dell'Esposizione delle opere di Renato Guttuso, (Varsavia, Galleria Zachęta, 27 marzo-1° maggio 1954), Varsavia, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1954



Fig. 3. Riproduzione di *Immigrati a Roma*, 1952, nel catalogo dell'Esposizione del pittore italiano R. Guttuso (Budapest, Nemzeti Szalon, 18 agosto-settembre 1954), Budapest, Nemzeti Szalon, 1954

stero della Cultura per il Museo Nazionale, dove viene inventariato come *Calabresi in Piazza di Spagna*¹⁷. Il principale motivo d'interesse andava individuato nello sguardo empatico dell'autore nel trattare un fenomeno attuale della società italiana come l'emigrazione dal Mezzogiorno, trasposto in uno stile vivido e connotato da una dilatazione volumetrica quasi espressionista delle figure umane, i cui volti appena abbozzati tradivano la mancanza di uno studio dal vero¹⁸. Questa carenza veniva tuttavia perdonata all'autore in quanto artificio utile a conferire alla tela "un contenuto intriso di vera passione", nel nome di una lotta comune che, per quanto combattuta da posizioni e con armi differenti, aveva come scopo unico l'affermazione del realismo su scala internazionale¹⁹.

La visibilità assegnata a Guttuso costituisce un primo segnale dell'apertura in atto nel mondo dell'arte polacca, che nel giro di pochi anni avrebbe visto emergere un numero consistente di artisti aggiornati sulle ricerche condotte in Occidente, soprattutto in ambiente parigino, come il *tachisme* e l'*informel*. Questo orientamento procedeva di pari passo con un utilizzo del padiglione nazionale alla Biennale di Venezia come vetrina di una ritrovata maturità artistica della Polonia, ora allineata alle ultime tendenze in voga in ambito internazionale, e accolta favorevolmente dalla stampa occidentale come un inequivocabile segnale di emancipazione dall'accademico conformismo moscovita. Una presa di distanza, quella della Polonia, che Guttuso stesso, più tardi, avrebbe disapprovato, in quanto animata da un mero atteggiamento "di ripicca" nei confronti del realismo sovietico²⁰.

Come tappa successiva, la monografica approdò nell'agosto del 1954 al Salone Nazionale di Budapest (fig. 4), dove fu accolta – secondo le parole del membro dell'Accademia Ungherese delle Scienze Lajos Németh – come l'opera di un "arti-

sta-rivoluzionario", modello di riferimento per le giovani leve artistiche magiare²¹. Guttuso fu presentato come alfiere di un "realismo dell'Occidente", secondo un'accezione del realismo come espressione dell'*hic et nunc*: "Le manifestazioni dello stile realista sono molteplici, a seconda del tempo, del luogo e delle circostanze. L'essenza del realismo risiede proprio nella sua interrelazione con la realtà specifica affrontata di volta in volta"²².

La tappa meno documentata dell'itinerario espositivo è anche l'ultima, tenutasi a Sofia nel febbraio 1955 e inaugurata da Dmitrij Bratanov, già ambasciatore a Roma. I giudizi espressi dalla stampa in questa occasione non si discostano di molto dai precedenti: sul quotidiano "Otečestven front" (Fronte patriottico) l'artista viene

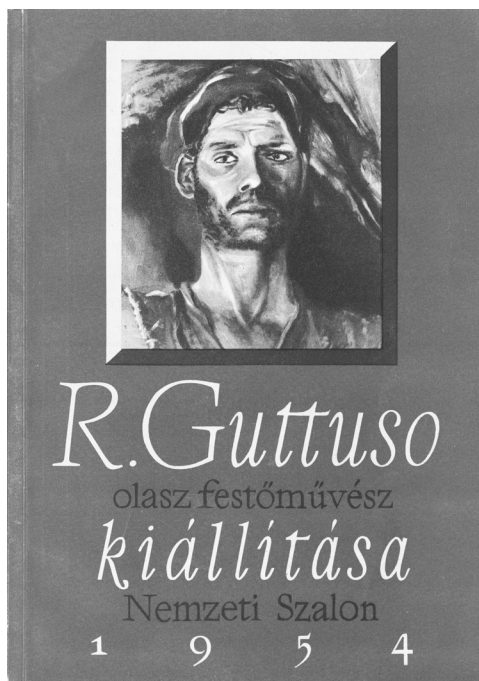


Fig. 4. Copertina del catalogo dell'*Esposizione del pittore italiano R. Guttuso* (Budapest, Nemzeti Szalon, 18 agosto-settembre 1954), Budapest, Nemzeti Szalon, 1954

salutato come il “nuovo, grande rappresentante dell’arte italiana”, mentre in “Nova Bălgarija” ne viene esaltato l’“umanismo rivoluzionario”²³. Il fatto stesso che la Bulgaria, fedele alleata sovietica, fondamentalmente refrattaria a qualsiasi tipo di apertura verso l’Occidente, avesse deciso di accogliere l’esposizione è indicativo del prestigio internazionale guadagnato sul terreno da Guttuso nel corso della sua tournée nelle repubbliche sorelle.

Un’analisi comparata dei cataloghi pubblicati in questa occasione consente di ricostruire un quadro d’insieme delle opere in mostra: si tratta per la maggior parte di dipinti dei primi anni Cinquanta realizzati su soggetti popolari, tratti dalla vita nei campi e nelle miniere e contraddistinti da una figurazione sintetica, articolata per segni e non più per ampie campiture, assai vicina alla cartellonistica, e che proprio per la nitidezza del segno e l’immediatezza della lettura si prestava a una riproduzione grafica seriale e a una divulgazione su vasta scala a scopi promozionali. *Donne che gridano* (ca. 1953), abbozzato come studio per *Le donne dei minatori* (1953), è così impresso sul manifesto e sulla copertina del catalogo della mostra praghese, per ricomparire come illustrazione a piena pagina nelle edizioni di Varsavia e Budapest. Qui la sezione catalogografica si apre con la *Battaglia di Ponte dell’Ammiraglio* (1951-52), utile a fornire un inquadramento storico sull’Italia, a sua volta integrato dalle didascalie, ricche di informazioni sulle imprese garibaldine e in generale sul Risorgimento. In altri casi, la medesima opera subisce, di paese in paese, un diverso processo di semantizzazione, a seconda delle traduzioni fornite: è questo il caso dell’*Eroe morto*, illustrato in ceco come *La vittima proletaria* (proletářská oběť), in polacco come *La morte dell’eroe* (śmierć bohatera) e in ungherese come *Eroe proletario* (fig. 5) (proletár hős)²⁴. Pur nelle diverse sfumature lessicali, l’opera viene presentata come

immagine simbolo di una martirizzazione laica del proletariato, resa ancora più eroica se rapportata al contesto capitalista di provenienza, caratterizzato da ineguaglianze e lotte sociali.

La lunga durata della tournée (più di un anno) privò Guttuso di un numero consistente di lavori recenti, andando a incidere sulla sua attività espositiva. Così, in occasione di una collettiva pianificata per il 1956 dall’Associazione Artisti Italiani, Guttuso lamentò le difficoltà a riottenere in tempi utili le opere dall’estero, nonché i prestiti dai suoi collezionisti²⁵. Anche a causa di questa scarsa disponibilità, il suo contributo alla Biennale di Venezia del 1954 fu limitato a *Boogie-Woogie a Roma* (1953), un’opera accolta tiepidamente dalla critica italiana, comprese le testate tradizionalmente più benevole nei suoi confronti, come la stampa del PCI, ma dalla notevole eco nell’Europa socialista²⁶. Il principale motivo del clamore va individuato nella citazione meta-pittorica e parodistica di *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43) di Mondrian, accolta come esplicita denuncia dell’astrattismo e di un allineamento della cultura italiana su posi-

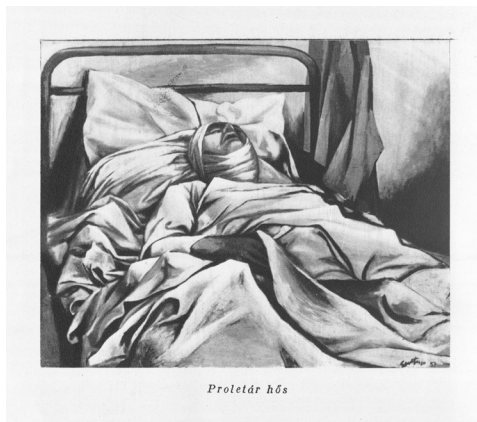


Fig. 5. Riproduzione de *L’eroe proletario*, nel catalogo dell’*Esposizione del pittore italiano R. Guttuso* (Budapest, Nemzeti Szalon, 18 agosto-settembre 1954), Budapest, Nemzeti Szalon, 1954

zioni esterofile: in “Przegląd artystyczny” il dipinto è riprodotto nel 1954 in apertura della traduzione di *La XXVII Biennale: una fiera dello snobismo*, una delle più veementi invettive di Guttuso contro le politiche di favoritismo della Biennale nei confronti dell’arte non figurativa²⁷.

Anche alla Biennale successiva, Guttuso è presente con una sola tela, *La spiaggia* (1955-56), questa volta criticata dal “Przegląd artystyczny” per l’approccio “monumentale”, ritenuto inappropriato a un soggetto disimpegnato, ai limiti del lascivo, come lo svago balneare:

“Allora puoi solo dipingere la rivoluzione! Questi mezzi sono validi per dipingere le barricate; per rappresentare il terrore della guerra, per mostrare i corpi torturati delle vittime di un massacro. Se servono solo a sottolineare le ampie cosce di una bella ragazza, allora questo fatto non può essere spiegato, nemmeno invocando la passione del sud”²⁸.

L’attenuante meridionale, tradizionalmente concessa a Guttuso, non sembrava più reggere all’evidenza dei fatti, ossia all’abbandono di una “tematica sociale” a favore di una raffigurazione, per quanto non acritica, della cultura di massa della società dei consumi, biasimata dalla critica socialista come un imperdonabile *faux pas* sulla via del realismo²⁹, forse ignorando il fatto che l’esposizione itinerante nell’Europa socialista avesse coinciso con il declino, verso la metà degli anni Cinquanta, della stagione del realismo sociale italiano.

L’opera di Guttuso fu quindi accolta nell’Europa centro-orientale come elemento pittorico innovatore e valida alternativa al realismo socialista di retaggio stalinista, alimentando le rivendicazioni di un affrancamento dal diktat sovietico attraverso l’elaborazione di un linguaggio artistico autonomo e autoctono, sincronizzato su coordinate culturali rivolte non più

a est e a nord, quanto a ovest e a sud. In assenza di accordi bilaterali in ambito culturale tra l’Italia e le repubbliche socialiste, le iniziative editoriali ed espositive dedicate a Guttuso furono rese possibili dall’intervento personale di intellettuali comunisti, sia affiliati al Partito sia compagni di strada, risultando quindi prive di quella retorica celebrativa tipica delle manifestazioni di natura istituzionale, come invece sarebbe avvenuto più tardi, in occasione della sua seconda mostra itinerante allestita nell’Europa orientale nel biennio 1972-73.

Il “realismo” antifascista di Guttuso nella neocostituenda Repubblica democratica tedesca

Se il battesimo del fuoco di Guttuso nell’Europa socialista era avvenuto in Polonia in veste di critico e militante, fu nella Repubblica democratica tedesca che egli ottenne la sua prima consacrazione artistica. Nel febbraio 1951 sulle colonne della “Berliner Zeitung” (fig. 6), Guttuso veniva presentato come l’artista immeritatamente meno noto tra i vincitori del Premio mondiale per la pace di recente assegnazione a Varsavia, un’ingiustizia alla quale la stampa tedesco-orientale cercava ora di rimediare concedendogli ampi spazi. L’articolo in questione ne ripercorreva le tappe giovanili nei termini di una pittura “contro” il fascismo, pur non avendo mai avuto occasione di osservare dal vero i dipinti di artisti progressisti³⁰. Viene quindi rimarcato il primato di Guttuso nel formare un fronte d’opposizione interna al fascismo, in sintonia con le politiche di autodeterminazione della giovane Repubblica democratica come erede e depositaria della resistenza interna al nazionalsocialismo. Il processo di accreditamento di Guttuso nella Ddr si svolge su un duplice piano: da una parte di legittimazione storica, arricchita dal precedente, comune a Italia e Germania, del nazifascismo, dall’altra

Sprecher der Völker

Weltfriedenspreisträger Renato Guttuso über seinen Realismus

Unter den Künstlern, die kürzlich mit dem Weltfriedenspreis ausgezeichnet worden sind, ist der italienische Maler Renato Guttuso im Deutschland am wenigsten bekannt. Der hier abgebildete Mädchenkopf, eine seiner neuesten Arbeiten, zeigt seine kräftige, lebensvoll-realistische Gestaltungswaise. Von seiner



RENATO GUTTUSO: Mädchenkopf

Herkunft, seiner Entwicklung und seinen Zielen erzählte er dem französischen Schriftsteller Dominique Desant für das im Verlag Pierre Seghers, Paris, erscheinende Buch „Nous avons choisi la paix“ (Wir haben den Frieden gewählt):

„Mein Leben? Es ist das typische Leben so vieler Italiener meiner Generation. Als Sohn eines alten, wunderbar gewordenen sizilianischen Sozialisten wohnete ich bis zu meinem sechzehnten Jahr in einem großen Dorf bei Palermo. Ich war zehn Jahre, als Mussolini die Macht ergriff. Mein Vater sagte alle Tage: „Der Faschismus dauert höchstens eine Woche.“

Von allem abgesehen, ging ich 1933 nach Mailand, wo ich mit einem verschwommenen Antifaschismus in Berührung kam. Wir malten gegen den Faschismus, ohne jemals Originalgemälde fortschrittlicher Künstler gesehen zu haben. Wie bei den Picasso an 1941 erhielt ich einen Preis für eine vier Quadratmeter große „Kreuzigung“, die zugleich expressionistisch und kubistisch war. Der Vatikan und die Faschisten tobten einmütig.

Ich liebe Giotto, Mantegna, Velasquez, van Gogh, Picasso. Picasso ist heute der einzige lebende Meister im alten Sinne des Wortes. Ich glaube aber nicht, daß Picasso's Weg fortgesetzt werden sollte. Man muß seine Anregungen auf einfache Weise verarbeiten. Ich glaube nicht an einen statischen (stehenden, unbeweglichen) Realismus. Das würde Naturalismus sein. Ich glaube an eine Wirklichkeit, die unauflöslich in Bewegung ist, die innerlich, von unserer eigenen Erfahrung erfüllt wird. Ein Realist zu sein, muß man unsere Zeit, unsere Wirklichkeit malen. Die vergangene Wirklichkeit kann uns nicht aus der Affäre ziehen; das wäre Gauguere! Etwas Malen, Moore bieten uns eine Teilwirklichkeit an. Aber uns bleibt die Pflicht, einer Kunst, von der wir nur noch die Form besitzen, einen Inhalt zu geben.“ E s a m s s

Fig. 6. Erasmus, *Portavoce dei popoli. Il vincitore del Premio mondiale della Pace Renato Guttuso parla del realismo*, „Berliner Zeitung“, 1° febbraio 1951, p. 3



RENATO GUTTUSO
Italia - Friedenspreis
Lithographie - 1951

Fig. 7. Riproduzione di Renato Guttuso, *Saluto di pace*, 1951, in *Internationale Kunstausstellung, Berlin 1951*, (Berlino, Deutsche Akademie der Künste, luglio-agosto 1951), Berlino, Deutsche Akademie der Künste, 1951

di valorizzazione critica del suo personale approccio al realismo, inteso non come indottrinamento ideologico o ossequio a una fede, ma come elaborazione di un linguaggio figurativo risultante da una ponderata correlazione tra contenuto e forma. È proprio questa sua personale indagine a costituire il principale motivo di attrattiva, come già anticipato dal sommario del citato articolo, in cui si introducono le opinioni di Guttuso sul “suo” realismo:

“Io non credo in un realismo statico (commovente, immobile). Questo sarebbe naturalismo. Io credo in una realtà perennemente in movimento e percepita interiormente dalla nostra esperienza. Per essere realisti è necessario dipingere il nostro tempo, la nostra realtà. La realtà del passato non ci può trarre d’impaccio, sarebbe un raggio. Braque, Matisse e Moore ci offrono una verità parziale. A noi spetta il compito di assegnare un contenuto a un’arte, di cui al momento possediamo soltanto la forma”³¹.

Da questa citazione emerge in tutta la sua complessità il dovere deontologico dell’artista civilmente e politicamente impegnato, rilanciato a più riprese dalla stampa tedesco-orientale non soltanto all’interno di un’operazione di nobilitazione del realismo come linguaggio “umanistico”, ma anche in una logica di confronto con la controparte tedesco-occidentale e, per estensione, con l’arte dei paesi “non socialisti”: in un articolo successivo si informa di una mostra collettiva organizzata a Berlino-Ovest con opere di artisti italiani, dei quali si salva solo Guttuso, unica eccezione alle restanti “noiose imitazioni di tutto quello che vi è di moderno”³². La priorità assegnata al realismo italiano è sancita da un reportage sulla terza edizione del Festival Internazionale della Gioventù e degli Studenti, ospitata a Berlino-Est nell’estate del 1951: nell’elencare la quarantina di delegazioni nazionali – dalle sponde della “Havel al Madagascar” – l’Italia occupa una posizione di priorità assoluta, seconda soltanto al blocco socialista,



Fig. 8. Copertina di "Bildende Kunst", VII (7), 1957

Fig. 9. Pagine centrali di John Berger, *Renato Guttuso*, Dresda, Verlag der Kunst, 1957



e prima tra le nazioni dell'Occidente³³. Grandi aspettative erano riposte proprio nelle arti figurative, grazie a una nutrita delegazione, guidata da Guttuso e composta da ventisette compagni d'armi, tra cui Gabriele Mucchi, Armando Pizzinato e Giuseppe Zigaina, artisti dalla grande fortuna nell'Europa socialista negli anni a venire, qui consacrati in una seconda rassegna collaterale allestita presso la sede della Libera Federazione dei Sindacati di Berlino.

L'elevazione di Guttuso a capofila di un fronte transnazionale pacifista è palesata nell'incipit del catalogo, dove la sua litografia *Saluto di pace* (1951, fig. 7) è riprodotta a fianco del saluto istituzionale, tradotto in quattro lingue, di Johannes Becher, autore del testo dell'inno nazionale e futuro Ministro della Cultura della Ddr³⁴. La litografia ritrae il gesto di benvenuto di un giovane attorniato da uno stormo di colombe, la cui stilizzazione richiama la

colomba disegnata da Picasso per la Conferenza per la pace tenutasi a Parigi nel 1949, e poi ripresa dall'artista stesso in un celebre foulard disegnato in occasione del festival berlinese. Tra le opere italiane in mostra, il dipinto di maggiore richiamo risultò essere proprio la grande tela *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia* (1949-50), esposta l'anno precedente alla Biennale di Venezia, ora acquistata dall'Accademia delle Arti di Berlino, e più tardi allocata a Dresda, dove confluì nella sezione dei Maestri socialisti istituita nel 1962³⁵.

L'accreditamento del realismo italiano come contributo originale all'interno del dibattito culturale viene portato avanti dalla rivista "Bildende Kunst" (Arte figurativa), organo di stampa dell'Unione degli artisti della Ddr: in un dossier su Picasso, ricco di interventi firmati da addetti ai lavori e lettori comuni, uno studente definiva Picasso "l'ispiratore del *realismo*" (in italiano nel testo)³⁶. Con il frequen-



36 Picasso, *Guernica*

te ricorso al termine “realismo”, lasciato intenzionalmente nella lingua originale, si intendeva sottolineare da una parte le ascendenze mediterranee del fenomeno, dall'altra l'omonimia con la rivista pubblicata tra il 1952 e il 1956 da Raffaele De Grada, che ebbe un discreto seguito nella Germania orientale, anche grazie a un numero monografico sull'antologica di Picasso organizzata a Roma e Milano nel 1953³⁷.

Nel luglio 1957, “Bildende Kunst” dedica un numero speciale alle *Questioni sul realismo*, traendo spunto da *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia*, riprodotto in copertina (fig. 8) e ripreso in un articolo dall'eloquente titolo *Contenuto avvincente in una forma esaltante*, in cui il dipinto viene elevato a campione di una nuova pittura storica, ottenuta attraverso una sapiente commistione di linee, forme e colori, che non si esaurisce in blanda illustrazione di un evento, ma assume i toni di un vero e proprio “grido di battaglia”³⁸.

Negli anni del consolidamento della Ddr, l'ambiente culturale della Germania orientale fornì il terreno ideale per una divulgazione dell'opera di Guttuso attraverso collaborazioni internazionali, tra cui due importanti monografie pubblicate nell'arco di quattro anni dalla casa editrice Verlag der Kunst di Dresda e firmate da due giovani critici occidentali. Lo scrittore e critico d'arte marxista John Berger veniva ad aggiungersi a quei critici d'area inglese che, a partire dalla fine degli anni Quaranta, avevano seguito con attenzione la carriera di Guttuso³⁹. Particolarmente redditizia era stata la collaborazione di Berger con prestigiose istituzioni britanniche come “The Burlington Magazine” e le Leicester Galleries, per le quali aveva rispettivamente recensito e curato una mostra di Guttuso⁴⁰. Il catalogo di quest'ultima apriva con una fotografia dell'artista ritratto nello studio romano e circondato dalle sue “icone”, tra cui una fotografia di Gramsci e una ripro-

duzione di *Guernica*. Per quanto nell'incipit della monografia, presentasse l'artista siciliano come il più importante dell'Europa occidentale, Berger vedeva pur sempre l'opera di Guttuso alla luce dell'astro picassiano, come si evince dalla veste grafica della doppia pagina centrale, in cui *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia* è riprodotta specularmente a *Guernica* (fig. 9)⁴¹.

Nel 1961, Verlag der Kunst licenziò una seconda monografia su Guttuso, questa volta a firma di Richard Hiepe (fig. 10), fondatore e editore della rivista “Tendenzen” (Tendenze), pubblicata a Monaco con il sottotitolo “Rivista per un'Arte Impegnata” e sovvenzionata dal governo della Ddr nell'intento di mostrare come, anche nella Repubblica di Bonn, vi fossero artisti tedeschi sensibili alla causa di un'arte di critica sociale e d'impegno civile. Nell'inquadrare storicamente l'opera di Guttuso, pure Hiepe prende le mosse dalla produzione dei primi anni Quaranta, descritta nei termini di una stoica resistenza allo stile auto-proclamatorio del governo fascista incarnato da Novecento, con le sue “sovrumane fantasie solitarie” e il suo “culto della forma”, tradotti in un “accademismo estraneo alla vita”⁴². Anche nelle parole di un critico occidentale, l'adesione incondizionata all'antifascismo viene quindi elevata a motore dell'arte di Guttuso (immancabili i cenni alla serie *Gott mit uns*, realizzata nella Roma occupata), presentandosi quindi come motivo di riflessione condivisa per un ideale pubblico tedesco, separato sì dai muri ideologici, ma coeso nella condanna del passato comune del Terzo Reich. Questo a conferma del “bonus dell'antifascismo” come prerogativa alle relazioni internazionali della Ddr in ambito culturale, e motivo d'attrattiva per gli intellettuali stranieri, a partire proprio dagli italiani, particolarmente sensibili a questa tematica⁴³.

La Ddr, tuttavia, fu il solo tra i paesi dell'Europa socialista in cui Guttuso per-

ПРОТИВ ДИКТАТУРЫ
АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА

Ремиз ГУТТУЗО

В Италии устанавливалась диктатура абстрактного искусства. Официальная, оформившаяся диктатура, исходившая в своем распространении из некоторых высших элитарных кругов, как, например, крупнейшая художественная выставка, устраиваемая каждые два года в Венеции (Биеннале).

«Диктатура» весьма просто борется против тех, кто отрицательно высказывается... и в итоге в этом по отношению к нам наместники из провинциальной Кандидского, или вообще над провинциальным абстрактным искусством. «Диктатура» может совершенно справедливо возражать: «...на то, что не вышло из нас Саломон и не удалось нам Курбис, или... мы не социальны», или еще что-нибудь в этом роде, что они, широкое, и делают.

Но в данном случае внешне логическая подготовка: именно то, что «абстрактности» восточной талды не соответствует со стороны современности, с которой в свое время пришлось столкнуться импрессионистам.

Сегодня провозглашая абстракционистов «новыми» как некая лучше; авангардистские юбки имеют смысл подражаний, диктатура приглашает на выставку в Венецию (и обещают уезжать в этот и предлагают художественные фавориты собрания).

Сегодня «кросс-секторный буржуа», промышленный магнат, высший чиновник, который принимает над центром (и не спрашивает перед партией: «Что это значит?»), без всякого загромождения «кросс-секторными» коллегами, высшей промышленной, что бы ему ни представляли в качестве современного искусства. А поскольку критика не имеет никакого значения этого искусства, то тем больше оснований для попытки приберечь зарплату, и в данном в том же и руководству только теми же, уходящими своего рода или собственными критиками, которым они доверяют.

Далеко вперед провалом является терпимость в этом вопросе. Достаточно упомянуть галерею Сан Фелипе, провозглашающую искусство, организованное в ней выставка и конференция, недавно проведенную Телле по вопросам абстрактного искусства.

Однако публика в целом, включая широкие слои буржуазии, оказывается верной и лагеря абстрактного искусства.

В создании поколения невозможно говорить о выставке собрания Гуттузоса, исходя из ее той односторонней политики, которая проводится в Италии в области искусства.

Инициатором доктора Букарелли, предложивший устроить в Риме выставку собрания Гуттузоса, сама по себе достояние высшей власти. Однако было бы гораздо лучше, если бы организатором выставки представлялось определенное ядро, представляющее

щего объективное онакопание итальянской публики с различными течениями современного искусства.

Было бы не менее пожелательно, если бы доктор Букарелли прогласил в Рим, например, выставку мексиканского искусства, происшедшую в Париже несколько лет тому назад и имеющую огромный успех как у публики, так и у критики.

Было бы желательно, что в Галерею современного искусства в ближайшее время открыты работы недавно умершего Диего Паллоа. Паллоа был художником, наиболее полно воплощаям характерные черты американского абстрактного искусства. Однако в том же году умер Диего Ривера, художник совершенно иного плана и иного масштаба, но, насколько я знаю, об организации выставки его произведений в Галерею современного искусства пока ничего не слышно. Не слышно также, чтобы кто-нибудь собрался познакомиться итальянскую публику с творчеством Никола де Стала, трагически погибшего три года назад, сложного и глубокого художника, пережившего творческую драму, связанную с пробле-



3. Уборка Митинского. Милана, 1957. (Правда по скульптуре)

Fig. 12. Renato Guttuso, *Contro la dittatura dell'arte astratta*, "Iskusstvo", XXI (9), 1958, p. 5

dette il proprio ruolo di "vedette" del realismo italiano, soppiantato da Gabriele Mucchi, dall'alto della sua carica ufficiosa di ambasciatore delle arti italiane a Berlino Est⁴⁴. L'ascesa di Mucchi era dovuta a motivi biografici (essendo sposato fin dal 1933 con la scultrice tedesca Jenny Wiegmann godeva di ottimi contatti con gli ambienti artistici tedeschi) e a una sua piena adesione alle politiche di autodeterminazione della Repubblica democratica come Stato denazificato e antifascista, in aperta polemica con la sua controparte federale e gli alleati occidentali. Così, al Festival della Gioventù di Berlino, Mucchi aveva esposto la grande tempera *Le madri di Gorla*, dedicato alla strage dei bambini caduti sotto le bombe dell'aviazione statunitense nel 1944 alle porte di Milano, spostando così l'attenzione dalle vittime dei crimini nazifascisti a quelle delle nuove forze "imperialiste".

Guardando alla patria del socialismo reale: Guttuso neorealista

Una delle prime apparizioni di Guttuso sulla stampa sovietica è da ricondurre a un articolo pubblicato nel 1951 in "Sovetskoe iskusstvo" (Arte sovietica) dall'illustratore Dementij Šmarinov, conosciuto durante una visita ufficiale organizzata a Roma dall'Associazione Italia-Urss⁴⁵. In *Arte contro la barbarie e la guerra*, Šmarinov, riallacciandosi al caso della chiusura preventiva dell'omonima mostra romana in occasione della visita di Eisenhower nel 1951, ripercorreva le tappe della lotta condotta nel nome di un pacifismo antimperialista da un fronte di artisti "progressisti" italiani⁴⁶. Tra questi, ancora una volta, Guttuso è ricordato come "il primo": è comunista militante, insignito di importanti riconoscimenti e, infine, profondo estimatore dell'arte sovietica, secondo quanto riportato in una dichiarazione, attribuita all'artista stesso, senza tuttavia riportarne la fonte: "Io sono profondamente convinto del fatto che la pittura sovietica e in generale tutta l'arte sovietica si trovino sull'unica strada giusta. La vera arte ha sempre progredito di pari passo con il popolo"⁴⁷. Da questa data, Guttuso compare regolarmente nelle cronache sovietiche come personaggio della cultura e della vita pubblica italiana. In un reportage dall'Italia pubblicato nel 1950 sul rotocalco illustrato "Ogonek" (Lume), la sua pittura viene descritta – fin dal titolo dell'articolo – nei termini di un'unione tra "vita e arte", esemplificata da *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia*, affresco corale di un fenomeno sociale di portata nazionale come le battaglie condotte dalle masse contadine nel Meridione e, per estensione, dalla classe operaia nel Settentrione⁴⁸. Nonostante una crescente presenza sulla stampa generalista, Guttuso non fu oggetto di particolari attenzioni da parte della critica sovietica, rimanendo a lungo ignorato

⁴⁴ Vedevo che sulla rivista, intitolata e firmata «Юности», стилисты в это и друг последние стилисты реально пришли на 29 Биеннале.

dalla principale testata di settore, "Iskusstvo" (Arte), organo di stampa dell'Accademia delle Arti dell'Urss, che ne parlò per la prima volta soltanto nella primavera del 1954, all'interno di un generico resoconto sull'opera degli "artisti progressisti dell'Italia contemporanea" (fig. 11)⁴⁹. A dispetto di questa oculata rimozione, in Italia l'artista era considerato alla stregua di un ambasciatore culturale in Urss, negli anni probabilmente più imperscrutabili della sua storia nazionale, compresi tra la morte di Stalin nel 1953 e la denuncia dei suoi crimini da parte di Chruščev nel 1956. Così nel 1953 il segretario generale della Biennale Rodolfo Pallucchini pregò l'artista di intercedere presso le autorità sovietiche al fine di ottenerne la partecipazione all'esposizione dell'anno successivo⁵⁰. Non è noto se Guttuso abbia effettivamente intrapreso un tentativo di mediazione, ma, anche in questa occasione, l'Urss rinunciò alla propria adesione, costringendo l'artista a prenderne atto come un "gran vuoto", reo di un inesorabile sbilanciamento verso le posizioni dell'Occidente all'interno della rassegna veneziana, oramai decaduta a una "fiera dello snobismo e della 'cultura' salottiera"⁵¹.

Soltanto nel 1958 un'autorevole sede editoriale – per quanto accessibile a una cerchia ristretta di lettori – come l'"Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv" (Annuario dell'Istituto di Storia della Arti) dell'Accademia delle Scienze dell'Urss dedicò a Guttuso un esauriente saggio monografico⁵². La storica dell'arte Elena Chersonskaja vi intraprendeva un'operazione di recupero e aggiornamento critico dell'opera guttusiana sulla base di un documentato regesto di recensioni apparse sulla stampa internazionale, a partire da quella italiana, passando per quella francese e inglese e concludendo con i giudizi apparsi nell'Europa centro-orientale nel 1954, finendo così per mettere nero su bianco l'oblio praticato dalla critica sovietica, al quale

soltanto ora si tentava di rimediare. L'autrice riservava una particolare indulgenza nei confronti degli aspetti formali della pittura di Guttuso, ammissibili in quanto derivati dalle innovazioni linguistiche introdotte dal cinema neorealista, tra cui "lo studio dal vero e non in atelier, le inquadrature plastico-volumetriche, la perfetta padronanza nell'utilizzo di arditi scorci e una puntuale combinazione di luci e ombre"⁵³. È proprio l'apparentamento con il neorealismo cinematografico, di grande diffusione e popolarità in Unione Sovietica a partire dai primi anni Cinquanta, a consentire una, per quanto tardiva, circolazione dell'opera di Guttuso: un termine, neorealismo, "aborrito" dall'artista stesso in quanto "equivoco e giornalistico"⁵⁴, ma al tempo stesso inscindibile dalla sua fortuna oltrecortina.

In Urss, la divulgazione della produzione artistica di Guttuso procede di pari passo con l'eco della sua attività di critico, grazie alla diffusione di alcuni libelli polemici: è del 1958 la pubblicazione in "Iskusstvo" di *Contro la dittatura dell'arte astratta* (fig. 12), traduzione in versione ridotta di *La dittatura dell'arte astratta*, apparso l'anno precedente in "Rinascita". Già dall'adattamento del titolo originale si intuisce l'accentuazione in chiave antagonista della sua presa di posizione contro le correnti non-figurative, sulla falsariga di un'"interpretazione ideologica 'in negativo'"⁵⁵ avviata da un critico intransigente come Vladimir Kemenov, autore del pamphlet *I tratti delle due culture*, in cui la contrapposizione frontale tra astrattismo e realismo rispondeva alle logiche binarie della Guerra fredda in ossequio alla critica anti-formalista⁵⁶. Nella versione russa del testo di Guttuso sono omessi i passaggi polemici dell'autore sulla collezione Guggenheim e sull'operato della Galleria Nazionale d'Arte Moderna sotto la direzione di Palma Bucarelli, per concedere maggiore spazio alle sue invettive contro le prati-

МУЖЕСТВЕННОЕ ИСКУССТВО

Выставка работ Ренато ГУТТУЗО в Москве

ВЫСТАВКА работ Ренато Гуттузо — это нечто большее, чем просто выставка талантливого современного художника. Напряженно-страстное творчество Ренато Гуттузо — борца коммуниста, бывшего партизана-подпольщика с необычайной, суrowой силой раскрывает перед нами душу итальянского народа, показывает с удивительной полнотой образы людей современной Италии. Художник видит и изображает этот мир с позиций человека, чья творческая мысль и душевная судьба связаны с судьбой своего народа, с его стремлениями к лучшей будущности, Отсюда и глубина содержательности его искусства.

Творческий путь Гуттузо, однако, весьма своеобразен. Еще в 30-е годы то есть в разгар господства фашизма, его искусство выделяло нечто большее, нежели ступень объектив-

ности огромной эмоциональной и психологической емкости. В его искусстве нет места вялому безразличию и уж во всяком случае ему органически чужды внешняя красота и скандальная сенсационность. Не сразу даная Гуттузо эти качества его искусства. В некоторых его композициях 40-х годов слышан еще самозабвительный момент, схематичны и декларативны его образы. Да и в более поздние годы в некоторых его работах самодовольная и нервная экспрессионистская форма в какой-то мере подменяет собой глубокое раскрытие правды жизни. И все же лучшее его искусство — боковой выходы в передовое искусство современности.

Такова, например, «Девушка, поющая» — интимнейшая картина, яркость и душевная энергия образа этой дочери рабочего предместья, чья истинная цельность и сила темперамента, взволнованность самой автоничной манеры исполнения подводит зрителя. Таков и его образ «Мальчика-исполнителя из серых холмов Сицилии». Здесь мастер сумел в одной угловатой хрупкой фигуре выразить и нежность труда, и неслыханное благожелание, гармоническую целесообразность действий человека труда.

В творчестве Гуттузо необычайно глубоки национальные традиции. Однако глубокое и неприменная душой энергия, чувство стеснения, протеста, стремление к борьбе придает особый современный характер народным образам Гуттузо. Это самость его героя выражены и в замечательном автопортрете, где тонко выдвигает охваченного напряженной работой мысли сильного человека, вся суть, все покаяние которого обобщает его народное происхождение.

Мощное чувство материальности чуждого мира, его гармоничности цельности выражает в искусстве Гуттузо тот терпеливый оптимизм борьбы, который составляет своеобразную подлинную его творчество. Это соответствует общественной позиции художника как сознательного революционера. Познания эта ясно видна и в его «Завтрашняя картина» и в эскизе «Багва на мосту адмирала», проясняется в монументальном пейзаже «Восход».

Правда, такая прожигая порывистая композиция раба в творчестве Гуттузо, для него характерна не только в борьбе

и его «Завтрашняя картина» и в эскизе «Багва на мосту адмирала», проясняется в монументальном пейзаже «Восход».

Правда, такая прожигая порывистая композиция раба в творчестве Гуттузо, для него характерна не только в борьбе и его «Завтрашняя картина» и в эскизе «Багва на мосту адмирала», проясняется в монументальном пейзаже «Восход».

Ю. КОЛПИНСКИЙ, член-корреспондент Академии художеств СССР.

Ренато Гуттузо. Портрет из серии «Лирические серые холмы».

ная индивидуальность «лицезания» и стилизации жизни. Контраст, огиб фашистского террора подвинула личность художника могла превратиться в лица в шарообразной форме. Именно в такой форме была выпущена «но пейзаж шарообразной формы картина «Расплата», в которой художник выказал свое отношение к искусству фашистской Италии и к своему народу волею; Пробуждение народа и борьба с фашизмом организовано искусство Гуттузо. Художник во всем своем искусстве выдвигает и политическую идею.

На открытии в 22 июня в Москве в залах Рубин и индустриальная школа по имени А. С. Пушкина выставка работ Ренато Гуттузо, в основном показала его творчество, начиная именно с этих лет.

Неизменная сальность правды и образности с правдой переживания — замечательная черта лучших работ художника. Таков его «Воскресший отряд казачьих в Риме», имеющий такое название «Рим с патефоном». В Рим, в индустриальные центры Северной Италии в поисках работы каждый год прибывают юга нищие, часто безграмотные молодые бардаки. Эти парни, говорящие на своем диалекте, чувствуют себя в огромной, чуждой им городах совершенно одинаково. Куда пойдет такой казачьих парней, в воскресенье? Вот, раздобыв и соседней диалектной патефон, он поспешил сидит на террасе на фоне черепицы крыши старого римского предместья.

Эта тема могла бы послужить поводом для большого эссе, а также, перенесенного сентиментальными деталями. Но Гуттузо избегает этой опасности. Строгая строгость «пустынного городского пейзажа подчеркивает трагическое одиночество героя. Да и сам герой, охваченный глубокой печалью и глумом, еще лишь слабою дрожью чувствует протеста, обладает силой и целью. Лишь шероховатая напряженность холмиста, драматическая борьба его широко раскрытых глаз придает этому образу силу типического обобщения.

Образы, созданные Гуттузо, осли-



Девушка, поющая «Интернационал».

che revisionistiche operate da alcuni critici connazionali nell'intento di assegnare a posteriori a maestri del passato, da Monet a Cézanne, la palma di precursori delle attuali tendenze astratte.

La crescente popolarità di Guttuso è coronata dalla sua prima personale nell'Urss, organizzata nel 1961 al Museo Puškin di Mosca e all'Ermitage di Leningrado⁵⁷, all'interno di un piano di iniziative congiunte, avviate in seguito all'accordo culturale bilaterale tra Mosca e Roma, stipulato in occasione della visita di Giovanni Gronchi, primo presidente italiano a recarsi in terra sovietica. Commissionata dal viceministro della Cultura alle istituzioni preposte attraverso un'ordinanza esecutiva (*prikaz*), la mostra fu pianificata come evento di primo piano della cooperazione culturale, sottolineata dalla disposizione di ornare la facciata del Museo Puškin con le bandiere di entrambi i paesi⁵⁸. È ancora una volta Trombadori a firmare il testo principale in catalogo, pubblicato anche dalla rivista "Il Contemporaneo", fondata e diretta da Trombadori stesso. Compito della mostra era quello di superare qualsiasi tentativo di lettura antitetica della pittura di Guttuso, scissa tra le ascendenze cubiste ed espressioniste da una parte, e la centralità della figura umana dall'altra, intesa "come misura delle cose e come artefice supremo di avvenimenti e passioni"⁵⁹.

Ai fini di una puntuale storicizzazione di respiro internazionale, il testo abbonda di apparentamenti agli "ismi" del passato, dai quali emergono parole-chiave dell'interpretazione di Trombadori del repertorio guttustiano, come un "moderno romanticismo rivoluzionario" e "un'arte moderna che sia realista e socialista". Se quindi il carattere "moderno" non esclude quello "realista" e "socialista", è anche vero che tra quest'ultimi viene rimarcata una completa e reciproca autonomia, all'insegna di un libero rapporto dialettico svincolato dai dogmi del realismo socialista, vagamente

Fig. 13. Jurij Kolpinskij, *Un'arte valorosa*, "Izvestija", 24 giugno 1961, p. 4

indicato in apertura come “un accademismo del naturalismo”⁶⁰. Si trattava di una prudente presa di distanza, già rimarcata da Guttuso in alcuni scritti, in cui sottolineava quanto fosse rischioso e fuorviante esprimere un giudizio decontestualizzato sul realismo socialista, un metodo elaborato e applicato nella patria del socialismo reale, e certo non in Italia, dove, al massimo, vigeva “una realtà sociale”⁶¹. Questa cauta valutazione forniva un prezioso alibi a Guttuso, senza tuttavia precludergli la possibilità di esprimere giudizi, anche severi, nei confronti del realismo socialista, ridimensionato a “una maniera pittorica”⁶², oppure a strumento di una nociva burocratizzazione del mondo delle arti⁶³. Operando una netta scissione tra gli ideali politici da una parte e la loro effettiva applicazione alle arti sovietiche dall'altra, Guttuso finì per rivendicare la propria

posizione, politica e civile, a favore non tanto della “pennellata socialista”, quanto della “rivoluzione socialista” qui in atto⁶⁴. Considerata la natura diplomatica della mostra, non deve sorprendere l'ampia copertura mediatica di cui godette, tanto nell'Urss quanto in Italia. La gazzetta ufficiale del Governo, l'“Izvestija” (Notizie), presentava la pittura di Guttuso come “un'arte valorosa” d'impegno civile, affiancandola alla riproduzione di *Ragazza che canta l'Internazionale* (ca. 1951, fig. 13), elogiata in quanto espressione di “una bellezza austera” e di “una valorosa energia”, ascrivibili a quel “temperamento italiano” già noto al pubblico sovietico grazie al cinema neorealista. Il dipinto venne così associato a un'altra opera in mostra, molto apprezzata dai visitatori proprio per l'immediata familiarità, il *Ritratto di Anna Magnani* del 1960⁶⁵. Gli sviluppi della mostra furono seguiti anche dalla stampa italiana, a partire da “L'Unità” che ne ripercorse le

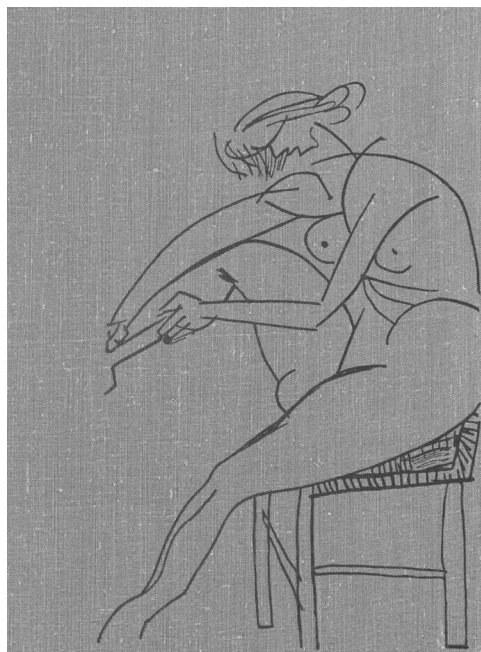


Fig. 14. Copertina di John Berger, *Renato Guttuso*, Mosca, Iskusstvo, 1962

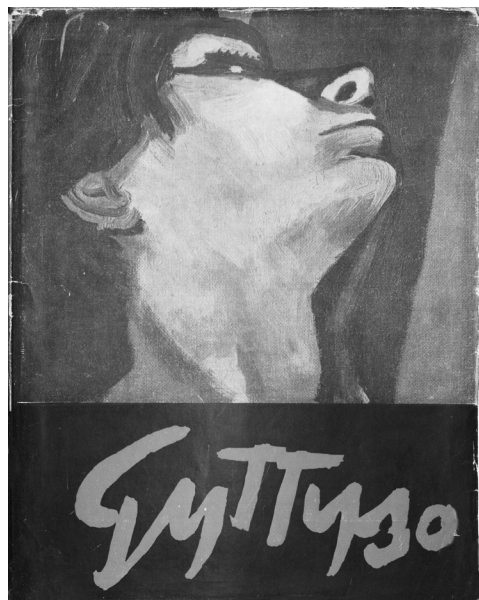


Fig. 15. Sovracopertina di John Berger, *Renato Guttuso*, Mosca, Iskusstvo, 1962

tappe salienti, dall'arrivo a Mosca fino al successo di critica e ai bagni di folla riservati all'artista, a conferma di un'immagine da celebrità internazionale suggellata, nel 1972, dall'assegnazione del Premio Lenin per la pace⁶⁶.

Soltanto nel 1962, a mostra conclusa, la casa editrice Iskusstvo pubblicò un'edizione russa della monografia di Berger del 1957 (figg. 14, 15), preservandone l'apparato iconografico e la veste grafica, a partire dalla copertina rigida, che recava un disegno di stampo cubista (*Nudo femminile*, 1947), mentre sulla sopraccoperta fu riprodotta *Testa di donna* (ca. 1950), in prestito dalla collezione privata di Sandro Pertini, all'epoca deputato socialista. Sotto l'immagine fu impressa la firma di Guttuso in cirillico, resa attraverso alcuni espedienti grafici e senza alterarne la grafia originale, in modo tale da risultare comunque comprensibile anche nell'alfabeto latino⁶⁷.

La fortuna critica di Guttuso nell'Europa centro-orientale è dovuta a una combinazione di fattori, a partire dalla sua attività poliedrica di militante, critico e artista e dall'accoglienza della sua opera come valida alternativa al realismo socialista di stampo sovietico ereditato dalla dottrina del "socialismo in un solo Paese". Fu proprio l'ambiente artistico sovietico a recepirne per ultimo l'opera, in ritardo non solo rispetto ai propri paesi satelliti, ma anche alla consacrazione moscovita di altre stelle del comunismo internazionale, come Picasso e Diego Rivera, omaggiati già nel 1956. L'accoglienza riservata a Guttuso è indicativa della pluralità di posizioni occupate all'interno del dibattito artistico nella cosiddetta "altra Europa", confutando un'immagine monolitica e dettata unicamente dalla monocultura sovietica. Il ricorso ad artisti realisti provenienti da nazioni "non socialiste", se da una parte consentì di gettare ponti in nome di una solidarietà transnazionale e di una co-

munanza di vedute e pratiche artistiche, dall'altra permise alla critica socialista di attingere elementi di legittimazione, se non di emulazione, delle proprie politiche culturali. L'opera di Guttuso fu, quindi, sì adattata alle esigenze di propaganda interna e ai particolarismi delle diverse realtà nazionali, ma al tempo stesso fornì, e avrebbe fornito nei decenni a venire, spunti e pretesti per riforme, riuscite o meno, in ambito figurativo nei paesi del "socialismo reale".

* Questo progetto ha ricevuto finanziamenti dal programma di ricerca e innovazione Horizon 2020 dell'Unione europea nell'ambito della convenzione Marie Skłodowska-Curie n. 750682. L'articolo riflette solo il punto di vista dell'autore e l'Agenzia esecutiva per la ricerca (REA) della Commissione europea non è responsabile per qualsiasi uso che possa essere fatto delle informazioni contenute.

1. Katarzyna Murawska-Muthesius, *Remapping Socialist Realism: Renato Guttuso in Poland*, in *Art beyond Borders. Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989)*, a c. di Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski, Budapest-New York, CEU Press, 2016, pp. 139-150; Kinga Bódi, *Permitted on Paper, in Within Frames: Art of the Sixties in Hungary (1958-1968)*, (Budapest, Museum of Fine Arts, 16 novembre 2017-18 febbraio 2018), a c. di Judit Borus, Eszter Kardos, Budapest, Museum of Fine Arts-Hungarian National Gallery, 2017, pp. 132-157.
2. Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny, Piotr Piotrowski, *Introduction: Geography of Internationalism*, in *Art beyond Borders*, cit., p. 1.
3. D.P., *Artisti, letterati e scienziati ci parlano del congresso di Breslavia*, "L'Unità", 22 agosto 1948, p. 3; Franco Calamandrei, *Si è aperto ieri a Breslavia il congresso mondiale degli intellettuali*, "L'Unità", 26 agosto 1948, p. 1. Gli altri membri della presidenza sono gli scienziati Irène Joliot-Curie e Julian Huxley e gli scrittori Martin Andersen Nexø e Aleksandr Fadeev, in rappresentanza rispettivamente di Francia, Gran Bretagna, Danimarca e Unione Sovietica.

4. Cit. in Dominique Desanti, *Nous avons choisi la paix*, Parigi, Pierre Seghers, 1949, pp. 111-113.
5. Il'ja Erenburg, *Ljudi, gody, žizn'* (Uomini, anni, vita), Mosca, Sovetskij pisatel', 1990, vol. 3, p. 132.
6. Katarzyna Murawska-Muthesius, *Modernism between Peace and Freedom: Picasso and Others in the Congress of Intellectuals in Wrocław, 1948*, in *Cold War Modern: Design 1945-1970*, (Londra, Victoria and Albert Museum, 25 settembre 2008-11 gennaio 2009), a c. di David Crowley, Jane Pavitt, Londra, V&A Publishing, 2008, pp. 33-41.
7. Renato Guttuso, *Smentita a l'“Europeo”*. *Una lettera di Guttuso*, “L'Unità”, 28 gennaio 1949, p. 3.
8. Nicoletta Misler, *La via italiana al realismo. La politica culturale del PCI dal 1944 al 1956*, Milano, Mazzotta, 1973, p. 190.
9. Enrico Crispolti, *Per una sua ‘poetica’, in Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, a c. di Id., Milano, Giorgio Mondadori, 1983, vol. 1, p. LXXXVI. Si veda anche il ricco *Dossier Picasso* in Renato Guttuso, *Scritti*, a c. di Marco Carapezza, Milano, Bompiani, 2013, pp. 729-850.
10. Franco Calamandrei, *Con un messaggio di pace ai popoli si è chiuso il Congresso di Breslavia*, “L'Unità”, 29 agosto 1948, p. 1.
11. Cfr. *Biografia*, in Enrico Crispolti, *op. cit.*, vol. 1, pp. CCL-CCLI; Corrado Maltese, *Centoventi quadri in viaggio verso Praga*, “L'Unità”, 7 luglio 1949, p. 3.
12. *Renato Guttuso*, (Praga, Galerie Mánes, 15 gennaio-14 febbraio 1954), Praga, Výstavní ústředí ÚSČSVU, 1954.
13. *Wystawa współczesnej sztuki włoskiej* (Esposizione d'arte italiana contemporanea), (Varsavia, Muzeum Narodowe, aprile 1946), Varsavia, Muzeum Narodowe, 1946. Tra gli organizzatori da parte italiana risultavano, oltre a Guttuso, anche Antonio del Guercio e Claudio Villa.
14. *Wystawa prac Renato Guttuso* (Esposizione delle opere di Renato Guttuso), (Varsavia, Galleria Zachęta, aprile 1954), Varsavia, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, 1954.
15. Cfr. Renato Guttuso, *Na drodze realizmu* (Sulla via del realismo), “Przegląd artystyczny”, (4), 1952, pp. 52-60. Il testo si basa sulla trascrizione di una conferenza tenuta da Guttuso in occasione della VI Quadriennale del 1951-52, poi pubblicato in “Alfabeto”, VIII (3-4), 15-29 febbraio 1952, pp. 1-4.
16. Armand Vetulani, *Wystawa prac Renato Guttuso* (Esposizione delle opere di Renato Guttuso), “Przegląd kulturalny”, (14), 8-14 aprile 1954, p. 3.
17. Katarzyna Murawska-Muthesius, *Remapping Socialist Realism*, cit., p. 149.
18. Konrad Eberhardt, *O sztuce gwałtownej i barwnej* (Un'arte violenta e colorita), “Dziś i jutro”, (15), 11 aprile 1954.
19. Armand Vetulani, *op. cit.*
20. Renato Guttuso, *Polonia*, 1958, in Id., *Mestiere di pittore*, Bari, De Donato, 1972, pp. 253-255.
21. Lajos Németh, *Renato Guttuso művészete* (L'arte di Renato Guttuso), in *R. Guttuso olasz festőművész kiállítása* (Esposizione del pittore italiano R. Guttuso), (Budapest, Nemzeti Szalon, 18 agosto-settembre 1954), Budapest, Nemzeti Szalon, 1954, pp. 3-7.
22. Géza Sallay, *Renato Guttuso*, “Szabad Művészet” (Arte libera), VIII (6), 1954, p. 259. Soltanto nel 1973, in occasione della seconda mostra di Guttuso a Budapest, il Museo di Belle Arti acquistò l'olio su carta cubista *Marsigliese contadina* (1947), noto anche come *L'occupazione delle terre*. Probabilmente a causa dell'assonanza con altri dipinti sul medesimo soggetto, il dipinto è erroneamente indicato nel catalogo ragionato di Guttuso tra le opere esposte nel 1954 nell'Europa centro-orientale, dove invece furono inviate altre pitture a olio sullo stesso soggetto, ma eseguite su tela e in uno stile riconducibile al realismo sociale (cfr. Enrico Crispolti, *op. cit.*, vol. 1, p. 156).
23. Cit. in Elena Chersonskaja, *Renato Guttuso*, “Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv – Architektura i Živopis”, 1958 per il 1957, p. 316.
24. Lo stesso catalogo generale dell'opera di Guttuso registra, oltre al consolidato *L'eroe morto*, una miriade di titoli paralleli, tra cui *Lavoratore morto*, *Un eroe del nostro tempo*, *Scioperante ferito* e *Morte di un eroe*.
25. Renato Guttuso ad Arduino Nardella, segretario generale dell'Associazione Artisti Italiani, 28 ottobre 1956, Los Angeles, Getty Research Institute (GRI), Arduino Nardella papers, b. 1.
26. “L'Unità” definì l'opera “certamente non tra le più alte di Guttuso” (Paolo Ricci, *Ritratto che non somiglia all'arte italiana di oggi*, “L'Unità”, 23 giugno 1954, p. 3). Cfr. anche Pascale Budillon Puma, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi, 1948-1968*, Bari, Palomar, 1995, pp. 62-63.
27. Renato Guttuso, *Jarmark Snobizmu* (Una fiera dello snobismo), “Przegląd artystyczny”, (5-

- 6), 1954, pp. 31-42; Id., *La XXVII Biennale: una fiera dello snobismo*, "Rinascita", XI (6), 1954, pp. 423-425.
28. Alexander Wojciechowski, *XXVIII Biennale w Wenecji* (La XXVIII Biennale di Venezia), "Przegląd Artystyczny", (3), 1956, pp. 6-30.
29. Cfr. anche Elena Chersonskaja, *Renato Guttuso*, cit., p. 18.
30. Renato Guttuso cit. in Erasmus, *Sprecher der Völker. Weltfriedenspreisträger Renato Guttuso über seinen Realismus* (Portavoce dei popoli. Il vincitore del Premio mondiale della pace Renato Guttuso parla del suo realismo), "Berliner Zeitung", 1° febbraio 1951, p. 3.
31. *Ibidem*.
32. *Renato Guttuso: Schlafender Fischer* (Renato Guttuso: Pescatore che dorme), "Berliner Zeitung", 21 giugno 1951, p. 3. Si tratta della mostra itinerante *Italienische Kunst der Gegenwart* (Arte italiana d'oggi), (Monaco, Magonza, Amburgo, Brema, Berlino, 1950-1951), Monaco, Prestel Verlag, 1950.
33. *Von der Havel bis Madagaskar. Kulturgruppen aller Länder bei den Weltfestspielen* (Dalla Havel al Madagascar. Delegazioni culturali di tutti i paesi al Festival mondiale), "Berliner Zeitung", 27 luglio 1951, p. 5.
34. *Internationale Kunstausstellung, Berlin 1951*, (Berlino, Deutsche Akademie der Künste, luglio-agosto 1951), Berlino, Deutsche Akademie der Künste, 1951, p. 6. La litografia è riprodotta anche sulla stampa quotidiana a corredo di articoli di politica culturale della Ddr (cfr. *Die Funktionen der Kunst* [Le funzioni dell'arte], "Berliner Zeitung", 1° settembre 1951, p. 3).
35. Jérôme Bazin, *Socialist Realism and its International Models*, "Vingtème Siècle. Revue d'Histoire", I (109), 2011, p. 78.
36. Ralf Dieter John, *Inspirator des Italienischen Realismus* (Ispiratore del realismo italiano), "Bildende Kunst", IV (1), 1956, p. 51. È interessante notare come l'intervento di Aleksandr Gerasimov, eminenza grigia del realismo sovietico e presidente dell'Accademia delle Arti dell'Urss, sia proposto solo in chiusura del numero, nella rubrica "Marginalien". Alexander Gerassimow, *Die Darstellung des schöpferisch tätigen Menschen* (La rappresentazione dell'uomo artisticamente attivo), *ivi*, p. 54.
37. Eckhart Gillen, *The Cold War of the Arts. Realismo versus Socialist Realism*, in *Facing the Future: Art in Europe 1945-1968*, (Bruxelles,
- BOZAR, Centre for Fine Arts, 24 giugno-25 settembre 2016), a c. di Id., Peter Weibel, Tiel, Lannoo Publishers, 2016, pp. 252-269.
38. Erich Stahl, *Packender Inhalt in erregender Form* (Contenuto avvincente in una forma esaltante), "Bildende Kunst", V (7), 1957, pp. 455-456.
39. Oltre a Berger, Herbert Read, John Fleming e soprattutto Douglas Cooper. *Bibliografia*, in Enrico Crispolti, *op. cit.*, vol. 1, p. CCLI.
40. John Berger, *A Socialist Realist Painting at the Biennale, 1952*, "The Burlington Magazine", XCIV (595), ottobre 1952, pp. 294-297; *Catalogue of an Exhibition of the Recent Works of Renato Guttuso*, (Londra, The Leicester Galleries, marzo 1955), a c. di Id., s.l., 1955.
41. John Berger, *Renato Guttuso*, Dresda, Verlag der Kunst, 1957, p. 7.
42. Richard Hiepe, *Renato Guttuso*, Dresda, Verlag der Kunst, 1961, p. 6.
43. Magda Martini, *La cultura all'ombra del muro. Relazioni culturali tra Italia e DDR (1949-1989)*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 415-416.
44. Klaus Gysi, cit. in Gabriele Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, Milano, Mazzotta, 2001, p. 292. Per un inquadramento della figura di Mucchi come "ambasciatore culturale" si veda *Gabriele Mucchi. Un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, a c. di Antonello Negri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009.
45. Andrej Čegodaev, *Dementij Šmarinov. Gody žizni i raboty* (Dementij Šmarinov. Vita e opere), Mosca, Sovetskij chudožnik, 1989, p. 264. Ancora nel 1949, Guttuso si era recato in Unione sovietica, registrando le proprie impressioni in *Felice incontro con la vita e la cultura sovietica*, in *Noi siamo stati nell'Urss*, Firenze, Macchia, 1950, pp. 45-52.
46. La chiusura della mostra da parte delle autorità italiane era già stata denunciata sul medesimo giornale in una lettera sottoscritta dagli artisti sovietici in difesa dell'operato dei loro colleghi italiani, poi ripresa anche da "L'Unità". Cfr. *Zaščitim iskusstvo protiv varvarstva i vojny* (Difendiamo l'arte dalla barbarie e dalla guerra), "Sovetskoe iskusstvo", 17 febbraio 1951, p. 3; *Solidarietà sovietica con gli artisti italiani*, "L'Unità", 2 marzo 1951, p. 3. Guttuso stesso era tornato sul caso, cfr. *Cocciuti o Barbari*, "L'Unità", 13 marzo 1951, p. 3.
47. Dementij Šmarinov, *Iskusstvo protiv varvarstva i vojny*, "Sovetskoe Iskusstvo", 13 marzo 1951, p. 4.

48. Ralf Parker, *Italija segodnja. Iskusstvo i žizn'* (Italia oggi. Arte e vita), "Ogonek", XXVIII (15), 9 aprile 1950, pp. 14-15.
49. Elena Chersonskaja, *Progressivnye chudožniki sovremennoj Italii* (Artisti progressisti dell'Italia contemporanea), "Iskusstvo", XVII (5), 1954, pp. 48-56. Cfr. anche Christine Lindey, *Art in the Cold War: from Vladivostok to Kalamazoo, 1945-1962*, New York, New Amsterdam Books, 1990, p. 84.
50. Lettera di Rodolfo Pallucchini a Renato Guttuso, Venezia, 6 giugno 1953, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), La Biennale di Venezia, Fondo storico, Serie Paesi 1940-1968, busta 31. Lo stesso anno, l'intervento di Guttuso in quanto interlocutore privilegiato con i paesi socialisti era stato cruciale nell'assicurarsi *La crocifissione* di Antonello da Messina dal Museo di Sibiu, in Romania, per la mostra curata a Messina da Giuseppe Fiocco. Richiesta a titolo personale dall'artista, la tavola fu recapitata tramite valigia diplomatica all'ambasciata romena a Roma e da qui inoltrata dall'artista agli organizzatori della rassegna siciliana. Cfr. Sergio Palumbo, *Un documento importante (commento a una lettera inedita di Renato Guttuso)*, "Gazzetta del Sud", 27 gennaio 1987; Id., *La Crocifissione di Antonello in una valigia diplomatica*, "Kalós", XV (3), luglio-settembre 2003, pp. 4-7. Sull'impegno di Guttuso a favore di una maggiore cooperazione internazionale in ambito culturale si veda Renato Guttuso, *Gli scambi culturali per l'amicizia tra i popoli*, "L'Unità", 22 luglio 1953, p. 3.
51. Renato Guttuso, *La XXVII Biennale*, cit., p. 425.
52. Elena Chersonskaja, *Renato Guttuso*, cit., pp. 279-321.
53. Ivi, p. 312.
54. Renato Guttuso, *Sulla via*, cit., p. 1.
55. Enrico Crispolti, *Come interpretarlo?*, in Id., *op. cit.*, vol. 1, p. XXIII.
56. Renato Guttuso, *Protiv diktatury abstraktnogo iskusstva* (Contro la dittatura dell'arte astratta), "Iskusstvo", XXI (9), 1958, pp. 5-8; Renato Guttuso, *La dittatura dell'arte astratta*, "Rinascita", XIV (12), dicembre 1957, pp. 631-634. Cfr. inoltre Vladimir Kemenov, *Certy dvuch kul'tur* (I tratti di due culture), "Iskusstvo", X (7), 1947, pp. 38-46.
57. Mosca, Museo Puškin, 23 giugno-fine luglio 1961; Leningrado, Ermitage, 15 agosto-settembre 1961.
58. Ordinanza del viceministro Kuznecov, 21 giugno 1961, Mosca, Archivio Russo di Stato di Letteratura e Arte (RGALI), fondo 2329, serie 8, busta 1882, p. 77; A. Lebedev a N. Danilov, 2 giugno 1961, Ivi, p. 78.
59. Antonello Trombadori, *Presentazione di Guttuso (per la sua mostra personale a Mosca e Leningrado)*, "Il contemporaneo", IV (6), 1961, pp. 43-49. Non si discosta di molto il testo introduttivo alla mostra ospitata all'Ermitage (cfr. Anna Barskaja, *Vystavka proizvedenij ital'janskogo chudožnika Renato Guttuzo* [Esposizione delle opere dell'artista italiano Renato Guttuso], [Leningrado, 15 agosto-settembre 1961], Leningrado, Izdatel'stvo Gos. Ermitaža, 1961).
60. *Ibidem*.
61. Renato Guttuso, *Del realismo, del presente e d'altro*, "Paragone", VIII (85), 1957, pp. 67-70, 72-74.
62. *Ibidem*.
63. Renato Guttuso, *Burocrazia e pittura*, 1958, in Id., *Mestiere di pittore*, cit., pp. 251-252.
64. Renato Guttuso, *Passione e opportunismo*, 1964, in Id., *Mestiere di pittore*, cit., p. 328.
65. Jurij Kolpinskij, *Mužestvennoe iskusstvo. Vystavka rabot Renato Guttuzo v Moskve* (Un'arte valorosa. L'esposizione dei lavori di Renato Guttuso a Mosca), "Izvestija", 24 giugno 1961, p. 4. La stessa immagine, riprodotta in altri interventi apparsi sulla stampa sovietica (cfr. A. Žukova, *Veter mira* [Vento di pace], "Ogonek", XXXIX (34), 20 agosto 1961, p. 8), era stata scelta per la copertina del catalogo della prima mostra in Polonia.
66. Augusto Pancaldi, *50.000 moscoviti alla mostra di Guttuso*, "L'Unità", 21 luglio 1961, p. 3; *Guttuso a Mosca*, "L'Unità", 27 luglio 1961, p. 9; 2 agosto 1961, p. 3.
67. Džon Berdžer, *Renato Guttuzo*, Mosca, Iskusstvo, 1962.

Gli autori dell'“Uomo Nero”, numero 16

Stefano Agresti è dottorando in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università “La Sapienza” di Roma, dove ha ottenuto la laurea specialistica, discutendo una tesi sulle mostre personali in Germania di Jannis Kounellis. Dal 2013 è studente membro della SSAS. È stato vincitore di borse per soggiorni di studio all'estero (FU Berlin, Universität zu Köln).

Matteo Bertelé è ricercatore all'Università Ca' Foscari Venezia, e attualmente visiting fellow presso l'Università della California di Santa Barbara e l'Università di Amburgo come borsista Marie Skłodowska-Curie. A Ca' Foscari è stato docente e assegnista di ricerca in Storia dell'arte dell'Europa Orientale e Storia dell'arte russa presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali. I suoi studi si concentrano sugli artisti dell'emigrazione russa, la cultura visiva sovietica e socialista, la storia delle esposizioni e la dimensione culturale della Guerra fredda.

Irene Caravita è dottoranda in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università Sapienza di Roma, con un progetto di ricerca che prevede lo studio del contesto milanese tra il 1967 e il 1975 in relazione all'ingresso della fotografia nelle gallerie private e nel mondo dell'arte. Ha ottenuto la laurea magistrale all'Università di Firenze, discutendo la tesi *Michele Zaza. Le opere dal 1970 al 1980 tra body art e introspezione “metafisica”*.

Ha recentemente preso parte ai convegni *In corso d'opera 3*, organizzato dall'Università Sapienza di Roma, il 12 e 13 aprile 2018; *La fotografia social. Teorie, pratiche, estetiche ed esperienze dell'immagine digitale*, organizzato dalla SISF in cooperazione con l'Università della Tuscia di Viterbo, il 21 e 22 settembre 2018.

Marco Cavenago, storico dell'arte, formatosi presso l'Università degli Studi di Milano e ivi iscritto al dottorato in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale con un progetto di ricerca relativo all'arte sacra in Italia nella prima metà del Novecento e alla Scuola d'arte cristiana Beato Angelico di Milano, si occupa di temi e problemi dell'arte lombarda dalla fine del Settecento alla prima metà del Novecento. È anche guida turistica abilitata.

Anna Contro, laureatasi in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano sulla figura di Giorgio Nicodemi, attualmente collabora con la Cittadella degli Archivi del Comune di Milano, per la quale ha curato una mostra su Enrico Baj (2019).

Michele Gentili è uno storico dell'arte e curatore indipendente. Diplomato alla Scuola di Specializzazione in Beni Storico-artistici dell'Università di Bologna si occupa prevalentemente di temi legati all'arte pubblica e relazionale nonché dello sviluppo di progetti site-oriented in collaborazione con giovani artisti. Studia il rapporto tra pratica artistica e ambiente naturale e la relazione dell'uomo con gli spazi abitati. Vive nelle Marche, dove insegna storia dell'arte.

Nicol M. Mocchi, storica dell'arte, si è laureata all'Università degli Studi di Milano e specializzata in Conservazione dei beni culturali all'Università degli Studi di Udine, dove ha conseguito il dottorato di

ricerca con una tesi sulle *Fonti visive internazionali per gli artisti italiani negli anni del Simbolismo*. Dal 2010 collabora con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Milano e con l'Archivio dell'Arte Metafisica. Nel 2016 e 2019 è stata Fellow del CIMA, Center for Italian Modern Art di New York.

Julie Rateau-Holbach frequenta il master di ricerca in Storia dell'arte contemporanea sotto la codirezione di Rossella Froissart e di Pierre Pinchon all'Università d'Aix-Marseille e concentra la propria ricerca sulle società internazionali promosse da Georges Petit tra il 1882 e il 1890 grazie allo studio della Société des "Trente-trois" e delle Expositions Internationales. Sta preparando una tesi dal titolo *Les arts aux Expositions coloniales de Marseille de 1906 et 1922: enjeux esthétiques et stratégiques régionaux, nationaux et internationaux*.

Paola Valenti è ricercatrice in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Genova, dove ricopre gli insegnamenti di Metodologie per lo studio dell'arte contemporanea, Storia della scultura in età contemporanea e Architettura contemporanea. Si occupa, in particolare, delle arti visive del XX e XXI secolo, dei rapporti tra arte, architettura e urbanistica e delle pratiche ritrattistiche e autoritrattistiche connesse con i temi dell'identità e della memoria.



*Finito di stampare
nel mese di novembre 2019
da Arti grafiche BIANCA & VOLTA srl
Truccazzano (MI)*