

# RENATO GUTTUSO

L'ARTE RIVOLUZIONARIA  
NEL CINQUANTENARIO DEL '68

Il volume esamina la ricerca pittorica condotta per circa un quarantennio da Renato Guttuso, personalità di primo piano dell'arte italiana del secondo Novecento e del clima di fervente dibattito che la animò.

È qui presentata una selezione di opere che meglio interpretano la volontà dell'artista di dare forma e sostanza a una pittura di impegno civile: da *Fucilazione in campagna* (1938) ai disegni di *Gott mit Uns* (1944), per proseguire negli anni sessanta con *Documentario sul Vietnam* (1965) e *Giovani innamorati* (1968), simbolo di un amore paritario e rivoluzionario, fino ai *Funerali di Togliatti* (1972), in cui si condensa la storia delle lotte e delle speranze di un popolo nonché le ragioni della militanza di un uomo e di un artista.

In stretto dialogo con questa produzione si propongono anche soggetti pittorici tradizionali e un repertorio prezioso di opere poco note, in alcuni casi assolutamente inedite.



[www.gamtorino.it](http://www.gamtorino.it)  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)



€ 30,00

RENATO GUTTUSO

L'ARTE RIVOLUZIONARIA  
NEL CINQUANTENARIO DEL '68



# RENATO GUTTUSO

L'ARTE RIVOLUZIONARIA  
NEL CINQUANTENARIO DEL '68



SilvanaEditoriale



*Presidente*  
Maurizio Cibrario

*Segretario Generale*  
Cristian Valsecchi

*Settore Comunicazione, Marketing,  
Web, Ufficio Stampa*  
Carlotta Margarone, coordinamento di settore  
Laura Bosso, promozione  
Angela Benotto, relazioni internazionali

*Ufficio stampa*  
Daniela Matteu (Fondazione Torino Musei  
e GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna  
e Contemporanea)  
Raffaella Bassi (MAO - Museo d'Arte  
Orientale)  
Laura Criscuolo (Borgo e Rocca Medievale)  
Tanja Gentilini (Palazzo Madama)

*Settore Bilancio, Contabilità e Controllo Gestione*  
Elisabetta Rattalino, responsabile di settore  
Francesca Castello  
Nadia Crema  
Sabina Ciccarelli  
Lucia Mangiamiele

*Settore Tecnico*  
Stefano Gulia

*Settore Legale*  
Cristina Mossino

*Settore Risorse Umane*  
Giuliana Massa  
Paola Mussa

*Segreteria e Centralino*  
Monica Boaretto

*Protocollo*  
Cinzia Ciavarella



*Direttore*  
Carolyn Christov-Bakargiev

*Vicedirettore*  
Riccardo Passoni

*Dipartimento curatoriale e mostre*  
Virginia Bertone, conservatore capo  
Elena Volpato, conservatore  
Arianna Bona, curatore, responsabile  
organizzazione  
Gregorio Mazzonis, curatore

*Dipartimento collezione permanente*  
Virginia Bertone, conservatore capo  
Elena Volpato, conservatore  
Piero Cadoni, documentazione  
e gestione depositi  
Ursula Esposito, gestione prestiti  
Orsola Morgera, gestione videoteca

*Dipartimento educazione*  
Flavia Barbaro, responsabile  
Antonella Angeloro  
Laura Falaschi  
Giorgia Rochas  
Federica Sesia

*Ufficio stampa e promozione*  
Daniela Matteu

*Segreteria di direzione*  
Carolina Trucco

*Segreteria amministrativa*  
Alessia Osella  
Antonio Piacentino

*Risorse umane*  
Mariangela Amoruso

*Protocollo*  
Marika Marone

*Ufficio tecnico*  
Lino Di Gioia

---

CITTÀ DI TORINO  
REGIONE PIEMONTE  
COMPAGNIA DI SAN PAOLO  
FONDAZIONE CRT



# RENATO GUTTUSO

L'ARTE RIVOLUZIONARIA  
NEL CINQUANTENARIO DEL '68

Torino, GAM  
Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea  
23 febbraio - 24 giugno 2018

*A cura di*  
Pier Giovanni Castagnoli

*Coordinamento mostra*  
Arianna Bona

*Stagista*  
Rachele Tomezzoli Tantini

*Schede di sala contesto storico*  
Alice Guido

*Ricerche e montaggio video-documentari*  
Orsola Morgera

*Segreteria amministrativa*  
Alessia Osella

*Ufficio Stampa*  
Daniela Matteu

*Allestimento*  
Lino Di Gioia, Ufficio tecnico GAM,  
Alessandro Guillaume, Marco Bertoglio  
Gondrand by Fercam Group, Torino  
Farad, Torino

*Design e Grafica*  
Wiz Factory, Torino  
Fabbricanti di Immagini, Torino

*Trasporti*  
Apice Milano S.r.l.; Gondrand Fercam Group;  
Hasenkamp; Momart Ltd; Open Care,  
Servizi per l'arte

*Assicurazioni*  
AGE - Assicurazioni Gestione Enti S.r.l.;  
Blackwall Green; Coverall;  
Kuhn & Bülow, Versicherungsmakler GmbH

*Un ringraziamento a tutti i prestatori  
e agli Archivi Guttuso per la preziosa  
collaborazione*

*Catalogo a cura di*  
Pier Giovanni Castagnoli,  
Carolyn Christov-Bakargiev,  
Elena Volpato

*Coordinamento catalogo e ricerca iconografica*  
Gregorio Mazzonis

*Stagista*  
Rachele Tomezzoli Tantini

*Saggi*  
Carolyn Christov-Bakargiev  
Pier Giovanni Castagnoli  
Elena Volpato  
Fabio Belloni

*Biografia e bibliografia*  
Archivi Guttuso

*La mostra è realizzata in collaborazione con*

A R C H I V I  
*Guttuso*

*Partner*  
Soprintendenza archeologia, belle arti  
e paesaggio per la città metropolitana  
di Torino

### *Ringraziamenti*

Un ringraziamento particolare va agli Archivi Guttuso, Fabio Carapezza Guttuso e Tiziana Cristallini che hanno collaborato con grande partecipazione alla realizzazione della mostra

Si ringrazia la Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Torino, Luisa Papotti, Soprintendente, Mario Lamparelli, Ufficio Mostre, Valeria Moratti, Ufficio Esportazione

Un ringraziamento particolare a tutti i musei, le istituzioni, le collezioni pubbliche, private e i prestatori che hanno preferito rimanere anonimi, che con grande generosità hanno reso possibile la mostra attraverso il prestito delle loro opere:

Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Jeanine Meerapfel, Rosa von der Schulenburg, Catherine Amé, Antje Hanack, Kerstin Diekmann; Collezione Bocchi, Parma, Stefano Bocchi; Collezione Laureati Briganti, Roma, Luisa Laureati Briganti, Giulia Lotti; Collezione Giuseppe Iannaccone, Milano, Giuseppe Iannaccone, Rischa Paterlini; Collezione Giuseppe Merlini, Busto Arsizio (Varese), Giuseppe Merlini, Mariella Gnani; Collezione Quenza, USA; Galleria d'arte Maggiore G.A.M., Bologna, Franco Calarota;

Galleria de' Bonis, Reggio Emilia, Stanislao de' Bonis, Margherita Fontanesi; Galleria Orler, Giuseppe Orler; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, Cristiana Collu, Stefano Marson, Lucia Lamanna, Barbara Tomassi, Paolo Di Marzio; MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, Lorenzo Balbi, Barbara Secci; Mart, Museo di arte contemporanea di Trento e Rovereto, Gianfranco Maraniello, Clarenza Catullo, Attilio Begher; Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale - Collezione Farnesina, Gabriele Di Muzio, Redenta Maffettone, Enrico Vattani, Stefania Eusebi, Ludovico Vaglio, Mario Vecchione, Paolo Ivaldi; Musei Civici Fiorentini - Museo Novecento, Silvia Penna, Cristina Poggi, Serena Pini; Regole d'Ampezzo, Museo d'Arte Moderna "Mario Rimoldi", Cortina d'Ampezzo, Flavio Lancedelli, Alessandra Menardi; Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Virginie Rodriguez, Patricia Robeets; Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Joachim Jäger, Luise Seppeler, Ramona Föllmer, Kyllikki Zacharias; Sotheby's, Flaminia Allvin, Raphaele Blanga; Szépművészeti Múzeum / Museum of Fine Arts, Budapest, László Baán, Mária Mihály, Judit Geskó, Judit Kata Virág, Anett Somodi, Zsuzsanna Háromszéki, Fehér Dávid; Tate Gallery, Londra, Nicholas Serota, Caroline Collier, Claire Floyd, Sanne Klinge, David Thompson.

*Per la realizzazione della mostra, del catalogo e le relative ricerche si ringrazia*

Giovanni Anceschi; Archivio Fotografico Fondazione Torino Musei, Elèna Dolino, Michela Cometti; Archivio Franco Angeli, Maria Angeli, Sibilla Panerai; Archivio Mario Schifano, Monica Schifano; Archivio Mulas, Carmela e Valentina Mulas, Alessandra Pozzati; Archivio Storico Comunale, Bologna, Fondo Gabinetto del Sindaco Zangheri, Paola Furlan; Associazione Giovanni Testori, Davide Dall'Ombra; Aste Boetto, Marco Canepa, Maura Parodi; Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Bologna, Patrizia Busi; Enrico Crispolti; De Luca Editori d'Arte, Stefano De Luca; Gioxe De Micheli; Massimo di Nunzio; Flavio Fergonzi; Fondo Alberto Moravia, Nour Melehi; Galleria Il Milione, Francesca Ghiringhelli; Galleria Schubert, Andrea Schubert; Paolo Giagheddu; Il Saggiatore, Marco Prato; Petites Ondes; Rai Teche, Carla Consalvi, Anna Palombini; Federica Rovati; Albertina Soavi; Michele Soavi; Salvatore Settis.

### *Crediti fotografici*

Jacopo Lorenzini Milani; Sario Manicone Paolo Robino; Giuseppe Schiavinotto

# SOMMARIO

Carolyn Christov-Bakargiev  
10 **PREMESSA**

Pier Giovanni Castagnoli  
14 **MATERIA VIVENTE E ATTIVA**

Elena Volpato  
34 **RENATO GUTTUSO:  
IL RITRATTO DI MARIO SCHIFANO  
E L'UNITÀ MORALE DELLA PITTURA**

Fabio Belloni  
42 **L'ULTIMO QUADRO DI STORIA**

58 **GUTTUSO SPIEGA I FUNERALI DI TOGLIATTI**  
a cura di Fabio Belloni

## OPERE

65 Dipinti

105 Studi, bozzetti, ritratti

## APPARATI

140 **BIOGRAFIA** a cura degli Archivi Guttuso

146 **ANTOLOGIA DI RENATO GUTTUSO**

156 **BREVE ANTOLOGIA CRITICA**

162 **BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE** a cura degli Archivi Guttuso

## L'ULTIMO QUADRO DI STORIA

1. AMBIENTATA IN UN SALONE DI BOTTEGHE OSCURE, LA SCENA FINALE DI *CADAVERI ECCELLENTI* VEDE UN DIRIGENTE DEL PARTITO ALLE PRESE CON UNA SCELTA FATALE. Alle sue spalle, sempre inquadrato, l'imponente pannello guttusiano con i *Funerali di Togliatti*. Questo l'antefatto: un terrorista di estrema destra ha assassinato il segretario comunista e in poche ore la situazione è precipitata nell'intero Paese. Le masse sono insorte nelle piazze, per sedarle il ministro degli Interni ha schierato militari e carri armati. Rivoluzione o colpo di Stato: gli epiloghi si profilano opposti ma della stessa inaudita gravità. Incalzato da un giornalista, adesso il dirigente dovrebbe palesare la realtà, smentendo quindi il governo che nel frattempo ha strategicamente imputato l'omicidio a un'altra mano. Tuttavia egli decide di accettare *oborto collo* la versione ufficiale. "La verità – ammette a discolpa dell'intero Partito – non è sempre rivoluzionaria". La camera stringe sui *Funerali*, il frastuono della folla e dei cingolati cresce all'inverosimile, sfilano i titoli di coda (fig. 1).

Quello di Francesco Rosi era un film dalla forte vocazione civile: un'allegoria del potere nell'Italia di metà anni settanta. Se poi diventò un caso politico prima ancora che cinematografico fu proprio per gli ultimi raggelanti minuti. Lì, d'altra parte, usciva il ritratto di un partito inetto e mendace, che invece di farsi protagonista degli

eventi sentiva prematuro ogni suo possibile ruolo. Provocazione al limite dell'oltraggio: tanto più inaccettabile in un frangente in cui il PCI veniva premiato da clamorosi successi elettorali. Le polemiche scandirono la primavera 1976 dilacerando la classe intellettuale<sup>1</sup>. Dopo molte chiose, Rosi stesso volle accennare le ragioni che lo avevano spinto alla grande opera di Guttuso. Con il loro corteo agitato da pugni chiusi e rutilanti bandiere, i *Funerali* garantivano un'impressionante continuità visiva rispetto ai militanti nelle strade. "Sono riuscito a vivere dentro il quadro; il quale non è più un elemento decorativo ma narrativo"<sup>2</sup>, spiegò il regista. Naturalmente esisteva anche dell'altro perché l'analogia sconfinava il piano dell'immagine invadendo quello della storia. Togliatti rimaneva l'emblema del riformismo, della conquista del potere per via antirivoluzionaria. Nel dopoguerra, specie dopo l'attentato del 1948, era toccato a lui placare ogni forma di insurrezione popolare. Le simmetrie tra quel passato e un presente fittizio ma terribilmente plausibile nell'Italia del tempo dovevano imporsi già al primo sguardo.

Vero che i *Funerali* riscattavano gli ultimi istanti di *Cadaveri eccellenti* conferendo loro un tono solenne. Ma a volerla leggere da un'altra prospettiva ancora, la scena diventava un tributo: l'ennesimo segno di una fortuna iniziata quando, neppure quattro anni prima, l'opera era uscita dallo studio di Guttuso. Da allora aveva inizia-



1  
*Cadaveri eccellenti*,  
 regia di Francesco Rosi,  
 1976, film-still

to a viaggiare senza sosta maturando un formidabile curriculum espositivo. Mosca, San Pietroburgo, Praga, Budapest, Bucarest, Milano, Bologna, Livorno, Torino, Falcade, Acqui Terme, Darmstadt: queste, in successione, le tappe di un tour culminato proprio nel 1976 con la partecipazione alla XXXVII Biennale di Venezia<sup>3</sup>. In più occasioni, Guttuso stesso aveva accompagnato i *Funerali* offrendosi di incontrare la cittadinanza. Occasioni importanti perché – ne convenivano tutti – “la sua persona incide sulla migliore e piena intelligenza dell’opera. È infatti una presenza calda, suadente, assorbente. E le risposte che sa dare ai molti interrogativi risolvono i dubbi della gente”<sup>4</sup>. Per darsene informati, comunque, non oc-

correva aver per forza ammirato le personali dell’artista o partecipato ai Festival dell’Unità dove pure il quadro venne inviato<sup>5</sup>. La fama dipendeva anche da una a dir poco massiccia visibilità editoriale. Quotidiani, rotocalchi, riviste di settore: furono disposte ad accoglierlo – cosa mai concessa prima a un lavoro guttusiano – pure quelle dell’ultima avanguardia<sup>6</sup>. Il “Calendario del Popolo” ne aveva tirato migliaia di riproduzioni in fotolito, da donare agli abbonati come a ogni sezione di Partito<sup>7</sup>. L’aver beneficiato di due battesimi pubblici a date differite e per giunta su scala internazionale – prima nel 1972 con la presentazione moscovita, poi nel 1974 con quella ufficiale italiana – contribuì a tanta risonanza.

Era abituale sin dai primi anni cinquanta che ogni impresa di Guttuso guadagnasse istantaneamente la ribalta. Al suo ingresso nei circuiti più rodati seguivano dibattiti, confronti, polemiche. E il tutto, quasi sempre, si risolveva in acclamazioni plateali o chiusure preventive. Anche stavolta il protocollo non mancò di essere rispettato, eppure i *Funerali* sembrarono subito imporsi in termini diversi. Allo sguardo dei più diventarono un caso a sé: impossibile rubricarlo solo come l’ultimo cimento di un pittore generoso di quadri monumentali. Certo, fu il tema ad assicurarne il successo, ma non solo quello. Guttuso celebrava Togliatti rievocandone le esequie di otto anni prima, dunque un evento senza precedenti né seguiti per la straordinaria adesione popolare, nel ricor-



2  
Renato Guttuso,  
*Funerali di Togliatti, 1972.*  
Bologna, Museo di Arte Moderna

- 1. Palmiro Togliatti
- 2. Lenin
- 3. Enrico Berlinguer
- 4. Antonio Gramsci

- 5. Luigi Longo
- 6. Dolores Ibárruri Gómez
- 7. Nilde Iotti
- 8. Antonello Trombadori
- 9. Leonid Il'ich Brežnev
- 10. Pietro Ingrao
- 11. Giancarlo Pajetta
- 12. Mario Alicata
- 13. Luchino Visconti

- 14. Marisa Malagoli
- 15. Alcide Cervi
- 16. Georgi Dimitrov
- 17. Stalin
- 18. Giuseppe Di Vittorio
- 19. Giorgio Amendola
- 20. Rocco Catalano
- 21. Giangiacomo Feltrinelli
- 22. Pietro Secchia

- 23. Semyon Pavlovic Kozyrev
- 24. Marcello Carapezza
- 25. Elio Vittorini
- 26. Renato Guttuso
- 27. Jean-Paul Sartre
- 28. Eduardo De Filippo
- 29. Angela Davis
- 30. Salvatore Quasimodo
- 31. Carlo Levi

- 32. Mimise Dotti Guttuso
- 33. Pablo Neruda

Elaborazione grafica:  
Paolo Giagheddu

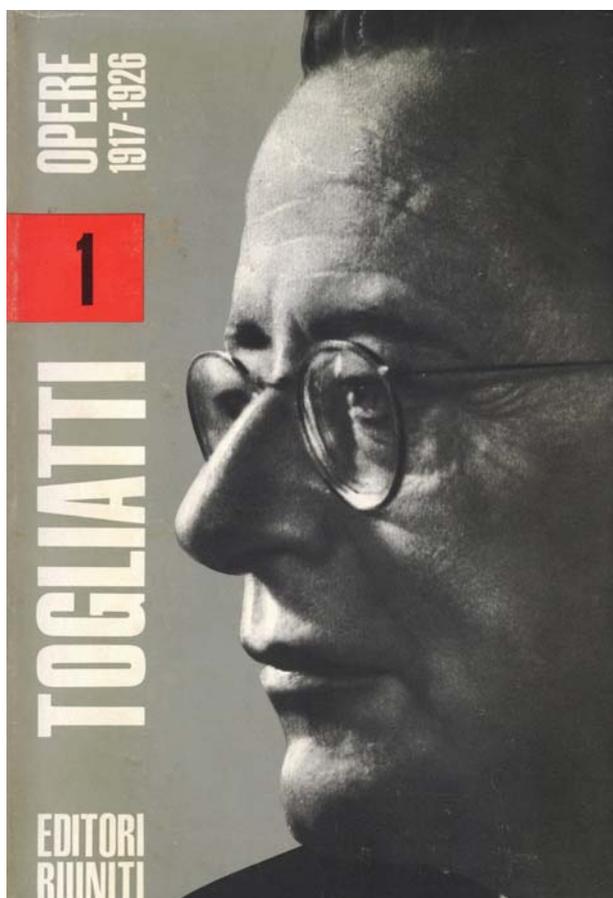


do collettivo assunto a una dimensione pressoché mitica<sup>8</sup>. Un'orgogliosa affermazione di appartenenza ideologica: l'artista aveva interpretato la cerimonia per quanto poteva dirsi in ultima istanza. Il fatto è però che egli aveva deliberatamente respinto ogni fedeltà documentaria. La sua opera confondeva il piano della storia con quello della memoria, e più che il pomeriggio romano del 25 agosto 1964 li se ne poteva vedere la trasfigurazione. Gramsci, Lenin, Stalin, Dimitrov, Di Vittorio, per esempio: agli illustri compagni effettivamente convenuti tra la folla di giovani, operai, contadini e donne in lacrime se ne sommano altri attendibili solo in via ideale. Con la morte del Migliore – ecco il senso di quegli anacronismi – l'intera società comunista precipitava nel lutto (fig. 2). Possibile quello fosse proprio Stalin? si erano chiesti con sgomento i sovietici disabituati sin dal 1956 all'effigie del dittatore. E come mai nessun richiamo a Krusciov?<sup>9</sup> In Italia alcuni avevano lamentato la mancanza di Marx<sup>10</sup>, poi ancora di Terracini che pure figurava tra i padri nobili del PCI<sup>11</sup>. Arduo frantendere fisionomie tracciate in punta di pennello con dovizia di dettagli (e comunque il mensile "Bolaffi Arte" aveva subito offerto ai lettori una puntualissima guida con le identità dei singoli<sup>12</sup>). Interrogato a riguardo ogniqualvolta se ne presentava occasione, Guttuso rimase sempre piuttosto elusivo. Ovviamente doveva scegliere: "non potevo fare un quadro di cinquanta

metri, né lo volevo fare né sarebbe stato utile o interessante farlo"<sup>13</sup>. E delle presenze ingombranti come delle assenze vistose diede conto in base ai legami con il defunto. Così dichiarò a "L'Espresso-Colore" nell'autunno 1972:

Ognuno di loro ha avuto un posto nella vita di Togliatti. Lo avevano Stalin e Luchino Visconti, come Giorgio Dimitrov e Leonida Brežnev. Per non parlare del gruppo che lavorava con lui alle Botteghe oscure. Ci ho messo Nilde Jotti e non Rita Montagnana per una ragione ben precisa. Per un motivo altrettanto preciso ho tralasciato Krusciov. Non c'era discorso tra di loro né affinità di cultura. Ogni personaggio lo volevo in certo qual modo emblematico. Così ci ho messo cinque volte Lenin: da giovane, da vecchio, di mezza età, sempre riscoperto attraverso una iconografia rituale e popolare. Volevo Elio Vittorini perché era uno dei suoi interlocutori. [...] E Sartre l'ho voluto perché fra lui e Togliatti c'era un dialogo: ricordo che una sera dopo aver cenato con Palmiro mi ha detto: "È stato un incontro che non dimenticherò; è il primo uomo politico che io abbia incontrato, il quale è profondamente colto e non vuole rinunciarvi". Bordiga, invece, l'ho dovuto escludere perché non ho trovato una sua foto utile<sup>14</sup>.

Quindi l'artista aveva vagliato bene le inclusioni, mantenendosi di preferenza entro i ranghi dell'ortodossia co-



4  
Palmiro Togliatti,  
*Opere 1917-1926*,  
vol. I, Editori Riuniti,  
Roma 1967

5  
Renato Guttuso,  
Studio per i *Funerali di*  
*Togliatti*, 1972, matita  
su carta



munista. Convinto delle scelte, lui stesso amava ripetere una battuta nel frattempo messa in circolo da qualcuno; battuta maligna ma efficace: i *Funerali* ricordavano una performance di Alighiero Noschese – come a dire che i protagonisti erano tanti e diversi, eppure dietro a ciascuno si palesava sempre un'unica personalità, la sua<sup>15</sup>. Spiccava, agli occhi dei contemporanei, la mancanza di Mao e insieme degli attualissimi leader terzomondisti<sup>16</sup>. Ma si trattava dei miti della nuova sinistra extraparlamentare: ostili al modello sovietico e semplicemente impensabili in un tributo a Togliatti (doveva ancora risuonare la reprimenda di Brèžnev che durante il rito funebre aveva “condannato nel nome di Togliatti i cinesi e tutti i deviazionisti”<sup>17</sup>). Lenin, Stalin, Dimitrov, Brèžnev, l'ambasciatore russo a Roma Kozyrev: certo, l'esibito carattere filosovietico andava letto in sintonia con la biografia di Togliatti (l'esilio volontario a Mosca, il legame con il PCUS, la morte in Crimea). Ma forse tante presenze possedevano anche un ruolo mirato dal momento in cui Guttuso sapeva in partenza della trasferta in cinque capitali del realsocialismo.

Per la verità, prima ancora di scorgere tra la folla tale o tal altro notevole, l'attenzione – e non solo quella degli

specialisti – cadeva sulle scelte espressive. Davvero si rimaneva ammirati davanti a quella macchina scenica traboccante di invenzioni. “La grande poesia, il lirismo dei *Funerali di Togliatti* – scrisse Dario Micacchi su “l'Unità” – è data da una colata di grigio e bianco dove sono scavati tanti compagni”<sup>18</sup>. E proprio il risparmio di colore assicurava il primo elemento di impatto. Indispensabile per eludere il rischio dell'oleografia, l'effetto *grisaille* abbassava la temperatura emotiva della scena. Si diffondeva un'atmosfera di sospensione: le figure sembravano tanto più allontanarsi nel tempo lasciando spiccare per contrasto le bandiere fiammanti. A sorprendere altrettanto era la strana logica combinatoria di una superficie frammentata come una gigantesca tarsia. I suoi addendi rifiutavano il dialogo reciproco: non uno sguardo, un gesto, un cenno. Ciascun convenuto mancava di nessi con il vicino per esistere in completa autonomia. Ne derivava un cortocircuito perché se le fisionomie esibivano un realismo perturbante, il montaggio respingeva qualsiasi verosimiglianza. Il busto di Gramsci vertiginosamente inclinato all'indietro, quello di Vittorini sprofondato nel vuoto, idem per il Lenin a ridosso di Berlinguer, per non dire del Colosseo visto dall'alto “come una carcassa o un

cranio scoperchiato"<sup>19</sup>; casi lampanti in un contesto che alle continuità preferiva le fratture, gli stacchi, gli sbalzi proporzionali. Era la dimensione tutta mentale dei *Funerali* a venire esaltata da una simile regia; e anche da ciò dipendeva il fascino di quell'opera austera e insieme potentissima.

2.

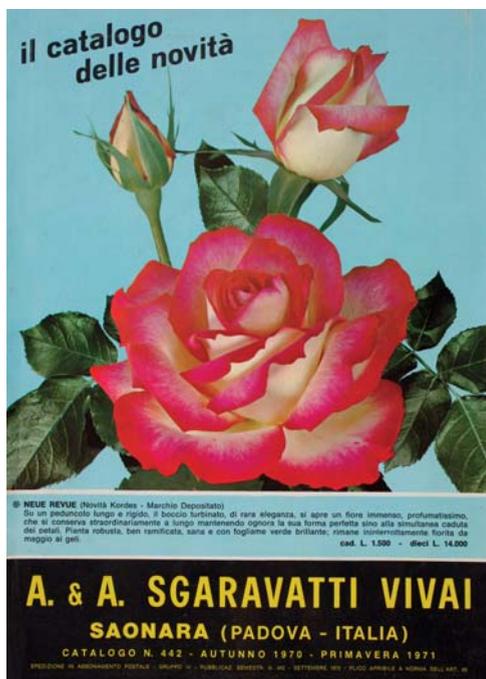
Quando a fine 1972 Renato Guttuso licenziò il dipinto oggi al Museo d'Arte Moderna di Bologna era un uomo di sessant'anni e un artista al culmine della fama. Esattamente da trenta – cioè da quando aveva esposto la scandalosa *Crocifissione* al premio Bergamo – il suo nome rimaneva al centro dei confronti, estetici quanto ideologici. L'incessante aggiornamento stilistico, pur sempre entro i confini della figurazione; la ventennale appartenenza al Comitato Centrale del PCI, caso assoluto tra la comunità di pittori e scultori; la disinvoltura nell'esprimersi anche sulla pagina scritta, in materia d'arte come in qualsiasi altra della vita civile; la chiarezza espressiva di ogni suo quadro o prosa, in decisa controtendenza rispetto ai coevi indirizzi dell'avanguardia. Ecco, in sintesi, le ragioni di un ruolo unanimemente riconosciuto dai contemporanei. Dove iniziavano le controversie rendendo i giudizi irriducibili tra loro era invece nel valore da attribuire a quel ruolo, perché se gli entusiasti vi scorrevano il naturale primato di un intellettuale di rara completezza, i detrattori ne biasimavano il peso al limite dell'egemonia. Idolatria o ostilità: l'immagine pubblica di Guttuso mutava drammaticamente a seconda della prospettiva<sup>20</sup>.

“La sua pittura è diventata un fatto pubblico che migliaia di persone seguono attentamente e hanno interesse a valorizzare”<sup>21</sup>. Una memorabile inchiesta sul mercato artistico nell'Italia del boom aveva già pronunciato il referto: a Guttuso la palma del figurativo più conteso e pagato della generazione. Nel frattempo le cose erano avanzate nella stessa direzione, e che proprio nel 1972 Finarte ne aggiudicasse un olio per la prima volta oltre la soglia dei dieci milioni di lire ribadiva bene i termini di tanta fortuna<sup>22</sup>. La produzione di Guttuso, d'altro canto, si confaceva al successo collezionistico. Essa tendeva a procedere per cicli, “raccolgendosi intorno a una serie di quadri-chiave, i quali assorbivano le ricerche e i risultati dal numero sempre assai fitto delle tele minori – nudi, paesaggi, nature morte, ritratti – eseguiti nell'esplorazione dello stesso argomento”<sup>23</sup>. Mario De Micheli parlava di “quadri-chiave”, ovvero i grandi formati che scandivano l'intera ricerca dell'artista: i soli capaci di soddisfarne



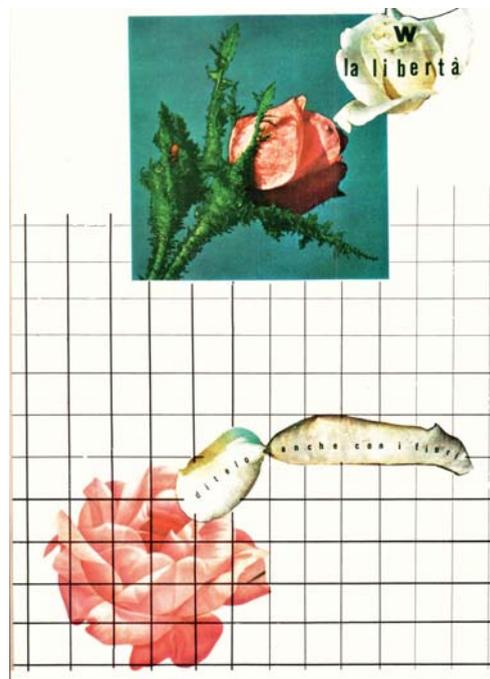
l'innata vocazione al racconto, da lui stesso spiegati con la necessità di sfuggire ai circuiti galleristici a beneficio di un approdo museale, e quindi pubblico.

Un'attività espositiva frenetica, in Italia come all'estero. Monografie, saggi, cataloghi, articoli su testate di ogni sorta e in copia tale da comporre una bibliografia pressoché incalcolabile. È difficile anche a uno sguardo retrospettivo isolare un evento di spicco legato alla fama di Guttuso negli anni della maturità. Lo snodo decisivo nella sua carriera rimaneva la grande antologica parmense di fine 1963<sup>24</sup>. Dinnanzi alle quasi cinquecento opere allestite nelle scuderie Farnese, anche gli interpreti solitamente meno disposti avevano dovuto ammettere l'eccellenza di una figura non confinabile alle vicende dell'immediato dopoguerra, capace come poche di affrontare il passaggio generazionale senza



traumi. E proprio in tema di aggiornamenti l'ultimo sensibile cambio nel suo lavoro andava riconosciuto a metà decennio. Con il ciclo dell'*Autobiografia* (1966-1967) Guttuso aveva introdotto la dimensione della memoria personale, affrontando soggetti dai rimandi anche allegorici. In corrispondenza della mobilitazione sessantottesca, poi, non erano mancate tangenze con i giovani alla sinistra del PCI. Che Guevara in *Giornale murale* (1968), Lin Piao ne *Le visite* (1970): aperture niente affatto prevedibili, testimoni di una fede politica priva di dogmi. Contemporaneamente, e in sintonia con i modi introdotti dalla Pop Art, era mutato l'approccio all'immagine. *Donne, stanze, paesaggi, oggetti* (1967) fu il primo compiuto esito del nuovo corso: un quadro multifocale, affollato di figure irrelate tra loro, dove la pittura assumeva l'evidenza del collage.

Ecco dunque chi era Guttuso in prossimità di un anno destinato a segnare l'ennesimo traguardo. A fine aprile 1972 Mosca gli comunicò il conferimento del Premio Lenin: la più alta onorificenza internazionale dell'URSS "per il consolidamento della pace fra i popoli"<sup>25</sup>, già assegnata a Neruda, Alberti, Picasso. Oltre a venticinquemila rubli, poi devoluti al popolo vietnamita<sup>26</sup>, il premio gli consentì di allestire la seconda grande personale in terra sovietica<sup>27</sup>. Novantatré opere dagli esordi al presente, dunque dal 1931 agli ancora inediti *Funerali di Togliatti*, da lui stesso scelte e ordinate in dieci sale dell'Accademia di Belle Arti di Mosca: di fatto la sua mostra più completa all'estero, in seguito parzialmente trasferita all'Ermitage e nelle già



7  
Catalogo dei vivai  
Sgaravatti di Saonara  
(Padova), 1971

8  
Alik Cavaliere, *W la  
libertà*, a cura di V.  
Boarini, catalogo della  
mostra (Bologna,  
Galleria de' Foscherari),  
Edizioni della Galleria  
de' Foscherari, Bologna  
1970 (copertina)

menzionate città socialiste. Inaugurazione e premiazione avvennero a metà ottobre, al cospetto delle più alte cariche culturali del Paese e con tutti i crismi dell'ufficialità<sup>28</sup>. Nelle stesse settimane, in Italia, De Donato pubblicava *Mestiere di pittore*: antologia di pagine guttussiane, per lo più riferite all'ultima decade, destinata a rinnovare il dibattito sul suo valore di scrittore e polemista.

3.

Per quale motivo Guttuso dipinse i *Funerali*? E perché proprio nel 1972? Quali, in altri termini, le ragioni di un'opera concepita non su commissione ma seguendo uno slancio tutto personale? A rileggere le pagine che le si dedicarono c'è da rimanere stupiti: nessuno, al tempo, venne sfiorato da questi o simili interrogativi. Eppure non sarebbe stato così ozioso porsi. In quell'anno non cadevano ricorrenze: ancora lontano il decennale della scomparsa, un anniversario importante, semmai, datava al 1971 con il cinquantennale del Partito. Se poi compulsiamo riviste e quotidiani coevi ci accorgiamo che Togliatti rimaneva una figura onnipresente ma tutto sommato estranea a particolari dibattiti, polemiche o riabilitazioni. Fosse stato dipinto appena una stagione dopo, immagineremmo il capolavoro guttusiano quasi come una risposta. Fu infatti con la biografia firmata da Giorgio Bocca che il nome di Togliatti iniziò a mettere tutti in allarme. Nella primavera 1973 il libro Laterza andava a colmare una lacuna storiografica offrendo un ritratto lontanissimo dall'agiografia di Partito. Per que-



9  
Nilde Iotti e Marisa Malagoli, da "L'Espresso", n. 35, 30 agosto 1964

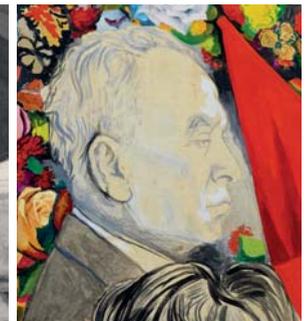
10  
Alcide Cervi, da "Vie Nuove", n. 35, 27 agosto 1964

11  
Salvatore Quasimodo, da "Vie Nuove", n. 39, 27 settembre 1964

12  
Luigi Longo, da *Il cammino con Togliatti*, a cura della Commissione propaganda e della Commissione femminile del CC del PCI, settembre 1964

sto l'establishment comunista si affrettò a demolirlo innescando una sequela di querimonie<sup>29</sup>.

Tuttavia il 1972 fu un anno importante nella storia del PCI. In marzo il XIII Congresso aveva eletto Enrico Berlinguer segretario in luogo del vecchio e da tempo malato Longo. Con quel passaggio terminava la stagione di quanti avevano avuto un ruolo di prim'ordine nella fondazione del Partito. Si trattava, per molti versi, della fine di un'epoca. Tanto più che nel discorso di insediamento Berlinguer stesso aveva promesso un imminente cambio nelle strategie interne e internazionali, intravedendo anche l'esigenza di rompere il Patto di Varsavia<sup>30</sup>. Che un'epoca volgesse al termine lo confermava nei modi più tragici un altro evento del 1972. Sempre in primavera, esattamente nei giorni in cui Milano ospitava il Congresso, c'era stato lo shock collettivo per la morte di Giangiacomo Feltrinelli. Almeno sino ai fatti di Ungheria e malgrado i contrasti pubblici, l'editore era stato vicino a Togliatti; soprattutto aveva rivestito un ruolo notevole per Guttuso. La sua collezione vantava un caposaldo quale la *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, esposto nei locali della omonima fondazione milanese<sup>31</sup>. "Non condivido molte delle idee di Feltrinelli sin da quando uscì dal Partito comunista né alcune sue scelte culturali e politiche", aveva scritto l'artista su "l'Unità" subito dopo la strage di Piazza Fontana. "Ma finora egli è per me perseguitato per le sue opinioni e per le sue scelte. Nessuno sa infatti di che cosa sia direttamente accusato, e perciò mi sento con lui moralmente solidale"<sup>32</sup>. Ebbene, Feltrinelli diventò un comprimario dei *Funerali*. Una presenza eccentrica, più ancora di Vittorini, tra quella famiglia così coesa: il solo extraparlamentare italiano. Lo si distingueva in una posizione solitaria, confinato sulla destra, come sigillato tra le bandiere. A pochi mesi dal-



la scomparsa, quando se ne dibattevano le cause ancora misteriose, Feltrinelli diventava un'inclusione delicata, se non proprio scomoda. È sintomatico, e non senza significato, che anche il testimone più attento abbia evitato di darne conto.

Dal canto suo, Guttuso non accennò mai a possibili suggestioni esterne. Piuttosto ribadiva che il desiderio di omaggiare Togliatti lo arrovellava da tempo. Se aveva atteso tanto era per lasciare decantare il sentimento: “i processi sono lenti, e io non volevo fare un quadro piattamente celebrativo”<sup>33</sup>. Nell'estate 1964 o poco oltre si era guardato bene dal tradurre l'evento in immagine: in quel periodo – va pure osservato – la sua ricerca tendeva a soggetti privi di implicazioni politiche<sup>34</sup>. Resta da capire se l'inchiostro in copertina di “Rinascita” del 28 agosto 1965 nacque su invito della rivista o da uno spontaneo avvicinamento al tema. Vi appare un grande profilo (“la testa dolente di una donna, che poteva essere la Iotti, ma anche no”<sup>35</sup>) in cima a uno sciame di bandiere e pugni alzati. Tipico stile del periodo: un violento espressionismo dal tratto risentito. Nessuna diretta allusione al segretario o alle esequie, a vantaggio di una resa in chiave allegorica, quasi una moderna *Libertà che guida il popolo*. Sebbene lontanissimo dalla redazione finale, il foglio venne poi indicato dal pittore come primo esito figurativo dei *Funerali*.

Quando sette anni dopo Guttuso si mise finalmente al lavoro doveva aver ben chiara l'eccezionalità dell'impresa. Ormai entrata nei libri di storia<sup>36</sup>, nel frattempo la cerimonia funebre aveva destato l'interesse dei registi cinematografici<sup>37</sup>. Non però di pittori e scultori, per i quali l'immagine del segretario corrispondeva ancora alla feroce condanna antimodernista di Roderigo di Castiglia. L'iconografia dei funerali, comunque, poteva dirsi già di per sé insolita, priva di una tradizione cui appellarsi: da noi, il solo vero memorabile esempio rimaneva quello di Carrà con i *Funerali dell'anarchico Galli*. Esisteva poi il grande modello courbettiano con il *Funerale a Ornans*, ma è più verosimile Guttuso abbia ragionato sulla pittura sovietica, dove le esequie dei capi politici – Lenin, Kirov, Stalin – costituivano un *topos*. Lui stesso ammise di aver pensato alle pratiche locali per la resa del feretro. “Mi ricordai delle immagini funerarie russe, dove il sarcofago viene portato aperto e sempre circondato di fiori (quando in un villaggio c'è un funerale, vedi la bara aperta e attorno a essa mazzi di fiori finti)”<sup>38</sup>. E chissà se abbia anche riesumato una delle tante foto con la salma di Stalin: il suo profilo appariva incorniciato da un tripudio floreale, identico al Togliatti 1972<sup>39</sup>.

A connotare soprattutto l'opera era la volontà di aggiornare



nare nel presente il glorioso genere della pittura di storia: il genere che con la *Occupazione delle terre*, la *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, *Giornale murale* trovava in Guttuso il solo veramente credibile interprete contemporaneo. Non che l'Italia artistica del momento – complice la riletture dell'Ottocento condotta a livello espositivo quanto bibliografico<sup>40</sup> – fosse estranea ad ambizioni analoghe. Nel 1971 Alik Cavaliere ed Emilio Scanavino avevano realizzato a quattro mani *Omaggio all'America Latina*, pannello dedicato ai caduti nella resistenza sudamericana subito censurato dalle autorità italiane<sup>41</sup>. Nei primissimi mesi dell'anno successivo toccò poi a Enrico Baj

13  
Lenin, da *Lenin*,  
introduzione di A.  
Mikojan, Editori Riuniti,  
Roma 1970

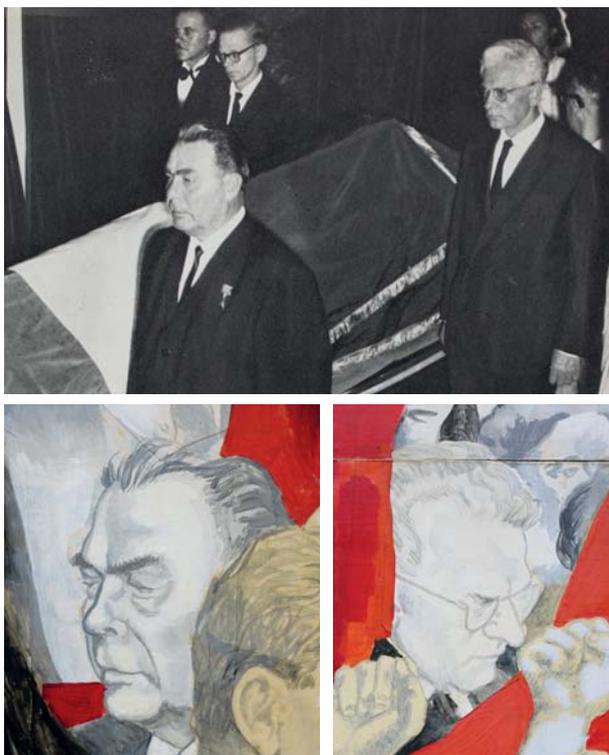
14

Enrico Berlinguer, Pietro Ingrao e la figura sullo sfondo abbracciata al palo della luce, da *Palmiro Togliatti. Cinquanta anni nella storia dell'Italia e del mondo*, introduzione di M. Alicata, testi di F. Pratico e O. Cecchi, Editrice l'Unità, Roma 1965



15

Leonid Il'ič Brežnev e Semyon Pavlovic Kozyrev, da *Palmiro Togliatti. Cinquanta anni nella storia dell'Italia e del mondo*, introduzione di M. Alicata, testi di F. Pratico e O. Cecchi, Editrice l'Unità, Roma 1965



presentare i *Funerali dell'anarchico Pinelli* che, a dispetto del titolo, ritraeva lo schianto fatale del ferroviere milanese<sup>42</sup>. Guttuso faceva però un'operazione diversa. Così come era sempre stato, egli si affidava a una figurazione comprensibile all'istante. Il suo linguaggio cercava il più alto grado di intesa con l'osservatore. Lo sforzo – come lui stesso precisava – diventava temerario in un frangente dominato da esperienze di tutt'altra specie.

Dipingere oggi un quadro 'di storia' è una impresa che comporta un grave rischio. Un quadro 'di storia' si rivolge, oggettivamente, a un pubblico diverso dall'usuale pubblico delle mostre d'arte e delle manifestazioni che le sostituiscono, presuppone un diverso committente: un pubblico che, al momento in cui vede tale quadro, si renda

conto di averlo commissionato. Questo dato di fatto implica nell'autore un particolare tipo di tensione, egli deve dar conto di ogni cosa che fa; non può, esprimendo il suo concetto, rinviare ad altri misteri, non può affidarsi a particolari complicità o 'intese' estetiche, deve dire quel che vuol dire con semplicità e chiarezza, con potenza, se può, di convinzione, attraverso l'immagine che realizza<sup>43</sup>.

Era il dicembre 1973 quando l'artista scriveva così, in previsione della mostra bolognese che ai primi del nuovo anno avrebbe ufficialmente presentato i *Funerali* in Italia. "Silenzio", "commozione", "partecipazione" divennero lemmi pressoché abusati dai giornalisti increduli alla vista della processione che da piazza Maggiore sfociava a palazzo d'Accursio. Sembrava – dissero alcuni – la liturgia di dieci anni prima. *Il secondo funerale di Togliatti* titolò il "Corriere della Sera"<sup>44</sup>. Non si trattava del solito colore giornalistico. L'adesione di quanti rendevano omaggio al pittore e insieme al segretario era la più autentica. Mentre le architetture trecentesche del palazzo conferivano un tono sacrale a una scena pur così profondamente laica. Il picco di intensità emotiva si raggiungeva osservando la folla diventare un tutt'uno con il quadro.

I *Funerali* ripresero presto a viaggiare, ma è a Bologna che sarebbero stabilmente tornati. La storia di un avamposto del comunismo italiano e l'imminente apertura della nuova Galleria d'Arte Moderna: queste ragioni, combinate alla speciale amicizia con il sindaco Zangheri, dovettero persuadere Guttuso a legare l'opera alla città. Nella primavera 1975 essa infatti diventava proprietà del Partito con la clausola fosse lì conservata ed esposta. Era un'opera nata per il popolo e al popolo doveva rimanere. Nella lettera vergata a palazzo del Grillo il 22 marzo, inviata al segretario e oggi negli archivi del Museo, le scelte dell'artista:

Caro compagno Berlinguer,  
quando ho cominciato a dipingere il quadro *Funerali di Togliatti*, ho subito pensato che proprietario naturale del dipinto fosse il Partito comunista italiano. Ti confermo con questa lettera il dono del mio quadro al Partito, e sono lieto di farlo durante il nostro XIV congresso. Per la esposizione del quadro credo sarebbe opportuno darlo in custodia alla nuova galleria della Città di Bologna. Spero che tu e la direzione del Partito sarete d'accordo con questa mia proposta che garantisce la visione del dipinto e la sua conservazione in modo adeguato.  
Augurando ogni bene, a te e al Partito che tu guidi con tanta passione e saggezza, ti saluto fraternamente,  
Renato<sup>45</sup>.



16  
Giancarlo Pajetta,  
da Palmiro Togliatti.  
*Cinquanta anni nella  
storia dell'Italia e del  
mondo*, introduzione  
di M. Alicata, testi di  
F. Pratico e O. Cecchi,  
Editrice l'Unità, Roma  
1965



17  
Luchino Visconti, da  
Palmiro Togliatti.  
*Cinquanta anni nella  
storia dell'Italia e del  
mondo*, introduzione  
di M. Alicata, testi di  
F. Pratico e O. Cecchi,  
Editrice l'Unità, Roma  
1965

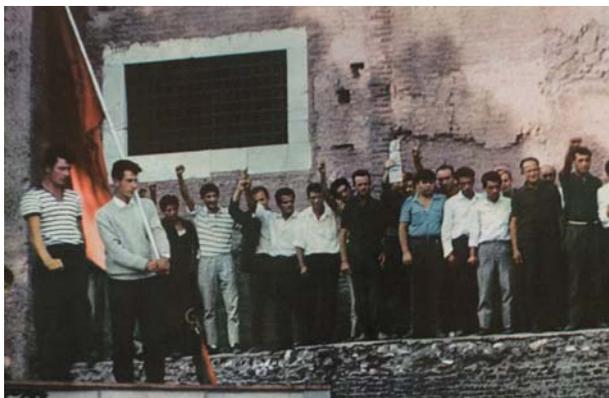
4.  
Quindici metri quadrati di pittura acrilica su carta applicata a quattro pannelli di compensato uniti tra loro; quasi centocinquanta figure tra le quali almeno trentatré ritratti identificabili; oltre quaranta bandiere; un numero incalcolabile di presenze a collage. Bastarono poco più di due mesi – da inizio luglio a metà settembre, con turni quotidiani di otto-nove ore<sup>46</sup> – per imbastire e completare un'opera di tali proporzioni. “Sarà a Mosca anche il quadrone dei *Funerali di Togliatti*”, scrisse Franco Solmi a Renato Zangheri il 20 settembre offrendoci un prezioso *ante quem*. “L'ho visto: si tratta di una grande composizione con moltissimi ritratti

di dirigenti politici, artisti, poeti, ecc. È, come tutte quelle di Guttuso molto impegnata, un'opera che farà parecchio discutere<sup>47</sup>. Il direttore della Galleria d'Arte Moderna di Bologna aveva conosciuto in anteprima l'impresa del 1972: quella realizzata durante il lungo soggiorno estivo presso la casa-studio di Velate. Solo lì, lontano dai pressanti impegni romani, l'artista poteva misurarsi con il dipinto più grande e ambizioso dell'anno.

La rapidità esecutiva ne distingueva da sempre il lavoro: ma stavolta davvero si imponeva data l'apertura dell'antologica moscovita (18 ottobre) per la quale, di fatto, i *Funerali* vennero pensati. Ecco allora che la superficie

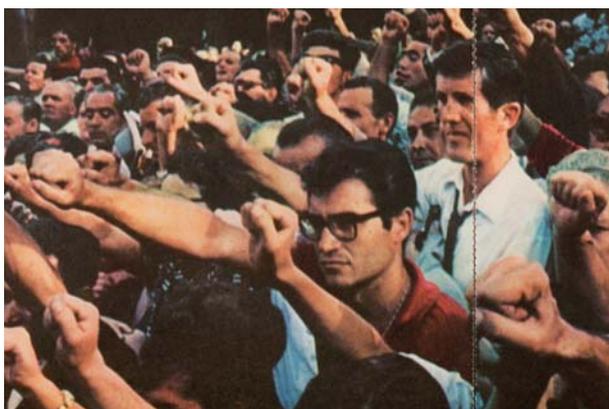
18

Gruppo di militanti comunisti, da Palmiro Togliatti. *Cinquanta anni nella storia dell'Italia e del mondo*, introduzione di M. Alicata, testi di F. Prattico e O. Cecchi, Editrice L'Unità, Roma 1965



19

Gruppo di militanti comunisti, da Palmiro Togliatti. *Cinquanta anni nella storia dell'Italia e del mondo*, introduzione di M. Alicata, testi di F. Prattico e O. Cecchi, Editrice L'Unità, Roma 1965



smontabile rendeva il trasporto più agile, l'acrilico annullava i tempi morti di asciugatura, il collage consentiva ripensamenti istantanei e sconosciuti alla pittura a olio. Affrontando il tutto per singoli brani poi sommati tra loro, inoltre, vennero risparmiate non poche fasi preliminari. "Pensai di fare, prima del quadro, un grande bozzetto su carta con colori acrilici", precisò Guttuso. "Ma appena iniziato il lavoro mi accorsi che non potevo 'scaricarmi' in un bozzettone fatto 'in vista di'. Tanto valeva affrontare il quadro addirittura su carta, incollando le carte, e componendo secondo i suggerimenti che mi dava di volta in volta quel che avevo fatto"<sup>48</sup>. Dei *Funerali*, in effetti, sopravvivono svariati studi: ma nessuno anticipa la composizione definitiva perché essa andò chiarendosi direttamente sul grande formato.

Una preziosa sequenza fotografica di Giorgio Soavi consente di seguirne da vicino la gestazione<sup>49</sup> (fig. 3). Come sempre accadeva con le ampie metrature, l'artista lavorò al fianco di uno specchio: solo così, al pari di un pittore antico, poteva verificare in ogni istante pesi ed equilibri dell'insieme. Una volta assemblate le parti diede gli ultimi ritocchi grazie a un ascensore meccanico indispensabile per raggiungere ogni altezza. Tanti accorgimenti non risparmiarono una gestazione laboriosa, anzi decisamente tormentata. È una superficie che in più punti assomiglia a un palinsesto a dichiararlo. Colpiscono i pentimenti lasciati a vista, la presenza di fogli tra loro sovrapposti così da generare spessi strati, più ancora l'inserzione di carte che solo talvolta rispettano gli esatti profili delle figure lasciando poi al colore il compito di accordare il tutto. Potendo svuotare i *Funerali* della sua folla vedremo una superficie irregolarmente franta: qualcosa come un *patchwork* o le 'giornate' di un affresco. La figura del protagonista venne realizzata per prima e al suo intorno andò addensandosi l'insieme. Stabilito da principio di limitarsi al volto, già dagli studi Guttuso intuì l'esigenza di mantenere gli occhiali: essenziali per assicurarne l'identità<sup>50</sup>. Se la copertina degli scritti togliattiani pubblicati nel 1967 per Editori Riuniti offrì il modello iniziale (figg. 4-5), fu la monografia *Togliatti. Vita di un italiano* (1964, fig. 6) con il suo nitido profilo da medaglione a garantire l'immagine definitiva. Poi giunse il circostante tripudio di fiori. Dalie, iris, garofani, ranuncoli, narcisi e soprattutto rose, in maggioranza sforbiciati dalle bustine di sementi e dai cataloghi dei vivai Sgaravatti di Padova (fig. 7). Una soluzione affine era stata sperimentata da Alik Cavaliere in un recente ciclo di collage reso noto da un fascicolo della Galleria de' Foscherari<sup>51</sup> (fig. 8). Da qualunque parte giungesse



20  
Beatles, Sgt. Pepper's  
Lonely Hearts Club  
Band, copertina di Peter  
Blake, 1967

l'intuizione, quelle presenze allegre e coloratissime catalizzavano lo sguardo: colpivano non meno del brusco passaggio tra una testa a guisa di sagoma – unica senza chiaroscuri – e l'evidenza tridimensionale delle corolle. Con i dirigenti PCI al cospetto del defunto – Gramsci, Longo, Berlinguer – venne completato il primo nucleo. Fu allora che i *Funerali* iniziarono a crescere “come la plastica in espansione”<sup>52</sup> obbligando un ripensamento degli ingombri (“Il dipinto lo avevo intravisto da principio come un grande quadrato di due metri per due. Di colpo si è trasformato in un rettangolo di quattro metri e quaranta per tre e trenta”<sup>53</sup>). L'idea di introdurre la scena in primo piano a sinistra con Lenin sullo sveltante *Monumento alla III Internazionale* di Tatlin cadde presto, anzi forse non venne nemmeno vagliata per via grafica. Solo all'ultimo Guttuso decise invece di riformulare lo scomparto in alto a destra con il gruppo di militanti a figura intera. Alla prima ambientazione con le arcate dei Mercati Traianei affiancate da un minaccioso grattacielo preferì una impalcatura di tubi Innocenti: più leggera e meglio innestabile sulla folla sottostante. La fascia superiore si completò con i richiami alla città di Roma: il Colosseo e poi il “tramonto, come qualche volta accade, in assurdi colori”<sup>54</sup>. Pur senza precisare le singole fonti, Guttuso ammise sempre il ricorso alla proiezione di fotografie per ottenere il più alto grado di verosimiglianza fisionomica. Il metodo sarebbe stato comunque intuibile, e non solo perché nelle foto Soavi vediamo l'artista maneggiare un ingombrante episcopio (fig. 3). Nei volti dei *Funerali* come in ogni studio preparatorio prevale infatti un segno nitido e spedito. È il tipico segno dell'immagine ricalcata: attento ai

profili ma identificabile anche per la tendenza a sigillare i chiaroscuri entro campiture circoscritte. Per l'artista non si trattava di una pratica inedita: poteva dirsi evidente da metà sessanta, quando la sua pittura aveva raggiunto una resa più oggettiva. Fu però con i *Funerali* che l'uso del proiettore diventò sistematico e tanto esibito.

Guttuso ricorse a documenti in gran parte coevi alle esequie, al tempo nelle disponibilità di chiunque. A seconda delle esigenze rese le immagini speculari o le corresse grazie alle lenti dell'episcopio. Ecco allora i campioni più emblematici. Nilde Iotti e Marisa Malagoli, figlia adottiva di Togliatti, giunsero dalla copertina de “L'Espresso”<sup>55</sup> (fig. 9). Il vecchio e plurimedagliato Alcide Cervi da un fascicolo di “Vie Nuove”, il settimanale di Botteghe Oscure<sup>56</sup> (fig. 10). Dalla stessa rivista anche Salvatore Quasimodo<sup>57</sup> (fig. 11). Mentre il profilo di Luigi Longo da un libretto commemorativo sul segretario defunto<sup>58</sup> (fig. 12). Il busto di Lenin ripetuto cinque volte in pose diverse derivò invece da una monografia Editori Riuniti del 1970 a lui interamente dedicata (fig. 13)<sup>59</sup>. Fu però un'altra pubblicazione a garantire il maggior numero di volti e pose: *Palmiro Togliatti. Cinquanta anni nella storia dell'Italia e del mondo*, volume celebrativo edito nella primavera 1965 e riservato agli abbonati de “l'Unità”. Da una pagina all'altra, è qui che troviamo gli originali di Berlinguer, Ingrao, Brèznev, Kozyrev, Pajetta, Visconti (figg. 14-17) come pure alcune anonime compare (figg. 18-19).

Questo il concreto – e oggi verificabile – materiale visivo impiegato. Ma quale il modello alla base dell'intera opera? Furono in molti ad avanzare ipotesi: anche perché se l'iconografia del rituale funebre contava casi episodici l'insieme poteva dirsi risolto nei modi dei più classici ritratti corali. Rembrandt, David, Courbet, Ensor, i muralisti messicani, il realismo socialista? Difficile risalire all'effettivo progenitore: tanto più che il bacino della storia dell'arte sembrava esaurire solo una quota delle fonti. “A prima vista l'opera aggredisce lo spettatore con una girandola di bandiere rosse, di fiori colorati: sembra il funerale di una festa di paese”<sup>60</sup>. “Guttuso – aggiunsero altri – ha fatto ricorso a una semplicità e quasi elementarità di segno e impianto cromatico, che ha l'eguale soltanto nelle stampe popolari”<sup>61</sup>. Stava proprio nel continuo slittamento tra piani, nella commistione di fonti ‘alte’ e fonti ‘basse’, la cifra stilistica dei *Funerali*. Qualcosa di analogo, per la verità, si era già visto nel passato recente, trovando tutto il tempo per diventare arcinoto ed esercitare un ascendente sugli artisti<sup>62</sup>. Una congestione di celebrità ciascuna indifferente all'altra, innaturalmente compressa sul primo piano, introdotta da un chiososissimo proscenio floreale:



21  
 Gerhard Richter,  
*48 Portraits*, 1972,  
 Padiglione Tedesco,  
 XXXVI Biennale di  
 Venezia, 1972  
 Fotografia Ugo Mulas.  
 © Eredi Ugo Mulas.  
 Tutti i diritti riservati

era la copertina del beatlesiano *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (fig. 20).

“La pittura sovietica sta tornando di moda. È anche naturale, dopo che è cominciata l'ondata anti-informale e anti-astratta. Attraversiamo quello che gli americani chiamano iperrealismo. Si avverte un ritorno al gusto ottocentesco, un po' borghese”<sup>63</sup>. Di *revival*, pittura, ri-

torni alla pittura si parlava molto nei primi anni settanta<sup>64</sup>. E Guttuso, naturalmente, conosceva benissimo gli orientamenti del proprio tempo. Sapeva cioè che nella primavera 1972 la V edizione di Documenta aveva imposto anche in Europa l'ultima voga statunitense: una figurazione dall'allucinato nitore fotografico. Sapeva poi di tutte le polemiche sollevate dalla mancata partecipazione di Russia e Cina al medesimo evento. Fosse andato a buon fine, il progetto avrebbe confrontato per la prima volta realismi dalle geografie diverse ma dalle sorprendenti analogie<sup>65</sup>. Un'occasione non meno importante aveva segnato l'annata sulla medesima linea: la presenza di Gerhard Richter alla XXXVI Biennale. Nel padiglione tedesco l'artista presentava quarantotto ritratti di acclamate personalità dell'ultimo secolo. Filosofi, politici, musicisti, scienziati, scrittori. La conduzione pittorica spersonalizzata e in bianco e nero emulava la resa fotografica nei termini più aderenti<sup>66</sup> (fig. 21). Viene da chiedersi se e con quale sguardo abbia osservato quel supremo convegno della storia chi, appena qualche settimana dopo, si apprestava ad allestire la sua non meno perturbante galleria di volti. Di certo la consonanza con tante esperienze testimoniava quanto vitali fossero ancora le risorse del Guttuso sessantenne.

*Sono grato a Fabio Carapezza Guttuso, Enrico Crispolti, Flavio Fergonzi, Chiara Perin, Federica Rovati, Aldo Tortorella: mi sono confrontato con loro durante la stesura di questo testo.*

<sup>1</sup>Cfr. la rassegna stampa in S. Zambetti, *Francesco Rosi*, Il Castoro-La Nuova Italia, Firenze 1976, pp. 146-147. Sulla pellicola, ispirata al romanzo *Il contesto. Una parodia* (1971) di Leonardo Sciascia e nelle

sale italiane dal febbraio 1976, cfr. lo stesso volume alle pp. 116-127.

<sup>2</sup>Dichiarazione del gennaio 1976 oggi in M. Ciment, *Dossier Rosi*, Il Castoro, Milano 2008, p. 140. Avrebbe poi precisato il regista: “*I funerali di Togliatti* l'avevo visto nello studio di Guttuso [...]. L'autorizzazione a usarlo nel film la chiesi a Guttuso stesso insieme a Trombadori. Renato capì benissimo che film volevo fare e accettò. Ma l'hanno capito anche quelli che lo avevano criticato, anche quelli

che lo hanno combattuto, perché è stato un film molto combattuto”, in F. Rosi, *Io lo chiamo cinematografico. Conversazioni con Giuseppe Tornatore*, Mondadori, Milano 2012, pp. 332-333. A riguardo, l’artista intervenne con una strenua difesa: M. Fini, *Guttuso parla del film di Rosi*, in “L’Europeo”, n. 11, 12 marzo 1976, pp. 12-14.

**3** Renato Guttuso, Mosca, Musej Akademii Chudožestv SSSR, 19 ottobre - novembre 1972; *Guttuso*, San Pietroburgo, Gosudarstvennyj Musej Ėrmitaž, novembre-dicembre 1972; *Renato Guttuso. Obrazy z let 1931-1971*, Praga, Národní Galerie v Praze, gennaio-febbraio 1973; *Renato Guttuso*, Budapest, Múcsarnok, 20 marzo - 15 aprile 1973; *Renato Guttuso*, Bucarest, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, maggio-giugno 1973; *Pittura d’impegno civile*, Milano, Festival Nazionale de “l’Unità”, Parco di Milano, settembre 1973; *Renato Guttuso, Funerali di Togliatti*, Bologna, Galleria di Palazzo d’Accursio, 22 gennaio - 17 febbraio 1974; *Renato Guttuso, Funerali di Togliatti*, Livorno, Palazzo del Portuale, 12 marzo - aprile 1974; *Renato Guttuso, Funerali di Togliatti*, Torino, Palazzo Madama, 10-30 aprile 1974; *Renato Guttuso*, Molino di Falcade, Studio Murer, estate 1974; *Renato Guttuso*, Acqui Terme, Palazzo “Liceo Saracco”, 7-28 settembre 1974; *Realismus und Realität*, Darmstadt, Kunsthalle, 24 maggio - 6 luglio 1975; *XXXVII Biennale di Venezia. Sezione Attualità internazionali ’72-’76. 85 artisti di 21 paesi*, Venezia, Giudecca, Cantieri navali, 14 luglio - 10 ottobre 1976.

**4** L. Carluccio, *Mostra per Guttuso disertata dall’autore*, in “Gazzetta del Popolo”, 8 settembre 1974, p. 3.

**5** G. Seveso, *Pittura di impegno civile*, in “D’Ars Agency”, nn. 66-67, novembre-dicembre 1973, pp. 137-139.

**6** “Opus International”, nn. 44-45, giugno 1973, pp. 86-87; D. Pallazzoli, *L’equilibrio dell’arte*, in “Data”, n. 10, inverno 1973, la riproduzione dell’opera è a p. 41. Proprio riguardo agli ambienti di punta va segnalata una conversione importante. Maurizio Calvesi dichiarò infatti di aver mutato giudizio su Guttuso grazie ai *Funerali*. Al loro cospetto “ebbi l’impressione decisiva. L’avanguardia si era arenata nel concettualismo più ripetitivo, capii che un certo ciclo era concluso e che invece l’alternativa dialettica rappresentata dalla pittura di Guttuso era ricca di possibilità”, M. Calvesi, *Perché ho cambiato idea*, in “L’Espresso”, n. 4, 1 febbraio 1987, p. 8.

**7** “Il Calendario del Popolo”, n. 347, settembre 1973. Il numero si accompagnava all’articolo di M. De Micheli, “*I funerali di Togliatti di Renato Guttuso*”, pp. 3840-3841. In merito alla successiva fortuna editoriale dei *Funerali*, ne va segnalata la presenza sulle copertine di almeno tre libri: N. Ajello, *Intellettuali e PCI, 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979; M. Isnenghi, *L’Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, il Mulino, Bologna 2004; N. Balestrini, *Carbonia. Eravamo tutti comunisti*, Bompiani, Milano 2013.

**8** Sulla scomparsa del politico e le reazioni dei contemporanei, cfr. *Palmiro Togliatti. Cinquanta anni nella storia dell’Italia e del mondo*, introduzione di M. Alicata, testi di F. Pratico e O. Cecchi, Editrice l’Unità, Roma 1965. Inoltre A. Agosti, *Togliatti, Utet*, Torino 1996, in particolare il paragrafo *Gli ultimi giorni, la morte, gli onori*, pp. 554-557. Per una lettura più distanziata, cfr. L. Karrer, *Una difficile traslazione. I funerali di Palmiro Togliatti e di Enrico Berlinguer*, in “Dimensioni e problemi della ricerca storica”, n. 2, 2011, pp. 109-143. Sul funerale come rituale nella tradizione comunista: F. Andreucci, *Falce e martello. Identità e linguaggi dei comunisti fra stalinismo e guerra fredda*, Bononia University Press, Bologna 2005; cfr. in dettaglio il paragrafo *La morte e il funerale*, pp. 250-269.

**9** A. P., “*Ma è Stalin!*”, in “Corriere della Sera”, 21 ottobre 1972, p. 22; s. a., *Ha stupito i sovietici lo Stalin di Guttuso*, in “La Nazione”, 21 ottobre 1972, p. 20; A. Minucci, *Guttuso difende in pubblico i suoi Funerali di Togliatti*, in “La Stampa”, 30 aprile 1974, p. 9.

**10** Cfr. *Rapporto tra politica e cultura*, dibattito pubblico tenutosi presso il circolo Arci-Uisp “Cesare Pavese” di Bologna il 15 feb-

braio 1974, testo ciclostilato conservato presso l’Archivio Storico del Museo d’Arte Moderna di Bologna (da ora ASMAMbo) e qui trascritto in appendice. Ringrazio Barbara Secci per le indicazioni e l’assistenza nelle ricerche.

**11** P. B., *Guttuso spiega la sua pittura*, in “Gazzetta del Popolo”, 30 aprile 1974, p. 6.

**12** *Guttuso, premio Lenin, presenta a Mosca il suo Togliatti*, in “Bolaffi Arte”, n. 24, novembre 1972, p. 79.

**13** *Guttuso, Rapporto tra politica e cultura cit.*

**14** M. Serini, *Storia di Togliatti dipinta da Renato Guttuso*, in “L’Espresso-Colore”, n. 46, 12 novembre 1972, p. 12.

**15** A. Minucci, *Guttuso difende in pubblico i suoi “Funerali di Togliatti”*, in “La Stampa”, 30 aprile 1974, p. 9.

**16** *Ibidem.*

**17** s. a., *Imponente organizzazione dei funerali di Togliatti*, in “La Stampa”, 26 agosto 1964, p. 1.

**18** D. Micacchi, *Il racconto corale di Guttuso*, in “l’Unità”, 3 febbraio 1974, p. 3.

**19** R. Guttuso, *Un quadro “di storia”*, in *Renato Guttuso, Funerali di Togliatti*, a cura di F. Solmi, catalogo della mostra (Bologna, Galleria di Palazzo D’Accursio), Nanni edizioni, Bologna 1974, p. n.n.

**20** Un compendio di detrattori guttusiani: C. Vivaldi, *Il PCI e l’arte*, in “Tempo presente”, n. 1, gennaio 1965, pp. 75-76; Sarenco, *Le farse culturali del PCI*, in “Lotta poetica”, n. 12, maggio 1972, p. 3; G. Montana, *Mestiere di pittore secondo Renato Guttuso*, in “Arte e società”, nn. 6-7, dicembre 1972 - febbraio 1973, pp. 72-79; L. Sini-sgalli, *Super-Guttuso arriva alla sazietà*, in “Il Settimanale”, 15 marzo 1975, pp. 74-76. Giudizi cronologicamente più distanziati ma non meno severi in M. Coccia, *Intervista*, in *Roma anni 60. Al di là della pittura*, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni), Carte Segrete, Roma 1990, pp. 329-333.

**21** F. Dentice, *Denaro al muro*, Rizzoli, Milano 1964, p. 69.

**22** Si trattava di *Natura morta*, 1959-1960, 114 × 146,5 cm, nel marzo 1972 battuta a undici milioni di lire, cfr. *Catalogo Nazionale Bolaffi d’Arte moderna*, n. 8, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1972, p. 123.

**23** M. De Micheli, in *Arte contro. 1945-1970, dal realismo alla contestazione*, a cura di M. De Micheli, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria Comunale d’Arte Moderna), Vangelista Editore, Milano 1970, pp. 30-31.

**24** *Guttuso. Mostra antologica dal 1931 a oggi*, a cura di A. Ghidiglia Quintavalle, catalogo della mostra (Parma, Palazzo della Pilotta, Scuderie Farnese), Edizioni della Soprintendenza alle Gallerie, Comune e Provincia, Parma 1963.

**25** s. a., *A Guttuso il Premio Lenin per la pace*, in “l’Unità”, 1 maggio 1972, p. 1.

**26** s. a., *Guttuso devolve il premio “Lenin” al Vietnam*, in “l’Unità”, 27 ottobre 1972, p. 3.

**27** *Renato Guttuso. Vystavka proizvedenij počëtного člana Akademii Chudožestv SSSR, laureata Meždunarodnoj Leninskoj premii “za ukreplenie mira meždny narodami”*, catalogo della mostra (Mosca, Akademija Chudožestv SSSR), Sovetskij Chudožnik, Moskva 1972. La prima personale sovietica dell’artista risaliva al 1961.

**28** L. Vismara, *Novanta quadri di Guttuso all’Accademia d’arte sovietica*, in “Il Giorno”, 18 ottobre 1972, p. 5; M. De Micheli, *Il segno di Guttuso. Si apre oggi a Mosca la grande mostra antologica*, in “l’Unità”, 19 ottobre 1972, p. 3; C. Benedetti, *Mosca: tutto il mondo della cultura all’inaugurazione della mostra su Guttuso*, in “l’Unità”, 20 ottobre 1972, p. 3; P. Garimberti, *Guttuso a Mosca. La grande personale all’Accademia delle Arti*, in “La Stampa”, 20 ottobre 1972, p. 3; L. Vismara, *Guttuso vuol farsi intendere anche all’uomo della strada. Inaugurata ieri l’esposizione a Mosca*, in “Il Giorno”, 20 ottobre 1972, p. 4; C. B., *Grande successo della mostra di Guttuso a Mosca*, in “l’U-

- nità”, 22 ottobre 1972, p. 3; s. a., *A Guttuso il Premio “Lenin per la Pace”*, in “L’Ora”, 25 ottobre 1972, p. 7; s. a., *Novanta opere di Guttuso esposte all’Accademia di Mosca*, in “Giorni”, 1 novembre 1972, p. 3; s. a., *Guttuso a Mosca*, in “Qui giovani”, 2 novembre 1972, p. 16; A. Sala, *Rapporto di Guttuso dalla Russia. A colloquio con il pittore dopo il “Premio Lenin”*, in “Corriere della Sera”, 26 novembre 1972, p. 3; V. Gorianov, *Guttuso nell’Urss*, in “Realtà sovietica”, dicembre 1972, pp. 66-71.
- 29 L. Gruppi, *Quando il “biografo” ignora la storia*, in “l’Unità”, 15 marzo 1973, p. 3; G. Calcagno, *Un “Togliatti” che fa discutere*, in “La Stampa”, 30 marzo 1973, p. 7.
- 30 E. Berlinguer, in *XIII Congresso del Partito comunista italiano. Atti e risoluzioni*, Editori Riuniti, Roma 1972, pp. 15-66; 475-489. Sulle coeve vicende del Partito, cfr. il classico N. Ajello, *Il lungo addio. Intellettuali e PCI*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 101-166; A. Vittoria, *Storia del PCI, 1921-1991*, Carocci, Roma 2006, pp. 121-141.
- 31 C. Perin, *Un quadro di storia. Renato Guttuso, “La battaglia di ponte dell’Ammiraglio”, 1951-52*, in “L’Uomo Nero”, n. 13, dicembre 2016, p. 107 e n. 46.
- 32 R. Guttuso, *Criticare Feltrinelli ma denunciare la persecuzione reazionaria*, in “l’Unità”, 9 gennaio 1970, p. 6. Sull’editore, cfr. A. Grandi, *Giangiuseppe Feltrinelli. La dinastia, il rivoluzionario*, Baldini & Castoldi, Milano 2000.
- 33 Guttuso, *Rapporto tra politica e cultura* cit.
- 34 Va però segnalato *Parla Palmiro Togliatti*, 1964, olio su tela, 95 × 140 cm, Mosca, Gosudarstvennyj Muzej Isobrasitelnih Iskousstv Imeni A.S. Puškina, al n. 64/37 di E. Crispolti (a cura di), *Catalogo generale ragionato dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. II, Mondadori & Associati, Milano 1984, p. 291.
- 35 R. Guttuso, in Serini, *Storia di Togliatti* cit., p. 11.
- 36 G. Procacci, *Storia degli italiani*, vol. II, Laterza, Bari 1968, p. 554.
- 37 *Uccellacci e ucellini* (1966) di P. P. Pasolini; *I sovversivi* (1967) di P. e V. Taviani.
- 38 Guttuso, in *Dibattito pubblico* cit.
- 39 Cfr. per esempio *Una marea ininterrotta sfla muta davanti alla salma di Stalin*, in “l’Unità”, 8 marzo 1953, p. 1.
- 40 *Sfortuna dell’Accademia. Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale*, a cura di S. Pinto, catalogo della mostra (Firenze, Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti), Centro Di, Firenze 1972; G. Marmorì, *Sorelle d’Italia. Torna di moda l’arte umbertina, comico miscuglio di sesso e patriottismo. Che senso dare a questo revival?*, in “L’Espresso-Colore”, n. 44, 31 ottobre 1971, pp. 8-22. Per un bilancio, cfr. L. Barroero, *Premessa*, in G. Capitelli, C. Mazzarelli (a cura di), *La pittura di storia in Italia. 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 9-11.
- 41 La polemica che ne scaturì è compendata in *Alik Cavaliere e Emilio Scanavino, Omaggio all’America Latina*, a cura di E. Crispolti, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de’ Foscherari), Edizioni della Galleria de’ Foscherari, Bologna 1972.
- 42 *Baj, un quadro. I funerali dell’anarchico Pinelli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2012.
- 43 Guttuso, *Un quadro “di storia”* cit., p. n.n.
- 44 L. Goldoni, *Il secondo funerale di Togliatti*, in “Corriere della Sera”, 18 febbraio 1974, p. 3. Cfr. anche S. Reggiani, *Il Togliatti di Guttuso*, in “La Stampa”, 23 gennaio 1974, p. 7; P. Rizzi, *I funerali di Togliatti. Un grande quadro storico di Guttuso*, in “Il Gazzettino”, 31 gennaio 1974, p. 3; Micacchi, *Il racconto corale di Guttuso* cit.
- 45 Bologna, ASMAMBo, n. protocollo 204904. Nello stesso giorno l’artista informò anche il sindaco bolognese: “Caro compagno Zangheri, ho scritto a Berlinguer, donando il dipinto *Funerali di Togliatti* al Partito, e pregando lui e la Direzione di accettare il mio suggerimento che il dipinto sia affidato alla Città di Bologna e custodito nella nuova Galleria Comunale, certo di fare la cosa più giusta. Ti sarò grato se vorrai accettare questa soluzione. Ti ringrazio anche di tutto quello che tu e la tua città avete fatto durante l’esposizione del dipinto, e ti abbraccio fortemente. Tuo Renato Guttuso”, ASMAMBo. La risposta di Berlinguer data al 29 aprile: “Caro Guttuso, nel momento in cui si inaugura a Bologna la nuova Galleria Comunale d’Arte Moderna, desideriamo farti giungere il caldo ringraziamento della Direzione e di tutti i compagni per la tua decisione di donare al Partito un’opera importante e significativa come il quadro *Funerali di Togliatti*. Si tratta di un’opera di altissimo valore artistico e nella quale si esprime nel modo più esplicito e impegnativo il tuo profondo legame politico e umano con il nostro Partito e con il movimento comunista, ed è perciò che apprezziamo in modo particolare il dono, insieme con la scelta di dare in custodia il dipinto alla Galleria di Bologna e di renderne così possibile la visione da parte del pubblico più ampio. Ti auguriamo ancora nuovi successi nel tuo lavoro creativo e ti salutiamo fraternamente, Enrico Berlinguer”, ASMAMBo, n. protocollo 204903. Da una ricevuta presso il medesimo archivio si evince che l’opera entrò effettivamente in Galleria il giorno 21 aprile 1975 grazie alla mediazione della galleria romana Il Collezionista. La notizia divenne pubblica con l’articolo *Donato al PCI “Il funerale di Togliatti” di Guttuso*, in “l’Unità”, 1 maggio 1975, p. 2.
- 46 De Micheli, *I funerali di Togliatti* cit., p. 3840.
- 47 Bologna, Archivio Storico Comunale, Fondo Gabinetto del Sindaco Zangheri, n. protocollo 1745.
- 48 Guttuso, *Un quadro “di storia”* cit., p. n.n.
- 49 G. Soavi, *Nei luoghi di Guttuso. Viaggio in Sicilia, Roma, Velate*, Edizioni Franca May, Roma 1979, pp. n.n.
- 50 Guttuso, *Un quadro “di storia”* cit., p. n.n.
- 51 *Alik Cavaliere. W la libertà*, a cura di V. Boarini, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de’ Foscherari), Edizioni della Galleria de’ Foscherari, Bologna 1970.
- 52 Guttuso, in Serini, *Storia di Togliatti* cit., p. 12.
- 53 *Ibidem*.
- 54 Guttuso, *Un quadro “di storia”* cit., p. n.n.
- 55 s. a., *Il nemico Togliatti*, in “L’Espresso”, n. 35, 30 agosto 1964, p. 1.
- 56 “Vie Nuove”, n. 35, 27 agosto 1964, p. 69.
- 57 N. Pepe, *Masochisti a pagamento*, in “Vie Nuove”, n. 39, 27 settembre 1964, p. 49.
- 58 *Il cammino con Togliatti*, a cura della Commissione propaganda e della Commissione femminile del CC del PCI, settembre 1964, p. n.n.
- 59 *Lenin*, introduzione di A. Mikojan, Editori Riuniti, Roma 1970, pp. n.n.
- 60 s. a., *Guttuso, Funerali di Togliatti*, in “D’Ars Agency”, nn. 68-69, marzo-aprile 1974, p. 157.
- 61 Carluccio, *Mostra per Guttuso disertata dall’autore* cit.
- 62 Cfr. la copertina e l’interno de “L’Espresso-Colore”, n. 17, 28 aprile 1968 con opere di Leda Mastrocinque e inoltre M. Dantini, *Giulio Paolini e l’Autoritratto con il Doganiere*, in “Doppiozero”, 27 novembre 2013 (<http://www.doppiozero.com/materiali/carla-lonzi/giulio-paolini-e-l%20autoritratto-con-il-doganiere>).
- 63 R. Guttuso, in L. Vismara, *Novanta quadri di Guttuso all’Accademia d’Arte Sovietica*, in “Il Giorno”, 18 ottobre 1972, p. 5.
- 64 Cfr. almeno *Realismes*, in “Opus International”, nn. 44-45, giugno 1973; P. Sager, *Le nuove forme del realismo*, Mazzotta, Milano 1976; U. Kultermann, *The new painting. Revised and Updated Edition*, Westview Press, Boulder 1976.
- 65 Cfr. *Documenta 5*, in B. Altshuler (a cura di), *Biennials and Beyond. Exhibitions at Made Art History, 1962-2002*, Phaidon, London 2013, pp. 157-174.
- 66 *Gerhard Richter*, a cura di D. Honisch, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione tedesco), Museum Folkwang, Essen 1972.

# GUTTUSO SPIEGA I FUNERALI DI TOGLIATTI

*Rapporto tra politica e cultura, registrazione inedita del dibattito tra Renato Guttuso, Franco Solmi e Renato Zangheri, Bologna, Circolo culturale Arci-Uisp "Cesare Pavese", 15 febbraio 1974. Bologna, Archivio Storico del Museo d'Arte Moderna.*

*Nelle prime settimane del 1974 i Funerali di Togliatti vennero esposti a Bologna, presso Palazzo d'Accursio, insieme a ventidue disegni preparatori. La sera del 15 febbraio, due giorni prima della chiusura della mostra, il circolo "Cesare Pavese" ospitò un dibattito pubblico dedicato agli scambi tra arte e politica. Oltre a Renato Guttuso, vi parteciparono Franco Solmi, direttore della Galleria d'Arte Moderna (della quale si stava costruendo la nuova sede in piazza della Costituzione), e il sindaco comunista Renato Zangheri. L'incontro iniziò con la proiezione del documentario L'Italia con Togliatti (1964) e proseguì con gli interventi dell'artista continuamente stimolato dal pubblico. Quella che segue è la puntuale registrazione della serata, sbobinata già al tempo (forse in vista di una pubblicazione, tuttavia mai avvenuta) e oggi conservata presso l'Archivio Storico del Museo d'Arte Moderna di Bologna.*

**Alle domande del pubblico:** Cosa significa dipingere un quadro di storia? perché è stato realizzato dopo anni dalla morte di Togliatti? perché il collage? perché fra i volti dipinti nei *Funerali di Togliatti* non c'è Marx? qual è il rapporto fra arte e politica?

**Guttuso risponde:** La breve giustificazione che ho scritto sul catalogo è una spiegazione in termini molto elementari del mio problema. Dipingere un quadro di storia significa mettersi già in condizione di avere un nuovo committente, e la riunione di questa sera ne è la prova più evidente. Un artista che cerca una comunicazione col pubblico, che cerca di avere con esso un rapporto di dare e avere, è logico che si renda conto di ciò. Io penso e sento che la pittura comincia a trovare le sue ragioni più profonde, cioè non deve più essere proprietà soltanto di chi possiede l'oggetto-quadro, ma delle persone che ne fruiscono realmente. Io sono un uomo di sessantadue anni. Ho cominciato a dipingere in un certo clima culturale, con una certa strutturazione del mio lavoro in una determinata situazione. Ci sono in me molti residui e può darsi che la stessa mia vita non basti a risolvere e a eliminare queste remore che, però, fanno anch'esse parte della cultura. Questa, infatti, si evolve continuamente, è sempre una somma e mai un dato fisso né qualcosa che si conquista per una decisione volontaristica. Però io credo che voler fare un quadro di storia sia un intento che va in armonia con questa trasformazione della qualità del committente. Non

so se mi sono spiegato chiaramente; però vedere il mio quadro a Bologna esposto in modo tale che si veda anche da piazza Maggiore, e sapere questa esposizione così visitata mi ha dato la sensazione di aver avuto ragione, di aver veramente dipinto il quadro per le persone che lo stanno vedendo adesso. Questa stessa sensazione l'avevo già avuta a Milano<sup>1</sup>, ma in misura minore in quanto avveniva nell'ambito di un festival; qui il fatto è più strettamente culturale e la popolazione comprende che viene a contatto con un quadro di storia.

E ora rispondo subito alla persona che mi ha chiesto: perché dopo tanti anni? Perché i processi sono lenti, e io non volevo fare un quadro piattamente celebrativo. Feci un disegno subito, nei primissimi giorni dopo la morte di Togliatti. Cominciai a disegnare quasi in modo automatico e a poco a poco questo foglio, che io tenevo sul mio tavolo sotto ad altri su cui disegnavo, scrivevo o prendevo appunti, diventava sempre più ricco di pugni chiusi, le bandiere aumentavano e avveniva una specie di recita naturale<sup>2</sup>. Avevo sempre pensato di fare questo quadro, finché due anni fa cominciai con l'idea di realizzare dei bozzetti, un grande bozzetto del quadro. Dai disegni preparatori giunsi al bozzetto che credevo dovesse essere il quadro: cominciai con la testa di Togliatti e mi ricordai delle immagini funerarie russe, dove il sarcofago viene portato aperto e sempre circondato di fiori (quando in un villaggio c'è un funerale, vedi la bara aperta e attorno a essa mazzi di fiori finti).

Automaticamente sono ricorso al collage, ho cominciato a incettare cataloghi di floricultori. Ritagliavo questi fiori, li incollavo e a poco a poco vedevo che l'immagine cresceva, si espandeva; allora ho cominciato a pensare di mettere le figure intorno. In questo modo rispondo anche alla domanda sul collage: il quadro non è un collage, lo è solo in questo punto.

Chi potevo mettere attorno al sarcofago? La scelta delle persone non è stata fatta in modo gerarchico, è una sensazione molto mista la mia. Bisognava mettere Gramsci, Longo e poi i compagni a cui mi sentivo più legato e più affezionato e che erano amici anche di Togliatti, perché Togliatti è stato capace di essere un grande amico (non è esatta la figura astratta di un Togliatti tattico, freddo, non passionale, inventata da alcuni giornalisti che hanno creduto di diventare storici scrivendo dei libri<sup>3</sup>. Chi ha conosciuto Togliatti sa che era un uomo pieno di passione, che qualche volta andava oltre la sua volontà per obbedire alla sua passione). E così ho fatto crescere questa folla sempre di più. Naturalmente io non potevo fare un quadro di cinquanta metri né lo volevo fare né sarebbe stato utile o interessante farlo. Mi sono bastati quei cinque metri di base, mi è bastato alzare le bandiere in mezzo alla folla, alzare le braccia della gente, le donne con i bambini in braccio, le donne che piangono (come avete visto prima nel documentario<sup>4</sup>): poco alla volta tutto questo affiorava nel quadro.

Naturalmente ciò avveniva nella misura delle mie forze, e io ho cercato di far meglio che ho

potuto. Ho cercato di dare il senso della folla e questo forse c'è, e il senso delle bandiere (veramente una cosa impressionante vedere piazza San Giovanni tutta grigia – era già quasi il tramonto – con queste fiamme delle bandiere rosse). È stata una grande emozione che ho cercato di riprodurre proprio come l'avrebbe riprodotta un pittore popolare, senza fare un quadro popolare o folkloristico, ma al contrario un quadro costruito secondo le leggi della pittura. Il fatto di non obbedire soltanto alle leggi della pittura ma anche alla volontà di comunicare una grande emozione (che avevo avuto) alla gente che poteva aver avuto la stessa emozione ha modificato il mio linguaggio, modo di esecuzione.

Io mi sono servito molto, naturalmente, di proiezioni perché questo mi facilitava il lavoro, però quello che è interessante è che io mi sono accorto che riprendendo le proiezioni veniva fuori un linguaggio, un discorso con una sua sintassi e unitario, non in dipendenza della fotografia che proiettavo o che tenevo presente quando dovevo fare questo o quel ritratto. È stata per me un'esperienza molto interessante e credo che avrà un seguito. Mi pare di avere un po' risposto a tutto quello che mi è stato chiesto.

Quando mi si chiede in che senso si deve intendere un nuovo modo di fare un quadro di storia, ammesso che ci sia un nuovo modo come hanno detto i critici che hanno guardato questo mio dipinto con amicizia e benevolenza, esso dipende non tanto da una mia volontà di rinnovare il mio linguaggio ma dal tipo di obiettivo che io mi

ponevo. Questo non mi ha fatto sentire, naturalmente, in contraddizione perché il quadro io l'ho dipinto con la maggiore naturalezza possibile, cioè ho visto che il discorso andava, l'ho dipinto in meno di due mesi, e allora l'ho continuato senza pormi grandi problemi. L'anno dopo ho fatto dei quadri su Picasso, adesso faccio delle nature morte, ma questo non ha molta importanza. La modificazione è avvenuta perché io ho cercato sempre di fare dei quadri storici, da quando ho cominciato a dipingere la *Fuga dall'Etna* nel '38-'39, la *Crocifissione* del '40-'41, la *Battaglia di Ponte dell'Ammiraglio*, *La spiaggia*, che in un certo senso è anche un quadro storico. A un certo momento ho trovato un tema che chiariva a me stesso il significato di quadro storico, e quindi la contraddizione non esiste, casomai è un aiuto, il chiarimento di un processo che ho dentro di me e che cerco di portare a buon termine.

Perché non c'è Marx? Perché questo è un quadro nel quale io ho voluto mettere soprattutto l'accento sulla teoria del leninismo. Il leninismo è marxismo che si attua, è l'uomo che servendosi della teoria marxista compie una trasformazione molto profonda. Bisognava vedere come mettere questa figura di Lenin. In un primo tempo avevo pensato di metterla su una tribuna, però ho scartato l'idea perché mi sembrava una cosa un po' falsa, un po' retorica, un po' fatta per forza. E allora, come esprimere il pensiero di Lenin nella folla? Il grande insegnamento di Lenin per Togliatti è nella continuità in Togliatti del pensiero di Lenin. E allora ho messo il suo ritratto tante

volte come se tutti fossero un po' Lenin, come se Lenin fosse vicino a tutti i gruppi di questa grande folla che assisteva al funerale; che non è un funerale macabro (neanche nel film c'è niente di macabro), è una giornata di dolore, ma con un grande senso di responsabilità e di attività.

Infine mi si chiede qual è il rapporto fra arte e politica, ma io finora ho parlato solo di questo. Arte e politica è il rapporto fra arte e società, un uomo che vive in una società non può esimersi dall'intervenire, e io credo che oggi un pittore non possa assolutamente esimersi da questo dovere, e a dire la verità non si è mai esentato. La parte di storia dell'arte che ci è più vicina è quella che riguarda un mondo di passaggio, ma fino ad un certo momento l'arte è stata legata alla società nel modo più diretto e più perentorio; dal medioevo fino alla cultura romantica questo legame è stato un dato di fatto a cui i pittori si sono sempre attenuti, in alcuni momenti addirittura attraverso una canonizzazione dove tutto era dominato da regole fisse. Nella civiltà cristiana i pittori hanno interpretato un sentimento generale, un sentimento popolare il più grande possibile; quindi perché non dovremmo farlo noi?

Questo non deve avvenire soltanto attraverso delle decisioni che fanno diventare falso quello che falso non è, ma attraverso una maturazione interiore dei problemi, attraverso la partecipazione vera e reale a quello che è il movimento della storia e della realtà. Io ho ricevuto una lettera dal compagno bolognese Montanari, lettera che mi ha molto colpito e alla quale penso di rispondere pubblicamente su "l'Unità". Se Montanari è presente lo prego di parlare lui stesso della sua lettera.

**Montanari:** Mi sono permesso di scrivere al compagno Guttuso, dopo aver visto diverse volte il quadro, ma vorrei precisare che se dovessi riscrivere questa lettera sarei ancora più deciso. "Ho avuto il grande piacere di essere presente a Bologna alla presentazione della tua meravigliosa opera dedicata ai funerali di Togliatti. Con più calma, successivamente, sono tornato a visionare il quadro e ho riflettuto su di un problema di cui desidererei richiamare la tua attenzione. Suppongo che altri ti abbiano già posto lo stesso quesito, ma spero mi perdonerai. Ormai viene unanimemente dato per acquisito sia all'interno del nostro movimento sia da studiosi non marxisti e leninisti che Togliatti è stato il combattente-artefice-politico primario, e meglio sarebbe dire combattente-artista-politico primario, della costruzione del Partito Comunista Italiano così come è oggi.

È noto altresì che questo grande italiano sia per convinzione strategica e sia come costante permanente dell'azione pratica ha lasciato al Par-

tito Comunista Italiano, ma certamente non solo a esso, un messaggio per l'unità da ricercare fra le forze comuniste socialiste e cattoliche. A questo punto il discorso da farsi evidentemente sarebbe molto lungo, ma ecco il problema: si può dedurre che decenni di lotta del Partito Comunista Italiano non abbiano scavato nella coscienza della componente popolare cattolica un riconoscimento, un'emozione, una partecipazione a quel lutto che colpì il Partito Comunista Italiano in Italia? Dai molti dati che si conoscono dovremmo dire di sì. La componente popolare cattolica, l'abbiamo vista anche, vorrei dire, in questo bellissimo documentario, e non solo essa, è stata partecipe di quel lutto. Allora sorge il quesito: era o no opportuno che un motivo indicasse nel magnifico quadro questa permanente indicazione pratica togliattiana, che ha certamente già inciso nel mondo cattolico e nel tessuto sociale e politico del nostro Paese?"

**Guttuso:** Io ho ricevuto molte lettere e credo che questa sia una delle più serie. Dopo aver fatto un quadro simile emergono diversi problemi, e quando me li pongo non cerco di risolverli. Il mio modo di risolverli non è quello di trovare una soluzione di comodo, ma andare un po' più a fondo. Un problema di questo genere, a dire la verità, io non me lo sono posto. Mi sono posto il problema del popolo, della gente, fra cui c'erano molti cattolici, per esempio, quel piccolo dettaglio della donna con la fede al dito può essere qualcosa che allude ad una partecipazione delle masse cattoliche. Come si fa a distinguere in una folla che partecipa ad un funerale i socialisti dai comunisti, i comunisti dai cattolici? Però è un problema che io non mi ero posto e che nasce dal fatto che ho dipinto un quadro così. Quando ho fatto il quadro io mi sono preoccupato soprattutto di organizzare un dipinto che avesse una sua continuità, una sua capacità emozionale, mi sono occupato di grigio e di rosso. Probabilmente ciò è un residuo della mia estrazione, però è un residuo che non va scartato a priori per iattanza di dire: facciamo delle cose nuove; è un residuo che va assimilato, se è buono, perché fa parte di tutto uno sviluppo: io ho messo due colori soltanto, il collage dei fiori e il cielo, un cielo da calendario se si vuole, ma proprio dichiaratamente rosso, giallo, viola, celeste perché il quadro era tutto grigio e rosso ed io avevo bisogno di questi contrappesi. Chi guarda il quadro non se ne accorge, ma se io non avessi messo questi colori, probabilmente esso sarebbe stato monotono, meno significativo ed espressivo.

Quanto al fatto di far sentire la linea politica di Togliatti in direzione dei cattolici, questo veramente non avrei saputo come risolverlo se non dando a questa folla la massima varietà di espressione, facendo vedere i sentimenti di questa folla

il più possibile. Per esempio, io mi sono occupato di parlare dei contatti avuti da Togliatti, dei rapporti che ha avuto con tutta una serie di intellettuali da Sartre a Vittorini, contatti a volte polemici, di contrasto, di lotta. Ai funerali di Togliatti c'erano queste persone, c'era questa politica che aveva fatto Togliatti nei confronti di alcuni intellettuali qualche volta in modo durissimo, alla quale non sempre avevano reagito bene; di tutto questo io ho cercato di dare un segno. Ma il problema che mi hai posto tu, veramente, non saprei come risolverlo. Avrei potuto mettere un prete, ma questo non risolveva nulla. Il pubblico al quale questo quadro si dirige è un pubblico che ha le sue esigenze e le sue domande, e il fatto che queste domande siano state poste mi aiuta a capire qual è la mia vera missione.

Prende la parola un giovane che chiede a Guttuso dove vede la partecipazione emotiva delle masse, e qual è il punto d'incontro di questa partecipazione emotiva con quella politica alla vita del Partito e alla linea che aveva stabilito Togliatti. Un altro chiede qual è il programma di Guttuso riguardo al problema del committente e di un discorso di massa.

**Guttuso:** Il pittore le idee le ha, ma la sua forza, o la sua debolezza, consiste nella possibilità o impossibilità di esprimere le idee attraverso le cose. Io dipingo un bicchiere, un volto, un nudo, però dipingo quello che vedo e attraverso la potenza con la quale affronto queste cose io riesco ad esprimere le mie idee. La domanda precedente con cui mi si chiede fino a che punto si supera il discorso politico è una domanda giusta che però oggi non dovrebbe più avere senso. Io non so se Giotto, quando dipingeva San Francesco che predica agli uccelli facesse solo un discorso artistico o solo politico, nel senso che questa parola poteva avere nel Trecento; io penso che facesse tutti e due i discorsi assieme, e un artista dovrebbe tendere a questa unità. Non è un problema che possa essere risolto da una sola persona, né in dieci o quindici anni. Quando io parlo di committente, in una società come questa, io parlo delle persone che realmente possono fruire di un'opera d'arte. Quando io faccio un quadro non penso a un museo ma alle persone a cui è destinato e alle quali voglio parlare. Questo è un grande sforzo per un pittore della mia età, nell'ambito di questa società dove tutti speculano e guadagnano; guadagno anch'io, ma preferirei non guadagnare e questo lo dico in tutta sincerità.

**Ferraresi:** Tu produci un'opera perché venga fruita, però non dal committente privato e neppure dalla pinacoteca. La ricerca di nuove cattedrali in cui poter proseguire questo discorso mi sembra molto importante.



Renato Guttuso e Franco Solmi dinnanzi ai *Funerali di Togliatti*. Bologna, Palazzo d'Accursio, 22 gennaio 1974. Archivio Storico del Museo d'Arte Moderna di Bologna

Interviene una ragazza che pone il problema di trovare un tipo di arte che parli alla gente in modo che questa ne possa fruire. Propone inoltre di cercare nuove strutture in cui la gente possa trovare qualcosa in cui riconoscersi.

**Solmi:** È chiaro che non basta una struttura, una volontà di istituto e un'amministrazione democratica per risolvere questo problema, che è veramente fra i più rilevanti. Se poi, a livello non solo teorico, si desidera creare quello che si chiama un "museo vivo", occorre senz'altro una struttura, che potrebbe anche nascere a Bologna, se le istanze di partecipazione non rimanessero tali ma potessero divenire realtà realizzata. Evidentemente, conta anche il fatto che siamo qui: anche questo, per me, è il museo. Ora è evidente che non basta portare fuori l'opera, bisogna anche cercare di portare il pubblico all'opera. Questo però, credo, non si può pensare possa essere completamente realizzato in una società come la nostra, in cui la scuola non educa e in cui vi è assenza, più che di idee, di strutture. Bologna si avvia ad avere una delle più grandi gallerie d'Europa ed ecco verificarsi la possibilità di un discorso della partecipazione della e nella struttura: il discorso, voglio dire, di una vera promozione culturale.

Prende la parola uno studente che raccomanda di non abbassare l'arte a una certa prevedibilità, bensì di creare un apporto estetico che tutti possano recepire senza che resti unicamente patrimonio e monopolio di una certa classe sociale.

**Parenti:** A questo punto, poiché la discussione si sta avvicinando a ciò che desideravo, non so se rivolgere la domanda a Guttuso o a Solmi. La piega del discorso mi pare porti vicino al tema del "realismo storico" in cui viene sollecitato un tipo di linguaggio che permetta la partecipazione all'arte delle masse popolari. A questo punto, il veicolo da utilizzare è l'arte vista dai "realisti", attraverso una certa oleografia, come si è verificato nei Paesi socialisti, o si riesce ad avvicinare il grosso pubblico anche attraverso altri tipi di linguaggio? Un esempio è *Guernica* di Picasso, un quadro storico in cui Picasso ha voluto fermare un certo avvenimento. *Guernica*, però, è un quadro che non ha una grossa presa popolare, o per lo meno non l'ha avuta quando è stato realizzato. Ora si trova al Museo d'Arte Moderna di New York ed è fruito da un pubblico sofisticato che non è quello della Spagna di Picasso. Lo scotto da pagare sarebbe quello, allora, di fare un'arte

realistica o si può lo stesso puntare – anche se a tempi lunghi – su un'arte più colta?

**Giordani:** Ribadisco la mancanza di strutture; in occasione di un mio viaggio a Milano cercai alla Galleria d'Arte Moderna il quadro di Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, e mi risposero che si trovava in cantina perché troppo grande per essere esposto.

**Guttuso:** Sono molto contento della qualità delle domande fatte e probabilmente, a queste domande serie e impegnative, le mie risposte possono sembrare un po' troppo semplicistiche. La mia soddisfazione, inoltre, è sentire confermato da questa assemblea così affollata che questo mio quadro fa nascere delle domande. Un'altra volta soltanto mi è accaduto di trovarmi di fronte ad un pubblico così stimolante: all'Università di Bari. Rispondendo alla signorina che ha parlato poco fa, dirò che essa probabilmente saprà che Bologna sta apprestando una struttura straordinaria con la costruzione della nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna. Comunque, non è sufficiente questo per cambiare le cose: occorrono nuove strutture all'interno della società per



Franco Solmi, Renato Zangheri, Renato Guttuso e Luigi Guardigli al Circolo culturale Arci-Uisp "Cesare Pavese" di Bologna, 15 febbraio 1974. Archivio Storico del Museo d'Arte Moderna di Bologna

giungere ad una nuova civiltà artistica, così come l'artista deve trovare dentro di sé la forza di dare all'umanità, attraverso le immagini se egli è pittore, attraverso le parole se egli è poeta, vere strutture portanti di una nuova concezione dell'arte. Per finire nei musei sovietici non si risponderebbe mai all'amico che ha parlato prima che quella determinata opera non ha potuto essere esposta perché troppo ingombrante: quell'opera sarebbe visitata da migliaia e migliaia di persone.

**Zangheri:** Avrei voluto assistere a questo dibattito piuttosto che intervenire. Come si presenta Guttuso a questo incontro e alla gente che è venuta a vedere il suo quadro in piazza Maggiore e ai compagni lavoratori italiani? Si presenta come pittore e artista militante, oltre che come ricercatore e scopritore di una civiltà artistica. Le due cose insieme rappresentano il problema di questa sera, il problema del dibattito politico e culturale, arte e politica, come stanno insieme, come si incontrano, come si uniscono. A mio avviso Guttuso vi è riuscito molto bene e in questo sta anche il fatto della sua giovinezza perenne. E sono cose, queste, che non è facile tenere insieme,

perché non è detto che un militante comunista debba per forza essere un buon pittore come un buon pittore non è detto debba per forza essere un militante comunista. Ricordo, ai tempi del "teatro di massa", che Togliatti disse: "Ma questa è propaganda!". Con ciò intendeva evidentemente precisare che non si era usciti da un certo limite piattamente celebrativo. Non si può fare solo propaganda e oleografia. D'altra parte la politica deve dare all'arte qualche cosa in più. L'artista rivoluzionario affonda le radici del suo stesso sentimento nella vita, nelle idee di classe; da lì deve poi trarre fuori qualcosa che arricchisca il suo discorso rispetto a quello del linguaggio comune. Guttuso vi è riuscito inventando uno spazio in cui vengono a trovarsi "gli amici di Togliatti". Inventando lo spazio, appunto, perché quello del dipinto non è uno spazio reale: è un'invenzione artistica indipendente anche dal tempo. Infatti al funerale sono presenti personaggi scomparsi, stanno lì, compresenze nel tempo. E questo è un fatto non veristico, è un'invenzione poetica, come pure il grigio dei ritratti (se fossero stati colorati probabilmente sarebbero apparsi come francobolli) fra cui squillano le bandiere rosse.

Queste invenzioni che vanno al di là del racconto dei *Funerali di Togliatti* – che non sono fotografie – rappresentano effettivamente un'invenzione poetica tale che fa di questo quadro una grande opera. E questo l'abbiamo sentito da ogni persona che l'ha visto. È questo il grande contributo che Guttuso ci ha dato: farci vedere Togliatti in mezzo ai suoi, quelli di ieri e quelli di oggi. Forse ci poteva mettere anche Spinoza o Giovanni XXIII, in relazione a quanto ha detto il compagno Montanari, ci ha messo comunque i suoi compagni, i suoi amici. Questo quadro rappresenta una novità per Bologna, cerca un confronto con un pubblico nuovo, un "nuovo committente", certamente ideale.

Vengo a una questione che più direttamente mi riguarda, poiché è stata sollevata la funzione di Bologna in una battaglia della cultura con la lotta del popolo, per la sua emancipazione, per il suo riscatto. Che cosa può fare Bologna in questo campo? A Bologna si sta costruendo una grande Galleria d'Arte Moderna, che speriamo di inaugurare fra qualche mese, e speriamo che non sia fatta solo per gli addetti ai lavori: speriamo venga la gente a discutere le questioni di

fronte a noi. Pensare che Bologna possa essere un punto franco dove si possono innestare ricerche diverse per il solo fatto che è una città avanzata politicamente è un errore che spesso noi commettiamo. Non si intende offrire una speciale franchigia a uomini di cultura che possono fare a Bologna cose che altrove non si possono fare. L'artista non è libero: a Milano, a Roma, capitali dell'industria culturale, vi può essere una circolazione di idee ovviamente assai diverse da quelle che possono venire da Bologna. Per noi il problema non è soltanto nella possibilità che questa sede possa venire offerta con il massimo senso di libertà e di spregiudicatezza alle esperienze culturali. La nuova struttura deve essere qualche cosa di più, e bisogna che sia il meno possibile chiusa in se stessa. Se ci chiudiamo in noi stessi e ci beiamo delle nostre esperienze veniamo a creare una forma di museificazione culturale. Lenin disse: "Finché il socialismo è in un solo Paese, il socialismo non si è ancora realizzato".

Non possiamo fare il socialismo in una sola città, bisogna uscire dai confini bolognesi. Il nostro Partito e i partiti della sinistra debbono operare insieme per riuscire a cambiare l'Italia come Guttuso ha cercato nuove strutture per modificare le strutture artistiche: soltanto così

riusciremo a esprimere una funzione. Siamo a un punto molto pericoloso e preoccupante in cui le forze del progresso in Italia non riescono a cambiare le cose, mentre la reazione intesse trame nere o di altro genere: adesso vi è la trama degli scandali finanziari, petroliferi, per non parlare del referendum, che è un modo per sviare la gente dalle reali preoccupazioni dell'oggi. Occorre riuscire a cambiare il Paese e non soltanto nel modo di concepire la vita. Questo è il punto di fondo del nostro impegno morale e politico e dei bolognesi che vogliono che Bologna non sia soltanto un punto franco, ma un luogo di lavoro per un progresso che deve investire tutto il Paese. Credo che per svolgere efficacemente una vera funzione nell'organizzazione della cultura dobbiamo chiedere la collaborazione di tutti i nostri amici, anche di coloro che abitano fuori Bologna e che possono mettersi in contatto con noi per un lavoro comune. Occorre una collaborazione continua, preziosa. Anche con Guttuso, se egli se ne andasse ora e ci rivedessimo fra dieci anni, non avremmo compiuto un buon lavoro. Dobbiamo cercare di collaborare con tutte le forze possibili per ottenere a Bologna qualche cosa di più, anche per non lasciare Solmi a dirigere la Galleria da solo, anche se Solmi è molto bravo. Come si fa

a dire ai nostri amici che stanno fuori Bologna di collaborare con noi, per questo nuovo centro culturale che sta per sorgere in Italia, affinché sia democratico e aperto? Con questo interrogativo che è anche un invito, concludo il mio intervento e ringrazio nuovamente Guttuso.

**Guttuso:** Ringrazio per quanto è stato detto. Auguro che Bologna sia il punto di lancio per una nuova attività, e che qui possa impedire che un Pellizza da Volpedo vada a finire in cantina. Siamo veramente a un punto molto difficile nel nostro Paese e sarebbe un segno molto grave se non riuscissimo a cambiare le cose in questo settore perché città più bella della vostra e più ricca di strumenti per far questo in Italia non c'è.

**1** *Pittura d'impegno civile*, Milano, Festival Nazionale de "l'Unità", parco di Milano, settembre 1973.

**2** È il disegno a inchiostri colorati poi pubblicato sulla copertina di "Rinascita" del 28 agosto 1965.

**3** G. Bocca, *Togliatti*, Laterza, Bari-Roma 1973; cfr. nota 29 del saggio precedente.

**4** *L'Italia con Togliatti*, regia G. Amico, L. Bizzarri, F. Maselli, L. Micciché, G. Pellegrini, E. Petri, S. Tau, P. Taviani, V. Taviani, M. Zavattini, V. Zurlini, G. Arlorio, Unitefilm, 1964.