EUI WORKING PAPERS IN HISTORY

EUI Working Paper HEC No. 93/2

PCI, Art et Culture en 68:
"Peindre avec le peuple"

AGNÈS VAN DER PLAETSEN

WP
940
EUR

European University Institute, Florence

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

European University Library

3 0001 0014 9678 7

Please note

As from January 1990 the EUI Working Paper Series is divided into six sub-series, each sub-series is numbered individually (e.g. EUI Working Paper **LAW** No 90/1).

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

EUROPEAN UNIVERSITY INSTITUTE, FLORENCE

DEPARTMENT OF HISTORY AND CIVILIZATION

EUI Working Paper **HEC** No. 93/2

PCI, Art et Culture en 68 "Peindre avec le peuple"

AGNÈS VAN DER PLAETSEN

BADIA FIESOLANA, SAN DOMENICO (FI)

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

All rights reserved.
No part of this paper may be reproduced in any form
without permission of the author.

© Agnès van der Plaetsen
Printed in Italy in June 1993
European University Institute
Badia Fiesolana
I – 50016 San Domenico (FI)
Italy

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Pci, Art et Culture en 68: "Peindre avec le Peuple"

AGNES VAN DER PLAETSEN

1. Introduction

Le malaise d'une société transformée, faussée, au profit de biens uniquement matériels, est ressenti comme une trahison de la part des artistes. L'éthique communiste d'une société égalitaire et de coopération, semble loin. La crise, de plus en plus forte, débouchera sur celle de 1968, bouleversant tous les schémas constitués, et les luttes de 67, puis de 68, donneront un nouvel élan à l'art 'engagé'. Les artistes, sûrs d'une victoire sur le capitalisme, sûrs d'un changement radical, chercheront des alternatives artistiques. Le prolétariat, les masses, démontreront que leur conscience politique peut ébranler les structures établies. Des collectifs d'artistes se formeront sur les modèles mexicain, chilien et cubain, entraînant le peuple à peindre sur les murs de la ville.

Pourtant le PCI restera prudent, peu coopérant avec les manifestants, refusant de comprendre les motivations des groupuscules d'extrême-gauche, qui critiqueront violemment son attitude. Sa méfiance, sa peur de perdre le contrôle de la situation, le cantonnera dans ses structures politiques et culturelles, dont il cherchera encore à consolider les fondements. Jamais il ne tendra aux destructions sociale et culturelle existantes, ni ne remettra en question son système politique, sinon par une lente évolution qui le mènera au "compromesso storico" en 1973.

Nous allons observer comment l'art subira une métamorphose par un nouveau processus de politisation, et comment la presse communiste le ressentira. Enfin, nous assisterons à sa récupération, puis à son effritement au moment de la victoire du PCI, aux élections régionales de 1975.

Le 21 août 1964 meurt Palmiro Togliatti à Yalta où il devait rencontrer Kroutchev. De nombreux articles, des numéros entiers retracent la vie de Togliatti, son engagement politique et culturel. Il *Calendario del popolo*, *Rinascita*, insistent sur la parenté, mais aussi sur les divergences existant entre la pensée de Gramsci et celle de Togliatti (1). Dans une lettre de Gramsci de

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

1926, ce dernier reprochait la scission du PC russe entre Lénine, Zinoviev, Kemenev et Trotski. Il avait peur que l'organisation paysanne et ouvrière italienne ne parvienne à ce point de rupture. Le corporatisme et le syndicalisme provoquent des hiérarchies, disait-il, et un manque d'unification. "Seule une ferme unité et une ferme discipline dans le parti qui gouverne l'Etat ouvrier peut assurer l'hégémonie prolétarienne". Par contre Gramsci insistait sur l'autonomie du PC Italien par rapport au PCR. Togliatti, en réponse, estimait que l'exemple du parti bolchevique devait être suivi. La victoire du PCR était un garant pour les masses et une valeur qui devait les retenir autour de la Russie et du parti bolchevique (2). Cette lettre montre une position de Togliatti fermement attachée au Parti-guide, attitude qu'il aura jusqu'en 1956.

Ce fut lui le premier qui, après 1956, commence à "reconsidérer l'histoire et la stratégie du communisme international. Les thèmes qui dominèrent les dernières années de sa réflexion politique furent ceux du polycentrisme, du dépassement des schémas idéologiques de la guerre froide, d'une plus grande liberté culturelle et de débat à l'intérieur du parti" (3). Ces paroles de Paul Ginsborg se réfèrent au *Memoriale di Yalta*, considéré comme le testament politique de Togliatti. "Nous devons devenir les exemples de la liberté de la vie intellectuelle, de la libre création artistique et du progrès scientifique" (4). Togliatti n'acceptait pas de réduire la liberté de la culture au nom d'une "priorité politique". Culture et politique formaient un tout autour d'un "même objet qui est la société" (5). En 1962, il reconnaissait la responsabilité des intellectuels "envers eux-mêmes et envers le Parti", réclamait une tolérance envers les débats, dialogues et recherche de la vérité (6). La "voie italienne vers le socialisme" était aussi une voie vers la démocratie.

Nous avons vu les contradictions, les incompréhensions, mais aussi les enthousiasmes que les bases d'une nouvelle culture ont suscités. Pour les uns, la politique s'en mêlait trop, contrôlait et freinait l'élan créatif; pour les autres au contraire, la spontanéité créative faisait oublier l'essentiel: l'engagement politique. Dans les années 60 les divergences semblent s'atténuer, mais ne disparaissent pas. Les intellectuels se partagent entre ceux qui s'intègrent au système et voient dans les nouveaux moyens de communication une façon de se faire entendre, et ceux qui se révoltent et dénoncent, par petits groupes, les méfaits de la société de consommation. Ces groupes, de plus en plus fort vont faire entendre leur voix tout au long des années 60. Avec l'explosion de 1968 culminera la colère d'artistes militants, de gauche ou d'extrême-gauche. Beaucoup chercheront un nouveau moyen pour exprimer leur contestation en une culture à laquelle ils ne croient plus.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

2. Peindre pour le peuple ou avec le peuple?

a) Comment manifester avec l'art?

En 1968, la page de garde du *Contemporaneo* du 26 juillet étale la figure d'un géant tenant un drapeau le bras levé. *Collera*, du peintre romain Ennio Calabria, rappelle le *Colosse* de Goya. Réalisé en 1964, la répétition des lignes du dessin dégage une force révolutionnaire et rebelle propre à 68 (7). Calabria propose de bloquer le fonctionnement des structures culturelles jusqu'à "l'éclatement du système". Des assemblées actives d'intellectuels remplaceraient les fonctionnaires dans les conseils d'administration des structures contestées. Au lieu d'une création tournée vers le profit dans les intérêts de la privatisation, Calabria réclame des laboratoires de recherche et de production culturelle contrôlés par les intellectuels eux-mêmes, renforcés par les capacités créatives de la masse ouvrière. Les mouvements culturels de 68, autonomes et interdisciplinaires, entraînent avec eux tout un potentiel d'emportements irrationnels et "offensifs", contre la "froide logique du système". Selon le peintre Calabria, les oeuvres nées de ces conflits, et revisitées par les avant-gardes historiques, deviennent une force de choc contre le pouvoir.

Elles aident à leur tour la conscience des masses à se développer. Les masses dont il parle forment l'ensemble de la classe travailleuse organisée, et non les marginaux, "non producteurs de culture" et "sous-développés". Il rejette le sous-prolétariat défendu par P.P. Pasolini, bien qu'il ne soit pas compromis avec le système. En fait, les textes provocateurs de Pasolini, contre l'embourgeoisement du PCI, l'exhortation aux jeunes d'occuper les usines, de renverser le Parti et de renoncer au pouvoir (attitude bourgeoise), sont difficilement admissibles pour un communiste convaincu (8).

Un autre peintre milanais, Ernesto Treccani, s'oppose à une forme révolutionnaire de l'art (9). La révolution n'est pas extérieure à l'art. Elle est à l'intérieur de l'art et dans l'attitude de l'artiste face au système. Un peintre cherche en lui l'homme et la nature, reporte à la surface les événements du passé: ils restent tracés sur la toile. "L'art est mémoire", souligne-t-il, alors que la révolution est "action du présent". Leur racine commune est la présence de l'homme. Le peintre recueille les événements de son présent qui, mêlés à son expérience, deviennent aussitôt mémoire. "La préoccupation de 'servir' la société avec des formes artistiques directes paraît vaine, comme propagande, comme objet de consommation". L'art est "le dialogue des sentiments", "l'expression de l'humain".

Le grand dessin sur toile dédicacé à la Tribune du XIIe Congrès du PCI, est en fait un dessin sur la manifestation des ouvriers Pirelli de Milan, en

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

protestation contre "le massacre d'Avola" (10). Envoyé avec une lettre adressée au journal communiste *Rinascita*, Treccani explique ce qui l'a poussé à le réaliser aussitôt après avoir défilé: "C'était une grande manifestation unitaire qui a fait résonner dans Milan la protestation ouvrière et civile contre l'exploitation Pirelli, l'usage facile des armes de la police, les responsabilités du centre-gauche". Le trait griffonné et interrompu, vibre. Proche de celles du peintre De Pisis, les formes délimitent à peine les groupes confus de l'arrière-plan, à part quatre figures en premier plan esquissées avec habileté.

Nous sommes loin des actes de foi du néo-réalisme vécu par Treccani. De sa facture académique des années 50, à celle presque informelle de 1968, la distance est énorme. Les artistes plus jeunes, en revanche, utilisent un art de propagande, renonçant à la touche sensible, 'sentimentale'.

b) Les oeuvres présentées par Il Contemporaneo

Rinascita laisse au *Contemporaneo* le soin d'écrire les articles sur l'art, abondamment illustrés d'oeuvres. En 1968, *Rinascita* présente, dans tous les numéros, des affiches et des dessins de la presse internationale, contre la guerre du Viêt-nam. Les numéros 24 et 26 de *Rinascita*, puis du *Contemporaneo* (11) sont illustrés d'affiches du Mai français et de dessins et peintures tchèques. Lorsque, sur une couverture, est reproduit un dessin ou un tableau, la forme et le sujet sont soigneusement choisis en fonction du thème de la semaine.

Les années 50 fourmillaient de scènes sociales et politiques. En 68, les artistes retrouvent un contenu politique très fort avec des recherches formelles différentes. *FLN all'attacco* de Calabria est un dessin exécuté pour *Rinascita* (12): des résistants en grand nombre, portant des fusils et suivis de leur ombre noire, sont recouverts par les feuilles qui les dissimulent. Le même sujet aura une autre résonance avec le peintre informel Emilio Vedova. Des collages de photos juxtaposées et superposées, sont une autre manière pour l'artiste de montrer son engagement (13). *Il rifiuto del capitalismo* de Calabria, en 1968, est également une commande du journal, reproduite sur 3/4 de page (14): des ouvriers, vus en plongée, se donnent le bras; accompagnés eux aussi de leur ombre, ils tournent le dos au capitalisme, représenté par un écran de télévision encadrant des femmes nues voluptueusement étendues. Les deux images simplistes dans leur symbolisme, sont rachetées par le vitalisme des formes brouillées.

Dans le même numéro, *Maternità vietnamita* de Claudio Cintoli et *Squadriglia aerea* de Aldo Turchiaro, accusent directement la guerre du Viêt-nam, alors que *Il sangue degli operai* de Bruno Caruso, et *Occidente se defiende*

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

de Equipo Cronica '67, concernent Mai 68. L'enfant mort dans les bras de sa mère, de Cintoli, est visé par une cible tracée en blanc sur son corps. Son sacrifice inutile fait pendant au tableau de Caruso sur la mort de Che Guevara en 1967 (15). La tête du Che semble posée sur un socle où les mots "Rappresaglia" sont tracés, bien lisibles. Saint Jean-Baptiste moderne, et symbole de la lutte pour la liberté, il est le héros le plus représenté par les artistes en 1968 et 1969.

Le sang des ouvriers n'est pas un sujet nouveau. Le tableau de B. Caruso date de 1955, mais pourrait s'adresser aux mouvements contestataires de 68: le rouge de la tache de sang du manifestant, atteint par un projectile à la tête, est également symbolique; c'est aussi la couleur de la révolution. *1° maggio 1968* de Fernando Farulli (16) en est très proche, par la figuration au premier degré qui caractérise le tableau. Les bras tendus de jeunes gens surmontés des drapeaux rouges ont des formes simplifiées, exacerbées jusqu'à la silhouette dans *L'ordine* de 1967, d'Attilio Steffanoni (17).

La violence du peintre chilien Matta *Violence des machines*, 1956; *Cuba frutto bomba* 1967) (18) et celle de Guerreschi (*Cristo*, 1967) transforment l'homme en machine; à moins que la machine ne broie l'homme en le suppliciant. La machinerie agressive de Guerreschi, dessinée en à-plat, enserre une rosace gothique surmontée d'une tête de Christ en pierre (19). Un Christ encore, celui du florentin Piero Tredici (20). La relation directe à l'Evangile sur le thème de la Crucifixion, est plus un discours politique qu'une iconographie religieuse. Il semble étrange de voir un communiste fervent exposer dans une salle paroissiale, et qui plus est, dans la Commune 'rouge' de Sesto Fiorentino. La souffrance n'a pas de patrie ni de parti, dit-il. Tredici a voulu peindre "une crucifixion actualisée et insérée dans la problématique la plus brûlante de la société contemporaine: la paix, la guerre, le militarisme, la violence, la cupidité, l'injustice, l'anxiété d'un monde meilleur. Une angoisse qui unit le croyant (...) avec le non-croyant (...) et qui donne du sens au discours politique".

Le peintre a écouté les exhortations du PCI à s'unir avec les catholiques de gauche, à former une unité démocratique contre les injustices et pour la Paix. Le Christ raconte la guerre du Viêt-nam, les bombardements, la mort de civils innocents. La suite de toiles réalisée par Tredici au cours de 68, puis de 69, sera encore plus évidemment politique. *Tir au pigeon*, *Tir au but*, *Quelque chose dans la mire*, *Fleurs dans le viseur* (21), parlent d'enfants et d'adolescents, de mères, tués par les bombes, visés par les fusils. Le tir au pigeon est un jeu pour ceux qui tirent. L'association du pigeon qui s'envole et de la femme dans le viseur, manifestement enceinte, est claire. Des fleurs, fleurs de la jeunesse, sont

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

dramatiquement jointes au sang de la tête qui éclate. La tendresse pour l'enfant innocent se mêle à l'horreur de la violence.

L'étrangeté morbide des dessins de Sergio Vacchi rend difficile la lecture des éléments dispersés. Le cycle de *Galileo Galilei semper* de 1967 (22) se réfère avec évidence à la censure, aux pressions sur la liberté de pensée et de création, exercées sur l'homme depuis des siècles. La tête, le regard de Galilée, une main tenant une loupe, une femme à tête de mort, composent le tableau de fragments allusifs. Dans la même série, de jeunes chinoises font irruption dans la toile avec un haut-parleur.

Les oiseaux en cage, de Valeriano Trubbiani (23) ou le chien courant dans un pré, de Franco Mulas (24), ne sont pas pour rassurer. Les sculptures de Trubbiani sont des "objets dangereux", d'une matière froide et brillante, anodisée. Les objets associés entre eux, ou avec des êtres vivants, font peur, malgré leur beauté étrange. La tentation de l'objet industriel parfait cache des mécanismes aliénants dont veut rendre compte le sculpteur. Les tableaux de Mulas sont innocents en apparence. L'homme en short, torse nu, nous tourne le dos, un ballon d'enfant à ses pieds. Au loin, une mer de voitures fait aussitôt penser à la consommation des loisirs.

Seul, le collectif espagnol Equipo Cronica '67 fait tache, par son humour sarcastique, autour d'un montage entre mythes américains et Marx: Mickey, Superman, un cow-boy, tournent autour de la terre sur laquelle est imprimée la tête du père du communisme (25).

Aucun des artistes engagés n'a échappé aux événements de 68, à la mort de Che Guevara, à la guerre du Viêt-nam, à la Chine de Mao; mais leurs oeuvres sont restées dans les galeries, des lieux privés. Il est vrai que les galeries citées, sont pour la plupart gérées par des hommes de gauche. Les étudiants ont pourtant préféré les moyens plus rapides de l'affiche sérigraphiée, un langage de masse plus direct. *Giornale murale: Maggio 1968* de Guttuso fait exception, affirme Del Guercio (26). Après un bref séjour en France, en mai, Guttuso part en Allemagne, y enseigne, puis exécute la grande toile de 2,70m sur 4,70m. Elle sera ensuite exposée à Darmstadt à l'exposition de Menschenbilder. Guttuso réalise le "Journal mural" comme "action" politique, comme l'aurait entendu, assure le critique, Maïakovski ou Malévitch. L'oeuvre est une grande fresque historique dont les diverses parties forment un tout allégorique. Elle n'a pas de perspective, mais se compose d'un collage autonome de fragments juxtaposés. La lecture, immédiate, distingue trois blocs: les CRS, la barricade, les étudiants. Des éléments liés aux manifestations, de type référentiel, complètent l'ensemble. Les gestes sont suspendus, fixés dans une attitude. "Les immeubles nus en

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

pseudo-perspective, menacent, vides et soulignés d'ombres nettes et immobiles, derrière le bloc métallique des policiers en phalanges; face à eux, une chaîne constituée par les bras des étudiants, le visage couvert, avec les drapeaux rouges; la barricade subit une transformation mentale sous l'espèce de ruissellement infécond d'objets de consommation suspendus en l'air (...) sur une déchirure du ciel qui la sépare du groupe des étudiants".

Tous les éléments symboliques sont réunis dans un anonymat parfait. Le 'récit' se déroule dans des espaces et des temps différents. Les formes sont fermées sur elles-mêmes, pesantes, liées entre elles comme le peuvent être des articles dans un journal. Les informations ont un fond commun (l'actualité), mais se composent d'événements divers. Guttuso est surtout très proche des montages photos de Heartfield. Ce n'est pas pour rien qu'il a séjourné en Allemagne, en contact avec les étudiants et dans un état de bouillonnement politique et créatif permanent.

Tous les artistes se sont engagés, ont peint ou sculpté pour la révolution, et contre la guerre et la violence. Si leur acte de peindre est individuel, leur mouvement est collectif et enthousiaste. Seulement, si Guttuso pense travailler pour le peuple, il est difficile de dire qu'il agit avec le peuple. Des collectifs d'artistes vont se constituer et tenter les expériences de la fresque murale, comme l'avaient fait les mexicains révolutionnaires, ou le font les chiliens et les cubains.

Nous allons essayer de comprendre leurs motivations, les moyens employés, les différences avec l'art politique des années 50.

c) Recréer une culture populaire

Nanni Balestrini, nouveau directeur de la revue Quindici (27), pense que les événements qui se sont succédés depuis 68 ont permis aux artistes de produire une autre littérature et un autre art: ils n'écrivent, ne peignent plus pour les masses, mais avec les masses. Le stalinisme voulait éduquer le peuple; l'art révolutionnaire sort du peuple. L'artiste, l'écrivain, rompent avec la culture de classe (celui qui sait/celui qui ne sait pas). Renato Barilli, au contraire, estime qu'il est trop tôt pour "brandir le drapeau de la révolution". "L'exigence d'une esthétique" de l'art est primordiale.

Le PCI de son côté a confiance. Le peintre romain Ennio Calabria fait le point sur les mouvements de 68 (28). La grande lutte pour la transformation du pays, les conseils dans les usines, et, plus directement, les initiatives réalisées dans les *Feste de l'Unità* et dans les sections du Parti avec la base, sont des victoires riches d'enseignement. Calabria donne l'exemple d'une proposition de

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

construire en périphérie, à Tiburtina, un complexe architectural socioculturel, autogéré par les ouvriers, et ouvert aux exigences de la communauté. Des projets ont été faits au cours de réunions entre ouvriers et intellectuels: une salle polyvalente pour le théâtre, le cinéma, les débats et conférences, une pinacothèque populaire, une discothèque et une bibliothèque, enfin un laboratoire de recherches visuelles. Des cours seraient dispensés aux amateurs de cinéma, photo ou théâtre. Le complexe sera une alternative aux structures préexistantes mais discriminatoires pour les classes populaires. La pinacothèque sera à la disposition de tous, disposera d'un matériel utile à des fins sociales. Ce matériel, d'abord réalisé par les artistes, pourra ensuite être produit par les ouvriers.

Calabria renie la culture populaire "orale et dialectale", inférieure à la culture "écrite", savante, à laquelle le peuple a droit. Malheureusement, la production culturelle dominante, au lieu d'exploiter la créativité de chacun, l'a brisée. L'invention d'une culture de masse a provoqué la mort de la création individuelle pour le plus grand nombre. L'ARCI, association pour le 'temps libre', est un modèle de gestion de la gauche, rappelle Adriano Seroni (29). Le regroupement de courants de pensée différents, ne l'empêche pas de fonctionner de façon autonome.

Nous constatons que l'optimisme du Parti contraste avec l'image sombre de la situation, dépeinte par des intellectuels marxistes, désillusionnés par l'issue de 68.

d) Un vide idéologique

Les interventions de P.P. Pasolini se multiplient. Il souligne les échecs de la gauche, le vide culturel créé par "la littérature-négation de la nouvelle avant-garde, et (par) la littérature-action du mouvement étudiant" (30). Il interpelle la première sur le "traditionalisme" habituel à l'avant-garde, la seconde sur le "néo-jdanovime" qui la caractérise (31). D'un côté, une insistance sur la forme du langage (ou métalangage), de l'autre une suprématie du contenu, pire que le néo-réalisme. Le "vide culturel" ainsi formé, la gauche laisse derrière elle "un sillage désormais dépourvu de charme, fait de haine, de moralisme, de terrorisme, de chantage et de verbalisme".

Après les deux attentats de 1969, après la proposition de loi sur le divorce, le pouvoir de la droite se renforce, malgré la montée du PCI (32). Celui-ci, d'ailleurs, continue de souligner l'influence culturelle "grandissante du marxisme et la crise de la bourgeoisie" (33). Pasolini propose de lutter "avec violence contre la violence". Le rôle de *Nuovi Argomenti* est de donner aux jeunes, en même temps inexpérimentés et possesseurs d'une nouvelle expérience, un élan

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

pour réapprendre le langage de la Réalité. Pasolini est le contraire d'un négateur. Il ne croit pas à la "mort" de l'art ou de la littérature. A la mort d'une littérature, oui, et à la création possible d'une nouvelle.

De son côté, Leone De Castris dans *Rinascita*, condamne la complaisance de certains intellectuels sur le sujet de la "mort de la culture". Un marxiste, au contraire, doit réagir précisément et scientifiquement "dans une perspective révolutionnaire" (34); mais non accepter de se faire "le détenteur de la vérité et de la beauté", ajoute G. Guglielmi (35). L'intellectuel apprend également de la part des masses: il doit savoir comment, et en avoir conscience.

G.C. Argan avait annoncé la "mort de l'art" en 1963. Les coopérations entre artiste et critique, pense-t-il, doivent avoir un intérêt politique commun, donc une action commune (36). La disparition de cet intérêt n'apporte plus de sens historique, ni à la critique, ni à l'art. "(...) Nous nous approchons du moment où la politique se fait seulement par la politique, et l'idée que les activités culturelles, l'art ou la critique, puissent contribuer à modifier la situation politique objective, est une pure utopie, une mystification". L'art, inséré dans un contexte idéologique, se meut dans une perspective historico-politique. Argan, toutefois, ne considère pas l'art politique comme un art véritable. Le politique, en prenant le dessus, supprime "la nature artistique de l'art". Les années 60-70 ont remplacé le "processus intérieur de l'esprit" par le processus extérieur de l'écran télévisé. Argan rapproche les systèmes d'information et de consommation paralysants pour l'imagination, du travail de l'artiste utilisant les moyens techniques de la communication. L'art est encore possible, dit-il, si l'artiste continue à produire de l'imagination, si l'oeuvre est polysémique et donc peut avoir diverses interprétations. Le rôle du critique est de trouver cette interprétation; mais la position d'Argan est claire: il choisit "la voie de l'archéologue", c'est-à-dire de celui qui fouille dans le passé.

e) La lutte est-elle possible?

Pourtant la lutte politique, associée aux moyens de l'art, ne semble pas abandonnée. Ce sont le cinéma et le théâtre qui en bénéficient, comme voies efficaces de contre-information, d'agitation et de propagande. Les *Circoli Ottobre* (*Cercles Octobre*) sont mis en place par *Lotta Continua à Milan,* afin de créer un réseau alternatif à celui de 'l'industrie culturelle'. Des pièces de théâtre très engagées, se jouent dans les usines et dans les quartiers périphériques ouvriers. *Morte accidentale di un anarchico* de Dario Fo, sur la mort de G. Pinelli, les grèves filmées à l'Alfa Romeo, en font partie (37).

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Par contre Alberto Moravia, puis Guido Piovene, expriment leurs désillusions au journaliste Giuseppe Bocca: la faillite politique des étudiants a renforcé les groupes terroristes néo-nazis et provoqué les débuts d'une restauration culturelle (38); ce qui n'empêche pas l'artiste Fabio Mauri, par exemple, de mettre en scène *Ebrea* (*Juive*), dans laquelle le racisme contre les juifs renvoie à tous les racismes existants (39). "La toile n'est plus une image, mais un événement", disaient les peintres gestuels Pollock, De Kooning ou Kline (40). L'intervention de Mauri est vue comme action politique et artistique. Il s'engage directement en réagissant aux événements d'une manière symbolique.

Le vrai rôle de l'intellectuel (et de l'artiste) dans la société industrielle, est d'inventer et de collaborer. Il doit s'employer à redonner aux villes un aspect plus humain, à empêcher l'environnement de se détériorer; mais il ne semble pas avoir le courage de garder sa liberté (41). Les réponses de l'écrivain P. Volponi à G. Bocca, rendent compte du malaise dans lequel se trouvent aussi Calvino, Sciascia, Parise ou Moravia, interrogés par le journaliste de *L'Espresso*, V. Riva (42).

En effet, les intellectuels ne savent plus redéfinir leur rôle depuis 1968. La Nouvelle gauche (43), par excès de moralisme, explique F. Fortini, n'a pas su trouver d'alternative (44). "Le problème, posé par Gramsci, de l'organisation de la culture, n'a jamais été abordé de façon efficace par la gauche italienne, parce que les intellectuels ont toujours été considérés par elle comme une couche sociale d'intermédiaires et non comme une masse". Puis il ajoute: "les formes de rébellion et de contestation, nées au sein du mouvement étudiant ont nié le rôle de l'intellectuel et promu sa conversion à l'activisme politique". En se contentant de faire de l'agitation de propagande, les groupes minoritaires d'extrême-gauche n'ont pas su se faire entendre. Fortini ne partage pas leur opinion de limiter le travail intellectuel à l'utilisation des instruments d'information et de communication. Les media sont pourtant loin d'être conquis. Le scandale des écoutes téléphoniques au début de 1973, le procès contre onze professeurs accusés de mensonges idéologiques en février, la concentration éditoriale et le contrôle de la RAI-TV par la droite (45), font réfléchir sur la liberté de pensée.

Dans son livre, Roberto Faenza essaie bien de reprendre la théorie de l'information alternative, des revues américaines (46). *Guerilla-television*, dit-il, utilise "des moyens qui permettent la communication horizontale, des masses aux masses, en opposition à la communication verticale des sommets à la base". Puis il ajoute: "ce qui compte, c'est d'établir le principe que l'on a une communication active lorsque celui qui reçoit des messages est capable de répondre par d'autres messages". Mais les réalisations à petite échelle pourront-elles tenir le

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

coup? Dès qu'une place est conquise, elle s'installe dans le conformisme, après diverses expériences. Pasolini illustre ce propos par la parabole des cheveux longs, où ceux-ci n'expriment plus un idéal hippy ou une contestation, mais une simple convention (47).

f) Récupération et désengagement

De plus en plus, des intellectuels s'inquiètent du désengagement progressif d'écrivains et d'artistes. L'oscillation entre "l'intégrisme dogmatique" et "l'expérimentalisme empirique" (48), c'est-à-dire entre un contenu et un formalisme absolus, démasque le "vide culturel" dénoncé par Pasolini. Ni l'un ni l'autre ne parviennent à des résultats satisfaisants. E. Sanguineti insiste davantage sur le désengagement de l'homme de lettres italien. Celui-ci "a découvert avec Kraus qu'il fait un travail inutile" (49). Culpabilisé, complexé par la presse qui le considère incapable d'assumer son engagement, il préfère, dit Sanguineti, s'enfermer dans sa "Cage de l'Arcadie".

La révolution n'est plus qu'un rêve. "Cette fausse révolution de 68, étiquetée comme marxiste (...) a été, au contraire, utile à la restauration de la bourgeoisie", condamne encore une fois Pasolini (50). Sa paraphrase du célèbre "Prolétaires du monde entier unissez-vous" du *Manifeste du Parti Communiste*, tourne en dérision le faux engagement des intellectuels. "Depuis que le bien-être s'est stabilisé, je n'aime plus ce qui m'entoure. Le cycle s'est fermé. La sous-culture au pouvoir a absorbé la sous-culture de l'opposition, et l'a fait devenir sienne. (...): l'effrayante fusion qui s'est produite sous nos yeux a rendu détestable tout le monde contemporain". Cette violente invective de Pasolini, désespérée, s'adresse en particulier au PCI qui a récupéré les groupuscules d'extrême-gauche, les incorporant dans ses structures. *Lotta Continua*, les *Brigate Rosse*, tenteront de garder leur autonomie et une attitude révolutionnaire. Le "terrorisme rouge" sera un palliatif malheureux qui démantèlera les derniers groupes.

Rien n'a changé. Le Centre a gardé ses Institutions, sa Culture; la Périphérie, ses "dortoirs sans verdure, sans services, sans autonomie, sans rapports humains réels" (51), accuse à nouveau Pasolini. Le centralisme de la civilisation de la consommation, a détruit toutes les sub-cultures, laissant derrière lui une uniformisation consternante. Le poète argumente: "l'adhésion aux modèles imposés par le Centre est totale et inconditionnelle". Les modèles des cultures particulières, paysannes, ouvrières, sous-prolétariennes, poursuit-il, ont été désavoués. Le pouvoir capitaliste, en imposant ses modèles, "voulus par la nouvelle industrialisation", c'est-à-dire consommer, a détruit toutes les cultures

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

originales, au fur et à mesure de ses conquêtes, non pas par la violence, mais par des moyens insidieux, ceux de la télévision. L'idéologie bourgeoise est "un hédonisme néo-laïque, oublieux de toute valeur humaine et aveuglément étranger aux sciences humaines". Un nouveau fascisme a vu le jour, plus destructeur en profondeur, plus répressif et autoritaire, car dissimulé sous une apparence attrayante et flatteuse.

Sanguineti a beau se moquer du sous-prolétariat aimé et défendu par Pasolini (52), il n'en est pas moins vrai que, idéalisé ou non, il a disparu, laissant la place à un monde de faux-semblants. Le public, calmé par les images lénifiantes des téléfilms, ou violentes des super-héros (au choix), s'enferme chez lui devant son petit univers en boîte.

3. Un nouvel espoir

a) Un PCI optimiste

Le "Compromis historique" lancé par Enrico Berlinguer, nouveau Secrétaire du PCI, pouvait faire espérer un renouveau politique et culturel, un accord entre toutes les "forces démocratiques" (53). Sur le plan culturel, Giorgio Napolitano insiste encore une fois sur la transformation de l'enseignement et le besoin d'une "réelle éducation". La création d'une culture de masse différente permettrait une participation concrète à une vie sociale meilleure (54). Alberto Asor Rosa est également optimiste envers les grandes transformations qui ont eu lieu en Italie ces dernières années (55). En effet, il n'est pas possible d'oublier les conquêtes récentes: la loi sur le divorce en décembre 1970, la reconnaissance de l'objection de conscience en décembre 1972, la création des Régions, et les premières élections régionales en 1970 (56), les droits des ouvriers métallurgistes reconnus en avril 1973 (57), tout cela malgré la période d'austérité qui commence à se faire sentir avec la crise du pétrole.

L'intellectuel a encore un rôle à tenir. La direction culturelle du Parti doit définir son travail et dire quel en est l'usage social. Asor Rosa et Napolitano sont d'accord pour que le débat s'intensifie dans le domaine artistique et culturel, et pour finir, demandent de participer davantage aux institutions.

Les paroles du PCI n'ont pas changé. Les mouvements étudiants, les groupuscules de gauche réclamaient une alternative aux structures existantes. Le Parti, en revanche, veut pénétrer dans les structures, non les détruire. La faillite de 68 vient-elle de là, de la récupération sans douleur (à part le "terro-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

risme rouge") des contestataires? C'est une question que l'on se pose toujours, alors que le PCI a cessé d'exister.

b) L'art sans concession

L'exposition organisée par M. De Micheli à Arezzo, sur le thème de l'art engagé, insiste sur l'opposition de l'artiste avec le système (58). Après 1968, il tente de faire un bilan sur le profil de l'artiste militant, et de définir l'art révolutionnaire. La crise culturelle n'a pas touché le travail des artistes hors du système, sans marché, sans jury, sans censure. Jury et censure s'adressent aux grandes expositions internationales, qui excluent une grande partie de l'art figuratif engagé. La multiplicité des points de vue figuratifs a une optique commune: "l'homme offensé et lacéré dans son intégrité, le thème de la violence contemporaine, de la mystification et de la manipulation des consciences, les thèmes de la transformation de la société".

Trois générations sont présentes, de Carlo Levi à Angelo Cagnone, le plus jeune. M. De Micheli divise le mouvement réaliste en trois temps: la difficile émancipation de l'homme social et politique est dépeinte pendant les années 50. Parmi elles, les néo-réalistes Sassu, Pizzinato, Levi, Mucchi, Francese, Guttuso, Zigaina. Une seconde période désigne le "réalisme existentiel" dont Vespignani, Guerreschi, Fieschi, Ferroni, Cappelli, Ceretti sont les représentants. Ils agissent sur les thèmes de la vie urbaine et du 'mal-vivre', sur l'agressivité et la violence. Après 1965, les artistes de la contestation apparaissent, porteurs d'une esthétique différente. Spadari, Mariani, Mulas, Calabria, Baratella, Aurelio C., utilisent un rapport plus direct avec le cadrage photographique, et surtout le montage du *Pop art.*

De Micheli choisit 42 artistes dont chacun présente deux ou trois oeuvres, accompagnées d'une déclaration sur leur engagement et leurs moyens d'interventions. La tentative critique marxiste de décrire une peinture sans concession pour la société capitaliste, est aussi une volonté de montrer un lien révolutionnaire entre les différentes générations. Si nous regardons bien l'évolution des néo-réalistes, il est certain que nous les voyons déborder sur les autres périodes, ou du moins sur la seconde. Guttuso est un exemple de transition sur les trois temps définis par De Micheli, bien qu'il n'ait guère adhéré au "réalisme existentiel". Tous ont participé à la contestation de 68, produisant au moins un tableau, où le drapeau rouge révolutionnaire regagne en force symbolique.

L'exposition commémore à sa manière le 2e anniversaire de Mai 68. Un mois plus tard, le Centre Culturel de *La Melagrana*, à Milan, expose à son tour sur un thème qui se rattache encore à la contestation (59). Quarante huit dessins

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

sur la Résistance retracent une action collective, "régénératrice et stimulante". L'homme nouveau de 1968 redouble celui de 1945. Si les dessins de la Résistance dépeignent l'angoisse et l'horreur, l'intuition et l'espérance d'un monde différent, sont présentes. G. Seveso, dans un article, parle d'esquisses rapides, nerveuses, d'une exécution "nue", où ressortent les sentiments et la poétique de l'artiste (60).

La "responsabilité critique" des artistes est manifeste à l'exposition de Karlsruhe en Allemagne, en 1970. *Kunst und Politik* (*Art et Politique*) annonce sans ambages une direction inverse à celle de la Biennale de Venise. Les thèmes politiques tournent autour d'une diversité de formes allant du *Pop Art* à *l'Arte povera*, et à la *Nouvelle figuration*. Un groupe de New York, *Guerrilla Art Action*, recherche une valeur politique immédiate. Son travail sur l'image repose sur des slogans d'agit'prop entendus en 68. "Faites grève contre l'asservissement criminel des institutions culturelles, perpétré par le complexe militaire-industriel et par les organisations gouvernementales (...) Pensez-vous qu'il soit moral d'appuyer le *Musée d'Art Moderne*, quand quelques uns de ses patrons sont identifiés à ceux qui s'enrichissent avec la fabrication du Napalm?". Le refus de "la notion même de l'art comme affaire économique, de l'art comme confort", incite le groupe à se retirer de la Biennale de Venise.

A l'opposé de cette attitude, Del Guercio continue de s'interroger sur l'insertion de l'art dans l'histoire. Dans *Rinascita* (61), il fait une constatation de fond sur l'utilisation de l'image figurative. L'image de masse employée par Warhol, Vostell, Kienholz ou Rancillac, n'est pas porteuse d'histoire. Elle est prise directement dans le présent et appliquée telle quelle. Par contre, Spadari, Baratella, Rieti, Guttuso, Aillaud, Arroyo, Monory, Equipo Cronica, Kitaj, et même Beuys, ont un rapport avec l'histoire et la culture "cultivée". L'image de masse est réinterprétée "comme instrument pour tenter une nouvelle construction" historique; mais le critique reconnaît que la violence des signes donne autant de valeur politique aux uns et aux autres.

c) Pour une peinture populaire

"Il n'y a pas de distinction entre l'homme et l'artiste, entre sa vie de tous les jours, son engagement militant et sa peinture", réaffirme E. Treccani au cours d'un colloque sur la culture méditerranéenne, à Naples (62). Ce n'est pas un hasard si un article de C.A. Viano, réhabilitant Lukacs, paraît dans le même numéro du *Calendario del popolo* (63). La "théorie de la gratuité de l'art" est opposée à "l'art rattaché à la vie".

© The Author(s). European University Institute. Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Dans le premier cas, l'art était "responsable seulement de valeurs esthétiques, il devait seulement réaliser la beauté, il ne devait pas répondre à la morale, à la religion, à la politique". C'était "le besoin de défendre le métier de l'artiste, la possibilité de dire les choses en dehors de toute contrainte", mais, autonome dans l'absolu, l'art peut devenir incompréhensible aux autres. C'est d'ailleurs ce qui se passe avec l'*Art conceptuel* ou le 'happening' qui, à force de vouloir refuser le Marché et le système marchand, en arrivent à supprimer totalement l'objet artistique. Dans le second cas, la forme artistique a un rapport avec l'histoire et la société dans lesquelles elle s'exprime, *quelque soit la forme*, pourvu que le contenu y soit, ajoute Viano. Le Parti, bien entendu, est la force motrice qui apporte un contenu.

Cette fois-ci Lukacs n'est plus le théoricien de l'art comme "reflet direct de la réalité". Viano le détache du Réalisme socialiste trop grossier, et le replace dans un contexte plus raffiné: le vrai réalisme "est en grade de cueillir les conditions historiques dans lesquelles l'oeuvre, le sens d'une situation historique, ce qui est en elle, est essentiel". Les aspects primordiaux du réalisme ne sont pas "les plus évidents, mais les moins significatifs". Le 'rachat' de Lukacs par le PCI est intéressant, au moment où l'art 'engagé' est en pleine expansion. Les multiples formes d'engagement artistique ont démontré au PCI que les artistes ne restaient pas indifférents aux événements politiques: ils étaient devenus responsables et conscients de leur rôle.

L'expérience de Treccani peut s'apparenter à la théorie de Lukacs ainsi revisitée. Sa période néo-réaliste, puis sa pratique actuelle, dit-il, ont été positives. Elles expriment l'une et l'autre le caractère très humain des luttes paysannes d'hier et d'aujourd'hui. La "relance réaliste" a permis de créer de nouveaux rapports avec le public. Une réelle participation de l'artiste à la vie populaire des ouvriers et des paysans, a produit des oeuvres vivantes, non populistes. En effet, la collaboration entre travailleurs et peintres sur un fait politique précis, a donné une direction populaire à l'art qui n'existait pas auparavant. Les récentes réalisations du peintre E. Calabria aux *Feste dell'Unità* dans la périphérie romaine, celles du groupe de Fiano Romano aux alentours de Rome, sont là pour prouver que les alternatives sont possibles. Aussi, les propos pessimistes tenus par les intellectuels sur 'l'industrie culturelle', semblent excessifs pour Treccani. Il estime que beaucoup de choses peuvent être faites dans le cadre de la participation populaire.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

d) L'expérience de Fiano Romano

Fiano Romano, à trente kilomètres de Rome, a une population essentiellement paysanne-ouvrière. Sa participation aux luttes pour l'occupation des terres incultes dans le Latium, est connue. L'aide des organisations démocratiques, l'administration communale et provinciale, les syndicats, la section communiste de Fiano, celle des habitants eux-mêmes, ont été décisives pour la réalisation d'un mural de 50 m^2 sur la place principale (64). Entre peinture et bas-relief, celui-ci a été exécuté par le collectif de peintres du *Centro di Arte Pubblica Popolare* de Fiano: Ettore De Conciliis, Rocco Falcino, Nancy McAdams, Pio Valeriani, Giuseppe Loforese, Sergio Coppotelli, et la collaboration de E. Treccani et Carlo Levi. Les difficultés économiques, malgré le soutien du Conseil Communal, n'empêchent pas la fresque de se faire. Le sujet est lié aux faits politiques de l'histoire locale: l'occupation des terres, la contribution à la politique agraire du PCI après la guerre.

En quoi consiste le travail avec le peuple est-on en droit de se demander? L'événement, désormais historique, est lié aux portraits de héros populaires, et la population de Fiano est contributrice du choix des thèmes, de l'emplacement, ainsi que de l'exécution pratique. Le projet est discuté en public, "en contact direct avec les gens, avec leurs problèmes, leur culture populaire et archaïque". Ce travail collectif ne ressemble en rien, affirme De Conciliis, aux oeuvres murales religieuses ou fascistes. Une oeuvre populaire le devient seulement lorsque "la force de l'artiste et sa passion politique touchent les sentiments du peuple, en faisant de la peinture un moment populaire de lutte dans la lutte du peuple". L'oeuvre fasciste, il est vrai, était commandée par le Régime pour glorifier le Fascisme. Les grandes fresques sur le travail rural n'exaltaient pas la figure du paysan, mais bien les réalisations nationales d'assainissement, d'irrigation ou de fructification des terres. Peinte sous une forme idéale, la famille paysanne se reposait de ses peines (65).

Rien de cette vision idyllique à Fiano Romano. Les intéressés directs sont ceux qui ont vécu les luttes. "Travailler pour le peuple et avec le peuple" est un discours nouveau où classes ouvrière et paysanne sont respectées, vues comme des héroïnes vivantes, participant à l'histoire.

Le collectif de peintres existe depuis 1964, et a exécuté diverses peintures murales sur des thèmes bien précis (66): en 1964-65 *Bomba atomica e coesistenza pacifica*, à Avellino dans le Sud, sur 120 m^2; en 1967-68 *Effetti del Capitalismo e fronte della pace*, de 50 m^2 à Cadelbosco (Reggio Emilia) en Emilie, en 1968-69 *Sistema clientelare-mafioso e la non-violenza*, de 200 m^2 à Trappeto (Palerme) en Sicile. Le dernier mural, de 1972-74, à Cerignola

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(Foggia) dans les Pouilles, est un volume pyramidal. tronqué, peint sur quatre faces irrégulières. 130 m² de panneaux montés sur une structure métallique. dépeignent la contribution du syndicaliste Giuseppe Di Vittorio, aux luttes et à la condition du Sud de l'Italie (67). Extérieurs et intérieurs, ces travaux ont été mis en oeuvre avec des matériaux nouveaux, industriels, sur béton armé enduit ou panneaux de fibres, à la tempera, ou à l'acrylique renforcé de quartz.

Le rapprochement avec les recherches des mexicains Siqueiros et Orozco n'est pas fortuit. Le peintre De Conciliis travailla avec le premier en 1970 au *Polyforum* culturel de Mexico, et cette expérience était une occasion pour étudier de près les techniques modernes de la fresque d'extérieur, ainsi que "le rapport du mural avec l'architecture et le contexte urbain" (68). En 1971 se construit le *Centre d'Art Publique Populaire* (69) à Fiano et, parmi les artistes les plus connus, Giacomo Manzù, Ernesto Treccani de Milan, Carlo Levi de Turin, Piero Tredici de Florence, les romains Ugo Attardi, Renato Guttuso, Aldo Turchiaro, Sergio Vacchi et Giosetta Fioroni, ont contribué à sa construction. A chaque nouvelle initiative, la censure intervient, sous forme d'accusations infondées: construction abusive au moment de la construction du Centre et procès de la Magistrature, scandale lancé par la presse de droite (*Roma, Domenica del Corriere*, etc) contre la fresque de l'église San Francesco d'Avellino, lettre du Préfet de Rome adressée au Procureur de la République et séquestration des actes délibératoires du Conseil communal à Fiano Romano, protestation du journal *Il Tempo*, puis attentat néo-fasciste contre le mural de Cerignola terminé.

Les difficultés de faire accepter à la droite conservatrice un travail collectif sur des thèmes contestataires (le capitalisme, la bombe atomique, la Mafia), n'ont pas découragé les artistes. La solidarité des administrations communales, de la population des villes ou quartiers concernés, celle des amis des peintres, dont le sénateur Carlo Levi, l'appui de la chanteuse américaine Joan Baez et de ses collaborateurs de l'*Institute for the Study of Non-Violence* de Californie, ont renforcé leur volonté de poursuivre leurs expériences.

Nous sommes en 1971 au moment de la construction du Centre, et en 1970, les premières élections régionales devaient donner plus d'autonomie aux pouvoirs locaux. Nous constatons que les Préfets agissent toujours et que les vexations se poursuivent.

e) Travailler avec le peuple

Dans les années 50, les artistes néo-réalistes s'engageaient à peindre les sections syndicales et celles du Parti Communiste, les *Case del Popolo*, les pan-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

neaux pour les *Feste dell'Unità*. Le problème de travailler "avec le peuple" ne se posait même pas. L'action de peindre une oeuvre pour la collectivité touchait davantage au militantisme de peintres désireux de montrer leur soutien aux luttes paysannes et ouvrières, et à la mémoire de la Résistance. M. De Micheli, Diego Carpitella, dans le livre sur I murali de 1976, tentent de définir la notion de peuple comme protagoniste et bénéficiaire de l'oeuvre. "La 'méthode' apparaissait défectueuse, reconnaît De Micheli (70), car le rapport avec l'interlocuteur populaire restait dans le vague, n'était pas recherché et alimenté par un échange continu, par la conscience réciproque d'une rencontre fructueuse (...). Tout restait encore livré à la spontanéité, à l'improvisation."

Le groupe de Fiano, dans un contexte différent des néo-réalistes de l'après-guerre, n'a pas voulu apporter de 'message' au peuple. Il a compris, continue De Micheli, que "pour traduire en image la réalité populaire il est nécessaire, sans renoncer en aucune manière à sa spécificité d'artiste, de trouver les moyens pour garder une identité dans la responsabilité, les sentiments, la vision, en dépassant toute équivoque de nature populiste". L'interlocuteur, "idéal" auparavant, est devenu "réel". Travailler "avec le peuple" est donc pour De Micheli un contact permanent des artistes avec les personnes intéressées, provoquant des discussions sur le sujet, des débats sur le projet, des assemblées et des rencontres. La participation à la réalisation consiste en une aide pratique, bénévole, puisque les dépenses n'excèdent pas celles des matériaux. Le bénévolat seul a toujours permis aux cercles culturels, aux *Case del Popolo*, aux *Feste dell'Unità*, de fonctionner.

Diego Carpitella est plus clair dans sa définition (71). Si les peintres de Fiano gèrent eux-mêmes la création du *Centre*, c'est bien parce que "le triangle création-médiation-usufruit" dans le contexte populaire italien, s'est altéré. La médiation se fait à travers les organismes locaux ou régionaux (élus par le peuple). La créativité populaire a disparu. Avant l'ère industrielle, surtout après la Seconde Guerre Mondiale en Italie, la culture "traditionnelle agro-pastorale portait, ou porte avec soi sa logique formelle et sa grammaire de l'imaginaire". Carpitella soutient que "le contenu thématique et la conception du monde" des classes populaires se retrouvent dans les peintures murales conçues par le *Centre*.

Les citadins de Fiano, par exemple, ont été interrogés sur leur histoire locale, retranscrite en images sur les murs. Les 'bonnes intentions' du groupe parviendront sans doute à atteindre un autre niveau que celui de 'médiateur' du peuple. Ses interventions ont au moins fait surgir dans le monde de l'histoire "le monde des 'humbles', des 'cul-terreux', avec leurs témoignages de vie".

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Carpitella espère qu'ils atteindront le seuil où sont arrivés les ouvriers, les femmes ou les étudiants chiliens cités par Carlo Levi (72): "Quand j'allai au Chili en 1971 (...) le Chili était couvert de peintures; il n'y avait pas un mur dans le village le plus reculé qui ne fut pas couvert d'oeuvres peintes par de très jeunes artistes (...) Ce n'était pas des peintres mais des groupes qui, chargés d'écrire sur les murs 'Votez Unité Populaire', étaient devenus ensuite des groupes de culture figurative, dotés d'une imagination révolutionnaire". Il ajoute: "A Cuba il y avait déjà des peintres professionnels, au Chili non; c'était des ouvriers ou des chômeurs, ou des jeunes femmes et des étudiants qui étaient devenus peintres, en créant un nouveau style".

Cependant, la culture populaire, à cette époque encore, était très fortement ancrée dans les mentalités, comme au Brésil et dans d'autres pays d'Amérique Latine. Ce qui restait encore en Italie a disparu surtout avec l'industrialisation, l'émigration; puis l'apport de la TV a tout uniformisé.

4) Une peinture murale comme art révolutionnaire

a) Les thèmes: associer communisme et Eglise

Cinq peintures murales ont été destinées à des lieux différents. La première, dans l'église San Francesco nouvellement construite d'Avellino, est située dans un quartier pauvre d'une ville du Sud. Les thèmes, après discussions entre De Conciliis, le curé et l'architecte, devaient être la vie de St François et la Paix dans le monde. Le Concile de Vatican II voulu par Jean XXIII en 1962 avait permis une détente, puis un dialogue entre les "forces laïques" et les catholiques. Les projets ont été réalisés dans l'atelier du sculpteur Marino Mazzacurati, dont l'oeuvre, très expressionniste, raconte le drame humain. Ses monuments à la Résistance sont parmi les plus frappants (73). Lui-même résistant, il a su donner aux formes tourmentées une émotion et une sincérité dont sont exempts les Monuments aux Morts en général. L'aval de Mazzacurati, son intervention lors de l'inauguration, n'était donc pas sans valeur. C'est d'ailleurs dans son atelier de Rome que commença à mûrir l'idée d'une coopération entre plusieurs peintres, et le projet de travailler pour un public large.

En présentant le mural inauguré en novembre 1965, le sculpteur soulignait la fonction de l'oeuvre (74): destinée au culte, elle utilisait une forme et un contenu nouveaux, sur l'idée des grandes fresques peintes autrefois dans les églises. Elle renouait donc un dialogue entre l'art et le peuple. Les formes de l'art, évoluant sans cesse avec l'histoire, il n'était pas possible d'utiliser les

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

habituelles images religieuses "fausses et douceâtres, fruits de l'idolâtrie". Le fait était que les artistes voulaient faire méditer les fidèles "sur la possibilité de la destruction du monde par manque d'amour et de compréhension entre les hommes". Si Mazzacurati se rapproche du message évangélique, c'est bien pour montrer que l'Eglise catholique, elle aussi, s'est modernisée et qu'elle peut comprendre un discours, que comprennent aussi bien les "laïcs" que les catholiques. La grande figure de Saint François rappelle la présence du saint auprès des 'humbles', du peuple, et les ouvriers et paysans qui défilent en demandant la Paix, ne sont pas déplacés dans ce contexte. Les portraits de Picasso, de Guttuso, la figure d'un ouvrier chinois et de personnalités non catholiques, ne sont pas une provocation, explique le sculpteur, mais une représentation d'une "aspiration commune, qui est celle de la fraternité, de la paix, de la compréhension".

L'examen du mural nous montre Saint François dans la partie gauche, en pied, entouré du "Quatrième Etat" et d'une foule de gens, toutes classes mélangées. Des drapeaux, des pancartes de paix, sont brandis par des mains levées. Toute la partie droite est dédicacée aux horreurs de la guerre et de la tyrannie, aux massacres d'innocents, avec un rappel à l'action des résistants. Des avions de guerre, un champignon atomique, sèment la mort et la désolation. Sans être nommés, on reconnaît là les effets du nazisme. Les murs écroulés des maisons, les poutres brisées, les deux gibets à droite, forment la structure de séparation des scènes. Plus au centre, sous une silhouette de loup hurlant à la lune, au milieu de ruines, deux images d'espoir: une paysanne et ses deux enfants nus regardent vers le Saint, alors que plus bas, un religieux et un bébé nu, représentent la rédemption et l'innocence. Les figures de femmes pleurant ou de jeunes filles terrorisées, d'orphelins et d'hommes tués, s'opposent aux armées anonymes qui déferlent, précédées d'un général grotesque. Tout en bas à droite, près de jeunes partisans fusillés, alignés les mains liés, un prêtre-ouvrier présente un crucifix au spectateur. Sur le modèle des tableaux "aux donateurs" de la Renaissance, le personnage est isolé, détaché de la scène, dépendant il regarde vers nous pour nous prendre à témoin: le Christ a souffert pour l'humanité, mais son message a été méprisé. Pourtant l'espoir reste, tourné vers "les forces démocratiques": celle des classes populaires représentées par les paysans et les ouvriers, celle catholique représentée par Saint François, protecteur des pauvres.

Habilement, De Conciliis et Rocco Falciano ont réussi à combiner deux sujets qui n'auraient pu être conçus quelques années auparavant. La grande composition de 120 m^2, en trois parties distinctes, présente un mélange de styles: le Saint François est dans la tradition religieuse du saint debout, isolé, détaché des bruits du monde, mais il exprime toutefois la douleur et la compas-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

sion. Il symbolise la Paix entouré des foules qui l'acclament. Toutes les figures favorables à la Paix, ou mortes pour la Paix, sont réalistes, de contours fermés, ombres et lumières fortement marquées, presque sculptées. Le traitement s'apparente beaucoup à la technique de Guttuso, de Treccani, pendant les années 50. L'échelonnement des têtes par contre, tient peu compte de la perspective. Elles sont superposées, comme celles des images médiévales, mais chacune est individualisée; certaines sont des portraits, d'autres génériques. Les 'ennemis' au contraire, sont anonymes, réduits à des signes, des silhouettes grises. Quant au général, il ressemble à un des personnages ironiques du peintre Enrico Baj. Enfin, la partie centrale, sous le nuage atomique, est proche des premiers tableaux de Grosz (75), entre futurisme et expressionnisme: la composition en zigzag est presqu'abstraite, et le bouleversement des plans des maisons et des champs est en décalage avec les murs ruinés du premier plan tout à fait réalistes.

b) Les thèmes: la Paix contre Capitalisme et Mafia

La quête de la Paix se poursuit. A Cadelbosco (Reggio Emilia) elle s'oppose au Capitalisme, à Trappeto (Palerme) à la Mafia. Les deux fresques sont situées dans un contexte particulier: l'Emilie "rouge" tente une alternative originale, différente de la politique économique et politique du Gouvernement; Le système clientéliste de la Mafia se base sur la violence, en Sicile comme dans une grande partie du Sud de l'Italie.

A Cadelbosco, ville démocratique, la Résistance est commémorée par le Monument aux Morts du sculpteur Mazzacurati, en 1965. Plus tard, De Conciliis et Falciano sont requis par l'administration communale pour exécuter un mural dans un collège. Le thème est tout d'abord la Résistance et la Paix, puis s'élargit sur un sujet plus vaste. Nous sommes en 1968 et l'oeuvre est exécutée de mars à août, donc pendant les manifestations. Giuseppe Loforese s'unit aux peintres comme aide technique et photographe et, au moment de l'inauguration en mars 1969, Carlo Levi, Paolo Ricci, Raffaele De Grada, interviennent (76).

Les trois points abordés par Carlo Levi (77) sont essentiellement les thèmes développés par la presse communiste: un "langage crédible et universellement compréhensible", mais en usant de toutes les formes d'expression contemporaines; "une contribution à la nouvelle idée de l'école", en mettant devant les yeux des jeunes des faits dont ils sont les témoins; enfin les artistes ont évité d'employer une esthétique trop évidemment politique et de simple propagande. "La guerre et la haine pour la guerre, la civilisation du propriétaire avec ses conventions, ses faux mythes, ses idoles, ses médailles, son or et la satire im-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

plicite et objective de sa réalité", ont été peints par allégories et métaphores. Un second mural, antithèse du premier, symbolise la Paix et la Liberté, "avec l'allégresse de ses drapeaux, et les visages pleins de l'histoire de ses héros".

Ce ne sont pas des "projections idéologiques" d'une tendance politique, explique De Grada (78). Les peintures ont une émotion qui touche davantage à l'universel, et non pas seulement un groupe restreint. L'auteur critique vivement les groupuscules révolutionnaires qui utilisaient l'immédiateté de l'affiche et des mass media, en délaissant l'esthétique de l'image. S'il félicite De Conciliis et Falciano d'être restés "étrangers à la tradition moderne de l'expressionnisme" qu'il qualifie de désespéré, Paolo Ricci (79) y voit l'exemple de Grosz et Heartfield, mais aussi de Rauschenberg et d'artistes pop, parmi les plus engagés. Leur système de montages d'images n'est pas un procédé mécanique d'emprunt pur et simple d'une photo, comme les sérigraphies agrandies de Warhol. Ils les remanient, les insèrent dans un contexte précis.

Ricci reconnaît, dans cette seconde série de fresques, une volonté de recherches picturales qui n'existaient pas à Avellino. La lourdeur de la forme plutôt sommaire correspondait "à l'esprit d'une région pauvre du Sud" qui, avec peine, s'émancipait d'une société à structures féodales. Le discours de Cadelbosco est autre. Il raconte le monde contemporain dans ses aspects les plus sordides, mais aussi l'espérance en un monde fraternel. Les "effets du Capitalisme" ont entraîné la soif de pouvoir et d'argent. Une foule hétéroclite adore le dieu Argent couronné, placé au sommet d'une structure tubulaire instable. Gras, satisfait, le costume constellé de pièces de monnaie et de médailles, il tient dans sa main droite la flamme de la statue de la Liberté. Mais il ne la brandit pas; inclinée, elle dégage plus de fumée que de feu. P. Ricci décrit ainsi la scène: "Autour de l'idole se presse la foule des personnages-clé du monde bourgeois: le militaire enrubanné, la vieille 'mère de la patrie' avec la voilette métallique, les héros de science-fiction ou érotiques, le bureaucrate frénétique, qui, actif, tire d'un tas d'immondices et tamponne, des 'documents secrets' inexistants, le boucher, assis entre des restes de téléviseurs, radio et autres objets du confort, imposés par la société de consommation".

Si nous regardons avec attention la fresque, nous remarquons que le boucher se regarde dans un miroir, et tranche l'échafaudage de l'idole qui l'a engraissé. A ses côtés, un couple se dispute les débris d'objets de consommation. La "mère-patrie" est assise sur une chaise roulante, casquée et armée, tirée par le général 'ancienne manière', emplumé et couvert d'ors. Une jeune femme bien en chair se balance, image de la prospérité distribuée au hasard, alors que les trompettes de la renommée sonnent à travers les ouvertures des immeubles de la

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

place. L'architecture précise du "Palazzo della Civiltà Italiana" de l'EUR rappelle que le Fascisme avait construit une nouvelle ville administrative, centre de son pouvoir.

Séparant la partie droite (le "dieu-Capital"), de la partie gauche (la guerre et les massacres), une pyramide de trophées de guerre enveloppée d'un nuage de fumée, est soutenue à grand-peine par une cariatide nue. Un crucifix minuscule se dresse dans un angle, tourné vers la figure d'un jeune vietnamien mené au supplice par un homme masqué de la mort. Le dessin, très classique, s'efface presque dans la lumière. Plus bas, un éclatement de poutres emprisonne les corps morts de jeunes innocents. Peu à peu la composition se déroule sur le thème de la guerre proprement dit. La pupille d'un oeil immense reflète des armées innombrables, sans visage. Présence menaçante, elle plane au-dessus d'une scène d'exécution. "Le Viêt-nam? Le Congo? L'Espagne? La Grèce des colonels? Les républiques d'Amérique Latine dominées par l'impérialisme nord-américain?" questionne Ricci. "Les victimes, deux jeunes gens, sont liés aux poteaux d'exécution, et sont sur le point de s'écrouler, frappés par les projectiles des robots armés". Un mur de fumée sépare les victimes des massacreurs, superposés dans le geste répété de tirer. Du système capitaliste découle le colonialisme, la mainmise sur les richesses du Tiers-Monde, et la guerre lorsque ceux-ci se révoltent.

L'influence de la satire d'Otto Dix, la caricature sanguinaire de George Grosz se distinguent dans les figures allégoriques du "Capitalisme", traitées par hachures et lignes fines incisives. La "Guerre", au contraire, est proche du réalisme méridional d'Avellino, dans la simplification du trait appuyé et de la forme fortement ombrée. Du néo-réalisme on se souvient aussi, en regardant le second volet de la fresque: "Le front de la Paix" a "le sens des masses, en particulier celui des foules des ouvriers agricoles, (qui) répétait les fastes de la grande peinture mexicaine, en particulier celle d'Orozco, unissant la tradition catholique de son pays à celle révolutionnaire" (80).

La fraternité humaine est dépeinte sous forme d'une marée de visages de tous les pays, entremêlés de drapeaux et de pancartes où le mot "Paix" est écrit en diverses langues. Particulièrement visible au centre, "HOA BINH" est un rappel du drame vietnamien. Certains visages sont reconnaissables (Togliatti, Mao, Allende, hommes et femmes ayant contribués à la Paix); d'autres s'effacent, gommés par les hachures du dessin. La foule est vue en plongée et se déroule à l'infini. Le plus étonnant de la composition, sont: la figure de Paul VI dressé les bras levés, au sommet de la foule, et les membres d'une famille méri-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

dionale dont Carlo Levi peignit en 1955 un tableau célèbre: *Le parole sono pietre* (81).

La toile de Levi est reproduite, dominant la composition à la gauche du Pape. Isolés au milieu de la foule manifestant pour la Paix, femmes et enfants, paysans siciliens, entourent Danilo Dolci pendant son procès à Palerme en 1954. Des juges et des gendarmes, les pêcheurs de Trappeto pendant la grève de la faim, complètent le tableau. La femme au premier plan, est Francesca Savio, la mère de Salvatore Carnevale, syndicaliste paysan de Sciara, assassiné par la Mafia. Elle-même reprit la lutte après la mort de son fils.

Carlo Levi la décrit ainsi dans son livre: "(...) C'est une femme de cinquante ans, encore jeune d'aspect, encore belle avec ses yeux aigus (...), d'une beauté dure, sèche, violente, opaque comme une pierre, impitoyable, inhumaine. Elle parle, raconte, raisonne, discute, accuse, rapide et précise, alternant le dialecte et l'italien (...), toute entière dans ce discours continu sans fin: sa vie de paysanne, son passé de femme abandonnée, puis de veuve, son travail depuis des années, et la mort du fils, et la solitude, et la maison, et Sciara, et la Sicile, et toute la vie, enfermée dans ce fleuve violent et ordonné de paroles. (...) C'est le procès du féodalisme, de la condition servile du paysan, le procès de la Mafia et de l'Etat. (...) Ainsi cette femme s'est réalisée, en un jour. Les larmes ne sont plus des larmes mais des paroles, et les paroles sont des pierres" (82). Le témoignage de Levi sur la condition des paysans du Sud, ici de la Sicile, sur la mort violente de ceux qui résistent, et sur les procès des syndicalistes poussant à la grève, est repeint en hommage à la Paix dans le monde, mais complètement détaché de la composition, anachronique au milieu des têtes des manifestants.

c) Les thèmes: violence et Mafia

Le mural de Trappeto en Sicile, se compose de trois fresques au *Centro di studio*, dont s'occupe justement Danilo Dolci. Le thème en est le pouvoir idéologique de l'argent, entraînant la corruption, l'hypocrisie, et le crime. Les trois compositions du Centre d'études se différencient peu du sujet précédent. L'homme-Capital est remplacé par l'homme-Mafia. L'initiative de Danilo Dolci est partagée cette fois-ci par un groupe de quatre peintres: De Conciliis et Falciano, Nancy McAdams et Enrico Muscetra. La visite de membres du Parti (Occhetto, l'architecte Bruno Zevi), les discussions avec les habitants de Trappeto, interviennent dans l'évolution du mural de 200 m^2. La grande fête populaire d'inauguration en juillet 1969, rassemble à nouveau Carlo Levi et Ernesto Treccani.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Des milliers de visages en partie effacés entourent, comme des ombres, une immense figure de la Mafia. Titanesque et satanique, elle domine le monde, menace, et envoie ses émissaires de la mort et de la corruption. L'homme énorme en costume-cravate, est un ogre qui répand l'argent au moyen d'un haut-parleur, mais le reprend aussitôt par l'arme à feu. Il corrompt tout le monde, y compris l'Eglise: un chapeau de cardinal voisine avec une tête de Yankee, un homme baise la main qui lui tend une enveloppe; l'emblème de la DC, gardé par un policier, est barré d'un trait noir par un jeune homme les yeux bandés, signifiant la pression qui règne sur les électeurs, et les rapports DC-Mafia; enfin, des hommes politiques véreux se congratulent. Le portrait de la Mafia, entouré de billets de banque est promené en procession dans les rues, accompagné de la fanfare, pendant qu'un homme de classe modeste cire les chaussures de l'idole.

En face de ce premier mural, le monde tourne et l'espoir renaît sous la forme d'une rose où apparaissent en filigrane des femmes et des enfants. L'effet de flou produit par les hachures, a une certaine modernité qui ne cadre pas avec les 'portraits' réalistes de la famille, faisant cercle autour du coeur de la fleur. L'innocence de la scène s'oppose aux deux autres parties de la fresque: à droite, sur fond de gratte-ciel anonymes, un enfant affamé squelettique, hurle dans un bocal de verre; à gauche, l'idole-Mafia éclate, libérant tous les mécanismes qui lui donnaient sa puissance, et des insectes répugnants s'échappent de son crâne ouvert. Par contre, l'homme-marionnette entouré d'objets de consommation, se réfère encore une fois à Grosz et à la figuration des peintres italiens, critiques du "Nuovo racconto". Les objets du Pop art sont tournés en dérision en une scène grotesque à la limite de la BD.

Cette partie de la seconde fresque s'apparente davantage au troisième panneau de la salle, plus étroit. Il fait face à l'entrée de la salle, et le mélange de néo-réalisme et d'éléments pris directement à Matta, est d'un effet curieux. Une armée de soldats se transforme au premier plan en squelettes-machine dont les bras en forme de pince saisissent deux jeunes contestataires. L'un d'eux, tête renversée, ressemble étrangement à Guttuso. Hommage au "peintre du Parti"? Rappel de l'occupation des terres? Des silhouettes cernées d'un trait, brandissent des pancartes, des outils agricoles et lancent des oiseaux dans le ciel. Le contraste entre éléments graphiques et photographiques, entre morceaux grotesques et dramatiques, l'éclectisme des styles, se retrouvent dans chaque sujet, mais montrent aussi la vision hétérogène de quatre peintres.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

d) Les thèmes: luttes d'hier et luttes d'aujourd'hui

La marche pour le Viêt-nam en 1969, à Fiano, fut l'occasion pour les peintres d'entreprendre un mural à Fiano même, aussitôt suivi d'un autre à Cerignola, tous deux peints à l'extérieur.

L'*Occupation des terres et la lutte pour le développement,* comme *Giuseppe Di Vittorio et la condition du Mezzogiorno,* sont dédiés aux problèmes du Sud de l'Italie, mais le premier montre la lutte des paysans pour la terre, seulement dans la partie haute du mur, avec une redite du tableau de Treccani peinte par lui-même. Une main indique aux hommes en marche la voie à suivre: celle du marxisme. Une série de portraits aligne Marx entre Lénine et Gramsci, mêlés à la figure libératrice de Gandhi. Une seconde rangée distribue un grand portrait de Che Guevara, situé en dessous de Marx, Fidel Castro de profil, un Mao souriant et, parmi la foule des hommes et femmes qui ont contribué au progrès et à la libération des peuples, Togliatti placé sous la figure d'un Staline serein, Berlinguer dissimulé en partie, Ho Chi Minh, Nasser et Nehru, M. Luther King et Angela Davis, dispersés. Des artistes, Siqueiros et Joan Baez, Carlo Levi, des représentants de tous les peuples opprimés composent un ensemble solidaire en forme de drapeau.

Un petit groupe de paysans peint par Levi, souligné par une exhortation: "Unissez-vous, désarmez la police", et des idéogrammes, met en évidence le lien entre les peuples, quelque soit l'époque. Des pancartes de protestation pour le Viêt-nam prolongent la composition. Cette partie est précédée d'une autre, entièrement chaotique: le monstre du Capitalisme, tel un champignon maléfique, surgit de la ville éventrée. L'évidente reprise de formes cubo-futuristes des immeubles en accordéon, les réminiscences de Bacon et Grosz dans l'énorme tête déformée suspendue, ont quelque chose de dantesque.

La lutte paysanne, guidée par G. Di Vittorio, le déracinement dû à l'émigration vers la ville mortelle, l'exploitation des classes pauvres, sont les trois panneaux peints et montés en volume sur la place de Cerignola. Commencé en 1972, le "récit épico-populaire, autour de la figure dominante de Di Vittorio" (83) se termine en 1974. C'est "un morceau d'histoire italienne, poursuit De Micheli, avec ses luttes pour l'émancipation des classes exploitées, et la dénonciation des forces conservatrices et réactionnaires qui s'y opposent".

Syndicaliste et homme politique, Di Vittorio est une grande figure du Sud italien. Son action n'est pas représentée de façon traditionnelle, par un monument hagiographique. Le collectif de peintres a voulu donner "le sens de la complexité et de la personnalité de Di Vittorio et aussi son lien, son identification au mouvement dont il s'est trouvé, avec le monde des travailleurs, le

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

protagoniste, avec ses problèmes, la lutte commune, un tout avec sa personnalité, pour devenir effectivement le centre-moteur de tout le mouvement paysan et ouvrier italien, international" (84).

Dans le dialogue entre Levi et De Conciliis, la connaissance du Sud par Levi est évidente. Exilé dans le Basilicata par le Régime fasciste, dans les années 30, celui-ci a très bien décrit la condition des paysans pauvres dans son livre *Cristo s'é fermato a Eboli*. Ses conversations avec Di Vittorio, le portrait qu'il a fait de lui, sont autant de témoignages sur la vie du syndicaliste.

Il décrit les panneaux peints, relayé par De Conciliis. Le visage du leader se détache sur le fond d'un drapeau rouge ondoyant, porté par les rangs serrés des paysans, des syndicalistes, des amis de Di Vittorio. Des drapeaux flottent au vent de la Liberté, alternés par les outils des travailleurs et par des pancartes. Les paysans du premier plan, le regard tourné vers le haut, attentifs, ont une précision photographique qui ne perd rien de sa netteté dans les lointains. Dans la marée des casquettes surgit de l'ombre le portrait de Gramsci. L'assemblage est comparable à certains tableaux du peintre narratif Erro', connu pour ses *Paysages* (*Landscapes*) d'une conception très particulière. Des marées de voitures ou de plats préparés sous Cellophane se développaient à l'infini. L'ironie du peintre s'adressait à la société de consommation, se servant de collages de photos, reproduits ensuite soigneusement à l'huile sur de grandes toiles. Le montage photo, projeté et peint, était utilisé par la Nouvelle Figuration dans les années 60, puis par les hyperréalistes. A Cerignola, portraits réels et de fiction se combinent. Ce sont surtout "les ouvriers, en bleu de travail, qui avancent avec des visages typiques de travailleurs, mêlés à une foule de paysans: dans cette foule, des figures qui subitement se reconnaissent (...), les têtes des grands combattants populaires du Sud, connus de tous, celles des dirigeants politiques et syndicaux" (85).

Mais plus loin, c'est la fracture, l'émigration forcée des paysans, "le problème qui synthétise tous les problèmes, non seulement du Sud, mais de toute l'Italie". Le symbole d'un olivier déraciné et le train des émigrés, partagent la scène en deux: d'un côté, les hommes qui partent, salués par des dizaines de mains et les femmes qui restent; de l'autre, la ville terrifiante. Un chaos de voitures, des immeubles sans fin, une armée policière, symbolisent la violence et le 'mal-vivre'. Deux styles picturaux opposés divisent davantage la scène: la campagne et les paysans sont de facture néo-réaliste; la ville futuriste présente des plans en raccourci, des fragments d'objets identifiables. L'intégrité du monde d'en bas (le Sud rural) va rencontrer le stress du monde d'en haut (le Nord industriel).

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Le troisième panneau, il est vrai, n'est pas réjouissant, métaphore du fascisme, dit De Conciliis, du "monde des parasites, de la classe dominante méridionale", oppresseur des paysans, poursuit Levi. "Celui-ci est l'aveugle qui lit sans voir, celui-là est le Maire d'une grande ville du Mezzogiorno, là aussi assez reconnaissable; puis c'est le portrait des plus hautes personnalités des Organismes d'Etat et de la masse informe de la bourgeoisie parasitaire méridionale, sans la fin de laquelle on ne pourra avoir un réel développement". Une énorme faux, outil du paysan, mais aussi symbole de la mort, semble prête à balayer tout ce beau monde. Une femme accouche d'une nuée de billets de banque, pendant qu'un homme se fait matraquer, rejeté hors du monde de l'argent vers les paysans courbés sur la terre.

La composition tourbillonnante, organisée autour des billets, est curieuse, en perspective raccourcie du haut vers le bas. Le spectateur a une impression de vertige, d'un monde en train de s'écrouler sur lui, d'autant plus que les panneaux sont légèrement inclinés vers le sol. L'analogie formelle avec la *Nouvelle Objectivité allemande*, avec Otto Dix, est sensible. La dérision de la caricature est sans excès, juste assez pour rendre grotesque l'air sérieux des gouvernants, bouffons dangereux qui n'hésitent pas à tuer.

L'idéalisation de la vie paysanne, avec ses valeurs de générosité, d'honnêteté et de solidarité en dépit de la vie dure et sans ressources, opposée à la ville cruelle, dangereuse, anonyme et corruptrice: deux tableaux qui apparaissent inchangés depuis les années 50, deux thèmes traités différemment, pour montrer l'énorme décalage entre deux mondes qui ne peuvent se rencontrer sans se heurter. Sur le modèle de la fresque révolutionnaire mexicaine, souvent très proche formellement, les peintres ont tenté, à travers discussions et débats d'intéresser les gens concernés, afin de les mettre en garde contre le grand Capital, porteur d'oppression et de corruption. Il faudrait comparer les fresques de Diego Rivera de 1930-32 avec celle d'Avellino, par exemple, ou *L'écho des pleurs* de Siqueiros de 1937, et le mural de Orozco sur *Benito Juarez* avec l'ensemble de Cerignola, pour s'apercevoir de l'étroite parenté entre les mexicains et le collectif de Fiano (86). C'est la leçon que l'on peut tirer de ces expériences, et peut-être est-ce Carlo Levi qui dira le dernier mot: "Maintenant un retour à la grande peinture murale, non seulement comme dimension, est, dirais-je, une nécessité cohérente avec le mouvement ouvrier triomphant. Le mouvement socialiste-communiste doit avoir une peinture qui corresponde à de nouvelles structures et à un nouveau langage: la peinture murale" (87).

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

e) Art mural = art révolutionnaire

"Glorifions l'expression de l'Art Monumental, parce qu'il est une propriété publique (...) les créateurs de beauté doivent appliquer leurs meilleurs efforts dans une production de valeur idéologique pour le peuple", pour que l'art "soit un art pour tous, d'éducation et de combat". Ces paroles citées en 1971 par Giorgio Seveso, sont celles de David Alfiero Siqueiros en 1922 (88). L'énorme fresque de la *Marche de l'Humanité en Amérique Latine* au *Polyforum de Mexico* (89), dépeint l'immense foule d'opprimés qui se dirige vers "l'industrialisation, l'émancipation, le progrès", explique le peintre mexicain. Les formes expressionnistes s'enflamment de couleurs extrêmement vives, brisent l'espace qui les contient, couvrant murs et plafond.

Siqueiros, dont la vie est consacrée à un "art de masse", rencontre des disciples parmi les jeunes peintres: Le groupe de Fiano, d'abord, mais également Vitale Petrus et Aurelio C., interviewés par Seveso (90). Né à Kiev en 1934, Vitale Petrus travaille à Milan. Il est au PCI et se rend compte des problèmes rencontrés par les artistes marxistes, de leur difficulté à exprimer la réalité, à se faire entendre. Petrus croit au débat, à la collaboration avec la classe ouvrière, à l'esprit de collectivité (91). L'artiste ne doit pas se sentir un privilégié de la classe bourgeoise, et Aurelio C. à 45 ans, tente une réelle expérience avec les ouvriers de Valenza Po (Alessandria) à la Casa del Popolo. Les dessins des projets sont d'abord vendus à des galeries et à des collectionneurs pour financer un mural de 60 m^2. Tous se mettent à peindre, "moi avec tout le 'métier' que j'ai accumulé pendant des années, avec ma possibilité de visualiser, de synthétiser, de faire croître plastiquement une idée ou un stimulus poétique, eux avec une passion civile et, je dirais, avec un 'rapport amoureux' au thème dont ils ont discuté et qu'ils ont voulu, avec leurs merveilleuses capacités d'invention, et en même temps d'adhésion permanente à la complexité de tout ce qui est réel, concret, solide". L'enthousiasme des deux peintres communistes pour un travail à la base, rejoint celui d'Ennio Calabria, dont la participation aux *Feste dell'Unità*, est continue.

D'autres groupes de jeunes interviennent dans la rue, débattent avec les habitants du quartier ouvrier Garibaldi-Brera. Une exposition à Turin dénombre cent peintres engagés, actifs et conscients de travailler "pour le socialisme" (92), mais il est clair qu'aucun des artistes ne veut travailler seulement pour la propagande, être exécuteur d'affiches ou de banderoles.

Plus tard, M. De Micheli organise une exposition dans une usine, à Saronno près de Milan. Le thème: l'homme et la ville (93). La ville reparaît comme lieu hostile, aliénant, opposant toujours plus l'homme à la nature. Un ta-

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

bleau de Gianfranco Ferroni, *Vendesi terreno industriale* de 1972, montre un morceau de nature couvert d'arbres. Une voiture, des poteaux électriques et un panneau, sont les seules indications d'une vente spéculative qui ronge peu à peu la campagne désertée. Encore une fois, la cause en est la concentration du capitalisme et de l'Etat auquel il est associé. Les citations de Marx et Engels sont là pour appuyer les protestations de M. Massara contre le rejet des ouvriers vers la périphérie. Le prétexte d'assainissement des quartiers insalubres dans les centres, a permis une spéculation immobilière dont les classes populaires sont les victimes. Sans services publiques et sociaux, sans culture ni sport, les banlieues favorisent la délinquance et la criminalité. Les problèmes soulevés par l'auteur sont encore, et plus que jamais, brûlants. Les artistes, en exposant dans une usine, veulent faire prendre conscience aux ouvriers que les problèmes posés par la ville peuvent être résolus. La solidarité dans la lutte, des structures alternatives au système centralisé, sont des moyens pour exorciser le mal qui ronge la société.

5 . Un bilan positif?

Le PCI ne reste pas inactif. Après 68 il réfléchit sur les moyens de reformer un parti solide, efficace. Trop d'intellectuels aspirent à se rapprocher des masses en refusant de se lier à un parti, dit-il. Seul le PCI a la capacité de donner à l'intellectuel "un rôle d'authentique opposition anti-bourgeoise" (94).

A. Asor Rosa se prononce sur le choix entre autonomie culturelle et artistique, et engagement social (95). L'autonomie est une évasion vers la création individuelle. L'engagement artistique, par contre, est une intégration économique et politique dans la société. Il s'explique: l'art est inutile par définition. Il faut lui redonner un sens qu'il a perdu, en unissant l'art à la réalité totale (politique, économique, sociale). La formule d'André Breton, créer un langage nouveau du monde, était une nécessité qu'il faut retrouver. "La fonctionnalité sociale de l'art (est ainsi) rénovée" (96). Le progrès historique vient de l'avant-garde, mais débouche sur le développement capitaliste dans les sociétés bourgeoises. L'avant-garde révolutionnaire s'opposant à la division du travail, la condition de l'intellectuel et de l'artiste doit se généraliser "à la société entière" (97). La pensée de Marx est reprise dans sa signification première: parvenir à une société sans division du travail, "où tous peignent entre autres choses" (98). Une réalité que beaucoup ont tenté après 1968, avec enthousiasme.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

En 1973 le Parti cherchera à reprendre en main la question culturelle, par "un effort d'unification, non autoritaire, non pesant, des intellectuels communistes". Le Parti pousse les intellectuels marxistes à "devenir des dirigeants" en s'intégrant dans les organismes "de façon collective et sociale" (99). Ils font donc partie d'une classe, et dans ce cas, nous sommes loin de Marx. Ils ne doivent plus se laisser entraîner dans les structures bourgeoises, ni s'exposer à "la manipulation de l'industrie culturelle de masse" (100). C'est l'époque du "compromis historique". La satisfaction du PCI pour une bataille qui semble gagnée, est égale à l'optimisme des artistes marxistes, sûrs de la victoire. De Grada ne dit-il pas en 1969, à Cadelbosco (101): "Au milieu de tant d'indifférence qui menace d'isoler les avant-gardes dans le cynisme d'une société en état de corruption, ces peintures murales me font l'effet d'un chant d'espérance, une fanfare de pureté confiée aux jeunes qui doivent savoir QUE LE MONDE EST BEAU pourvu qu'on lutte pour le faire devenir tel". La croyance absolue en un monde meilleur après les soubresauts de 68 s'était accrue au moment où de nombreux jeunes rentraient dans le giron du PCI.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Notes

(1) Parmi quelques exemples: "Pensiero e azione di Togliatti in quarant'anni di storia", "La linea politica negli ultimi tre Congressi", "Dopo l'arresto di Gramsci il timone del PCI passa a Togliatti", in *Il Calendario del popolo*, n. 241, oct. 1964; "La lettera di Gramsci e la risposta di Togliatti", in Rinascita, 30 mai 1964; "Togliatti e la lotta culturale", "Frammento del rapporto al X Congresso del 1962. "Libertà della cultura e rafforzamento ideologico", "Uno scritto di R. Bianchi Bandinelli. Il pensiero e l'azione", in *Rinascita*, 29 août 1964 (numéro spécial); "Il testo integrale dell'ultimo scritto di Togliatti a Yalta", in *Rinascita*, 5 sept. 1964.

(2) De Gramsci, 2000 pages ont été publiées en 1964 par Giansiro Ferrata et Niccolo' Gallo, ed. *Il Saggiatore*, Milan, sous le titre: *Nel tempo della lotta (1914-1926). Lettere edite e inedite (1912-1937).*

(3) Ginsborg (Paul), Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988, Einaudi, Turin 1989, p. 394.

(4) Togliatti (P.), Memoriale di Yalta, Editori Riuniti, Rome, 1970, p. 10.

(5) R., "Togliatti e la lotta culturale", in *Rinascita*, numéro spécial, 29 août 1964.

(6) Togliatti (P.), "Libertà della cultura e rafforzamento ideologico", ib.

(7) Dans le numéro du *Contemporaneo*, inséré dans *Rinascita*, différents articles sur la Biennale et, de E. Calabria, "L'alternativa possibile", in *Il Contemporaneo*, n. 29, 26 juil. 1968.

(8) Pasolini (P.P.), "Il PCI ai giovani", in *Nuovi Argomenti*, n. 10, avr-juin, puis in *L'Espresso*, 16 juin 1968. C'est le fameux poème incitant les étudiants (bourgeois) à cesser de se battre contre les CRS (prolétaires).

(9) Treccani (E.), "L'occupazione della Triennale. Riflessioni di un pittore su contestazione e ricerca", in *Il Contemporaneo*, n. 29, 16 juil. 1968.

(10) Treccani (E.), "Una lettera e un disegno di Ernesto Treccani", in *Rinascita*, n. 50, 20 déc. 1968.

(11) N. 24, 14/6, et n. 26, 28/7/1968.

(12) N. 6, 9/2/1968.

(13) *Il FLN attacca* est présenté avec *L'assedio di Berlino*, in *Rinascita*, n. 30, 26/7/1968.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(14) *Il Contemporaneo*, n. 18, 3/5/1968.
(15) *Studio per l'assassinio di Ernesto Che Guevara*, 1967, par Bruno Caruso
(16) *Rinascita*, n. 18, 3/5/1968.
(17) *Il Contemporaneo*, n. 22, 31/5/1968.
(18) *Il Contemporaneo*, n. 13, 29/3, et n. 22, 31/5/1968. *Cuba frutta bomba* est un dessin d'une série pour un numéro spécial sur le Surréalisme, de la revue cubaine *El caiman barbudo*, "Il surrealismo e la rivoluzione". "L'art et la révolution" est aussi le thème d'une table ronde à Naples, avec Matta, Paolo Ricci et Dario Micacchi, Valenzi et un "camarade ouvrier".
(19) *Cristo*, in *Il Contemporaneo*, n. 47, 29/11/1968.
(20) Lombardi (Giovanni), "Il Cristo di Colonnata", in Rinascita, n. 1, 5 janv. 1968. Exposition de 30 études sur un texte de l'Evangile, dans la salle paroissiale de Sesto Fiorentino (province de Florence).
(21) *Tiro al piccione*, 1968, 130x120cm; *Tiro al bersaglio*, 1969, 105x130cm; *Qualcosa nel mirino*, 1969, 150x130cm; *Un fiore nel mirino*, 1969, 115x140cm; h/t.
(22) *Rinascita*, n. 11, 15/3/1968.
(23) *Studio per uccelli in gabbia*, 1967, in *Il Contemporaneo*, n. 22, 31/5/1968. Del Guercio (A.), "Oggetti pericolosi. L'originale visione dello scultore Valeriano Trubbiani in una mostra a Roma", in *Rinascita*, n. 45, 15/11/1968. Exposition galerie *Condotti* 75.
(24) *Cane sul prato*, in Il Contemporaneo, n. 51, 27/12, et *Week-end*, in *Rinascita*, n. 22, 31/5/1968.
(25) *Occidente se defiende*, op. cit.
(26 Del Guercio (A.), "Le braccia degli studenti. Giornale murale: Maggio 1968, di Renato Guttuso", in *Rinascita*, n. 41, 18 oct. 1968. Détail reproduit: les CRS ressemblent à des machines.
(27) Balestrini (Nanni), in *Quindici*, Milan, n. 17, 15 mai-15 juin 1969, puis Renato Barilli, in *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, Centre Georges Pompidou-Centro Di, Paris-Florence, 1981, p. 293.
(28 Calabria (E.), "Una proposta culturale dei comunisti del Tiburtino", in Il *Contemporaneo*, n. 5, 30 janv. 1970.
(29) Seroni (A.), "Cultura di massa: partiamo del reale (a proposito del Giornale murale dell'ARCI)", in *Rinascita*, n. 4, 23 janv. 1970.
(30) Pasolini (P.P.), "Cio' che è il vuoto letterario", "I sogni ideologici", in *Nuovi Argomenti*, n. 21 et 22, janv-mars, avr-juin, 1971.
(31) Pasolini (P.P.), "C'è mai una ragione di rinnovarsi?", in *Nuovi Argomenti*, Rome, mars 1971.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(32) Election du nouveau Président de la République, Giovanni Leone, DC, grâce à l'appui du MSI, en déc. 1971. Nouvelles élections en 1972, avec un gouvernement centre-droit. Cfr Ginsborg (P.), op. cit., pp. 453-55.
(33) Gruppi (L.), "Cultura alternativa o antagonista", in Rinascita, 16 avr. 1971.
(34) De Castris (Leone), "L'intellettuale di classe", in Rinascita, 26 fév. 1971.
(35) Guglielmi (G.), "L'intellettuale e gli intellettuali", in Rinascita, 26 mars 1971.
(36) Argan (G.C.), "Funzioni e difficoltà della critica", intervention à Rome, Palazzo Taverna, 6-30 mars 1972, avec les Incontri Internazionali d'Arte, sur le thème *Critica in atto*, dirigés par Achille Bonito Oliva, avec Barilli, Rubin, Tomassoni, Boatto, Menna, Fossati, Pluchart, Caramel, Volpi, Calvesi, Trini, Claura, Diacono, Fagiolo, Millet, Honnef, Celant, Palazzoli, Gatt, Poinsot.
(37) Le premier numéro de la revue *Lotta Continua* sort en avril 1972 à Rome (quotidien). Les *Circoli Ottobre* sont des associations de base à caractère culturel et politique créées en juin 1972. "Brisons les chaînes" est le nom du film sur Alfa Romeo, en noir et blanc, 16mm. In *Identité italienne*, op. cit., p. 398.
(38) A. Moravia le 18 oct., et G. Piovone le 29 oct. 1972, Milan, Il Giorno. Le 23 octobre des bombes néo-fascistes sont trouvées dans les trains de Reggio-Calabria pour y empêcher une manifestation nationale des travailleurs. L'extrême-droite est impliquée dans les deux attentats à la bombe de décembre 1969, à Milan.
(39) Performance galerie Barozzi, Venise, oct. 1972, en même temps que *Cinema Contro* à Carrare, contre le fascisme.
(40) *American Action Painting*, Galerie Marlborough, Rome, avr. 1972, in *Identité italienne*, op. cit., p. 391.
(41) Volponi (Paolo), Interview de G. Bocca, in *Il Giorno*, 2 nov. 1972.
(42) 19/11/1972. Le 6 janv. 1973, G. Grazzini, dans *Il Corriere della Sera*, interroge des hommes de lettres italiens sur le thème: "Processo alla cultura italiana".
(43) Cfr Ginsborg (P.) op. cit., pp 423-24. Elle a pour base le léninisme, avec les groupes maoïstes, Avanguardia Operaia, *Movimento Studentesco*, *Lotta continua*, *Potere Operaio*, *Il Manifesto*.
(44) Fortini (F.), "Intellettuali e nuova sinistra", déc. 1972, in *Identité italienne*, op. cit., p. 408.
(45) RAI-TV informazione e democrazia, réunion organisée par le PCI à Rome, mars 1973, in *Identité italienne*, op. cit., p. 416.
(46) Faenza (Roberto), *Senza chiedere permesso*, Feltrinelli, Milan, 1973.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(47) Pasolini (P.P.), "Il discorso dei capelli", in *Il Corriere della Sera*, Milan, 7 janv. 1973.
(48) De Castris (L.), "La questione degli intellettuali negli anni '70", in *Rinascita*, 6 juil. 1973.
(49) Sanguineti (E.), "Si chiami il 113", in *Paese Sera*, 31 mai 1973.
(50) Interview de C. Augias à P.P. Pasolini, "Contestatori di tutto il mondo, sparite", in *L'Espresso*, 21 oct. 1973.
(51) Pasolini (P.P.), "Sfida ai dirigenti della televisione", in *Corriere della Sera*, Milan, 9 déc. 1973.
(52) Sanguineti (E.), "La bisaccia del mendicante", in *Paese Sera*, Rome, 27 déc. 1973.
(53) Série d'articles sur Rinascita, en octobre 1973, proposant le "Compromesso storico".
(54) G. Napolitano est à la direction de la *Commission Nationale Culturelle du PCI.* "Sul problema della direzione culturale", in *Rinascita*, 9 nov. 1973.
(55) Asor Rosa (Alberto), "Conoscenza e politica", in *Rinascita*, 23 nov. 1973.
(56) Ginsborg (P.), *op. cit.*, pp. 442-43.
(57) Ginsborg (P.), *op. cit.*, pp. 433-36.
(58) De Micheli (M.), *Arte contro 1945-1970: dal realismo alla contestazione*, Vangelista, Milan, 1970, avec essais critiques sur 42 peintres, biographies et 200 reproductions en noir et en couleur. Article de Seveso (Giorgio), "Dal realismo alla contestazione", in *Il Calendario del Popolo*, n. 307, mai 1970.
(59 De Micheli (M.), *Gli artisti e la Resistenza*, Centro Culturale "La melagrana", Milan. Exposition avec Birolli, Cassinari, Fabbri, Francese, Mafai, Manzù, Martini, Migneco, Morlotti, Pizzinato, Sassu, Tettamanti, Treccani, Guttuso, etc.
(60) Seveso (G.), "Gli artisti e la Resistenza", in *Il Calendario del popolo*, n. 308, juin 1970.
(61) Del Guercio (A.), "Lo spettro della violenza (mostra Arte e Politica di Karlsruhe)", in *Rinascita*, n. 27, 3 juil. 1970.
(62) Treccani (E.), "Per una pittura popolare", in *Il Calendario del popolo*, n. 323, sept. 1971. Matera, Potenza, Crotone, sont les points de référence d'une "relance réaliste". Treccani travaille à Matera et Milan.
(63) Viano (C.A.), "Il segno di Lukacs", n. 323, sept. 1971.
(64) De Conciliis (Ettore), "Dipingere col popolo", in Il Calendario del popolo, n. 321, juil. 1971. Le 2% sur le financement des constructions publiques communales finance le mural. Fiano est à 71% de gauche en 1971. *Occupazione delle Terre e Lotta per lo sviluppo*, 1970-72, acrylique, ciment armé en relief.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(65) Cfr sur les mécanismes de la politique culturelle du Fascisme: Malvano (Laura), *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati Boringheri, Turin, 1988. La réalité paysanne est tout autre à la lecture de *Fontamara* de Ignazio Silone, écrit en 1930.

(66) Cfr *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, préface de Diego Carpitella, introduction de Mario De Micheli, Lerici, Cosenza, 1976.

(67) *Bombe atomique et co-existence pacifique*, église de San Francesco à Avellino, tempera et collages; *Effets du Capitalisme et front de la paix,* école d'Etat, tempera; *Système clientèliste-mafieux et Non Violence*, auditorium et extérieur du Centre d'études pour la planification organique, 130 m² et 70 m², acrylique; *Giuseppe Di Vittorio e la condizione del Mezzogiorno*, place de la République, résines industrielles, pigments naturels, panneaux anti-thermiques sur cadres inox.

(68) *I murali*, op. cit., p. 145.

(69) Le Centre servait à des débats, colloques, cours de dessins pour enfants et adolescents.

(70) De Micheli (M.), ib., pp. 14-15.

(71) Carpitella (Diego), ib., pp. 8-11. Ecrit le 18/5/1976.

(72) Dialogue entre C. Levi et E. De Conciliis devant le mural dédié à Di Vittorio, au *Centre Arte Popolare* de Fiano Romano, oct. 1974, in *I murali*, op. cit. p. 142.

(73) Entre autre ceux de Cadelbosco et de Castelnuovo (Reggio Emilia). De Conciliis fera celui de Campogalliano (Modena).

(74) Mazzacurati (Marino),, ib. p. 18-20. *Gramma* de Cuba dédicace un numéro spécial, en plus de l'article sur le *Times*, la RAI et l'ABC, TV américaine. Documentaire réalisé: "l'Affresco", de Ennio Lorenzini.

(75) Période de 1917-18, de la toile Ù, influencée elle-même par le futuriste Carrà pour le sujet, mais aussi par le cubo-futurisme russe pour la forme.

(76) Carlo Levi, sénateur en 1963, se présente candidat indépendant sur les listes du PCI en 1968. De Grada est un des fondateurs du néo-réalisme.

(77) Levi (Carlo), ib., pp. 21-22.

(78) De Grada (Raffaele), ib., pp. 23-26.

(79) Ricci (Paolo), ib., pp. 27-32. Paolo Ricci, peintre, soutenait le néo-réalisme dans les années 50.

(80) De Grada (R.), ib., p. 24.

(81) *Le parole sono pietre*, h/t, 200x300cm. Carlo Levi a écrit un livre du même nom, donnant le titre au tableau.

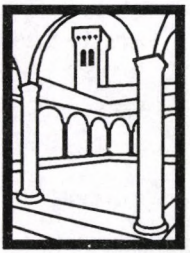
(82) Levi (Carlo), *Le parole sono pietre*, Einaudi, Turin, 1955.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

(83) De Micheli (M.), *L'Unità*, 23 fév. 1975.
(84) Levi (C.), Dialogue entre Carlo Levi et Ettore De Conciliis, 1974, op. cit., p134.
(85) Carlo Levi, ib., p. 137.
(86) Diego Rivera, cycle de l'Histoire du Mexique, Palais National, Mexico; David Alfaro Siqueiros, peinture sur bois, 122x91cm, Museum of Modern Art, New-York; José Clemente Orozco, peinture murale, Chapultepec, Castillo.
(87) Carlo Levi, ib., p. 141.
(88) Siqueiros était chargé du *Syndicat révolutionnaire des travailleurs, techniciens, peintres et sculpteurs*. Sevesio (Giorgio), "Siqueiros, un pittore politico", in *Il Calendario del popolo*, n. 318, avr. 1971.
(89) 4350 m^2 dans une salle octogonale, Parc de la Llama àMexico.
(90 Seveso (G.), "La parola a Vitale Petrus", in *Il Calendario del popolo*, n. 328, fév. 1972, et "Incontro con Aurelio che dipinge sui muri", n. 332, juin.
(91) Mural réalisé par Petrus dans une Coopérative ouvrière de Milan, dans le quartier de la Barona.
(92) *100 pittori per il socialismo*, exposition et rencontres organisées par le Syndicat des Artistes FNA-CGIL, Turin, 1972.
(93) De Micheli (M.), *L'uomo/la città*, Saronno, 1974. Article de Massara (Massimo), "L'uomo/la città. Cultura e società in una mostra ordinata a Saronno da Mario De Micheli", in *Il Calendario del popolo*, n. 362, déc. 1974.
(94) *Il Calendario del popolo*, "L'intellettuale oggi", n. 318, avr. 1971.
(95) Asor Rosa (Alberto), "Letteratura e rivoluzione", in *Intellettuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze, 1973. Le texte cité est de 1970.
(96) Ib. pp. 202-04.
(97) Ib., pp. 210-14.
(98) Karl Marx, Friedrich Engels, *Le Manifeste du Parti Communiste*, op. cit.
(99) Giuseppe Vacca, cité par Mussi (Fabio), "Dopo il realismo e dopo gli anni '60", in Rinascita, n. 19, 11 mai 1973.
(100) *Il Calendario del popolo*, "L'intellettuale oggi", op. cit.
(101) De Grada (R.), *I murali*, op. cit., p. 26.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.



EUI WORKING PAPERS

EUI Working Papers are published and distributed by the
European University Institute, Florence

Copies can be obtained free of charge
– depending on the availability of stocks – from:

The Publications Officer
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico di Fiesole (FI)
Italy

Please use order form overleaf

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Publications of the European University Institute

To The Publications Officer
European University Institute
Badia Fiesolana
I-50016 San Domenico di Fiesole (FI) – Italy
Telefax No: +39/55/573728

From Name . . . . . .
Address. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

❒ Please send me a complete list of EUI Working Papers
❒ Please send me a complete list of EUI book publications
❒ Please send me the EUI brochure Academic Year 1994/95
❒ Please send me the EUI Research Review

Please send me the following EUI Working Paper(s):

No, Author . . . . . .
Title: . . . . . .
No, Author . . . . . .
Title: . . . . . .
No, Author . . . . . .
Title: . . . . . .
No, Author . . . . . .
Title: . . . . . .

Date . . . . . .

Signature . . . . . .

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

EUI Working Papers as from 1990

As from January 1990, the EUI Working Papers Series is divided into six sub-series, each series is numbered individually (i.e. EUI Working Paper HEC No. 90/1; ECO No. 90/1; LAW No. 90/1; SPS No. 90/1; EPU No. 90/1; ECS No. 90/1).

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

Working Papers in History

HEC No. 90/1
Elisabeth ELGAN/Jan GRÖNDAHL
Single Mothers in Early Twentieth Century Sweden:Two Studies

HEC No. 90/2
Jean-Pierre CAVAILLÉ
Un théâtre de la science et de la mort à l'époque baroque: l'amphithéâtre d'anatomie de Leiden

HEC No. 90/3
Jean-François DUBOST
Significations de la lettre de naturalité dans la France des XVIe et XVIIe siècles

HEC No. 90/4
Alan BOOTH/Joseph MELLING
Trade Unions Strategies and Productivity: A Suggested Framework*

HEC No. 90/5
Bo STRÅTH
Union Strategies in Historical Perspective: Sweden and Germany

HEC No. 90/6
Patrizia GUARNIERI
The Psyche in "Trance": Inquiries into Hypnotism

***

HEC No. 91/7
Bonnie G. SMITH
On Writing Women's Work*

HEC No. 91/8
Marie Dominique COUZINET
La logique divine dans les *Six livres de la République* de Jean Bodin. Hypothèse de lecture

HEC No. 91/9
Nuno Severiano TEIXEIRA
From Neutrality to Alignment: Portugal in the Foundation of the Atlantic Pact*

HEC No. 91/10
Lorenza SEBESTA
The Middle East and European Security in the Fifties: a Historical Assessment

HEC No. 91/11
Stuart WOOLF
Europe and the Nation-State*

HEC No. 91/12
António COSTA PINTO
The Salazar "New State" and European Fascism*

HEC No. 92/13
Dominique POULOT
Le public, l'Etat et l'artiste. Essai sur la politique du musée en France des Lumières à la Révolution

HEC No. 92/14
G. Andrea CAMPANA
The Korean War as a Case-Study and some of its Implications for Western Europe - A Reappraisal

*out of print

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

HEC No. 93/1
René LEBOUTTE
Les bassins industriels en Europe.
Production et mutation d'un
espace 1750 – 1992

HEC No. 93/2
Agnès VAN DER PLAETSEN
PCI, Art et Culture en 68:
"Peindre avec le peuple"

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.

© The Author(s). European University Institute.
Digitised version produced by the EUI Library in 2020. Available Open Access on Cadmus, European University Institute Research Repository.