

L'arte contemporanea e il "civic engagement"
Una lettura "banfiana" dell'intervento artistico di
Picasso alla Guerra Civile di Spagna

di *Stefania Barile*

stefania.barile111@gmail.com

This essay explores the value of the artist's action and the power that his work exercises in the socio-political history of his country. It talks about Picasso and his *Guernica*, offering a reading of the work following the thread of Antonio Banfi's aesthetics through the critical look of Dino Formaggio. The scene opens with the parisian Expo of 1937. The article is then integrated with aesthetic, moral and civil contents that guide the reader to understand the concept of morality, crisis and life of the art for Banfi and the connection with Picasso's cultural work, starting from his writings against Franco's atrocities up to *Guernica*. An authentic reading of the work is inserted that wants to support the moral shock determined by *Guernica*: a real denunciation of the misery and corruption of the government, inciting the people to fight. Finally, in order to show how current the artists' interest in social, political and international problems is, the essay ends by presenting the work of two particularly committed contemporary artists: the Italian Paola Ravasio and the Syrian Tammam Azzam.

Keywords: Art, Politics, Civil War, Morality

Premessa

25 maggio 1937. A Parigi, attorno alla Tour Eiffel, tra l'area del Trocadéro e i Champs de Mars fino al Pont de l'Alma, si inaugura *l'Exposition Internationale «Arts et Techniques dans la Vie moderne»*, e, nel Padiglione spagnolo, viene presentato il dipinto *Guernica* di Pablo Picasso, ideato progettato e realizzato in ventiquattro giorni, dal giorno successivo il bombardamento sulla città di Guernica all'apertura dell'Esposizione Universale.

La drammatica inquietudine, che trapela dallo sguardo dei visitatori alla vista dell'ostentata volontà di dominio dei due regimi, nazista e stalinista,

rappresentati da due edifici colossali alti più di 30 metri posti uno di fronte all'altro, trova senso dinanzi all'opera di Picasso.

La via che conduce a Picasso: l'estetica banfiana

Ma quale via conduce alla comprensione estetica di un intervento culturale come quello prodotto da Pablo Picasso in *Guernica*?

Per cercare una possibile risposta a tale quesito è possibile disporre di due tipologie di fonti: quelle dirette, offerte dalle interviste all'artista spagnolo tra gli Anni Venti e Trenta da parte di alcuni scrittori e giornalisti internazionali e da alcuni scritti del 1935 dello stesso Picasso (annotazioni, poesie, drammaturgie), e quelle indirette, tra le quali le analisi estetiche di Dino Formaggio attraverso la mediazione del pensiero del suo maestro, Antonio Banfi.

Partirei volentieri di queste ultime, in particolare dagli scritti di Banfi, che a mio parere riescono a contestualizzare compiutamente l'orientamento artistico-culturale di quegli anni. Nel 1924, nel saggio *Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte*, egli costruisce la cornice all'interno della quale inciderà il suo pensiero morale ed estetico, con una riflessione che lo distanzia dalle teorie estetiche note in Italia, e dunque dalla matrice idealistica tradizionale, attorno a cui gravitavano innumerevoli satelliti naturali, parzialmente o totalmente dipendenti:

[...] nell'esteticità il regno dello spirito si rileva invece come presente ed attuale nell'esperienza stessa individuale. Esso non ha qui le sue radici né nell'oscura profondità dell'anima, né nell'oscura profondità del mondo ma preme, dirompe, spumeggia fuor dal calice dell'esperienza individuale stessa in cui l'anima e il mondo si ricongiungono [...]. La spiritualità non si lascia ridurre alla teoreticità, ma ha in essa la forma della sua sintesi ideale¹.

¹ A. Banfi, "Il principio trascendentale nell'autonomia dell'arte", in A. Banfi, *Opere. Volume V: Vita dell'arte, scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi Regione Emilia-Romagna, Reggio Emilia 1988, pp. 161-180. La citazione è a pp. 171-172.

Quella sintesi ideale, che nel giro di un decennio diventa «l'ideale e pur concreta unità della persona [...] e l'ideale ma organica coesione della comunità»², Banfi la definisce come “moralità” e la pone in contrapposizione a un moralismo inteso come la pretesa di un'assoluta normatività di questo ideale morale attraverso la sua assunzione in termini di astrattismo pedagogico, di mera intenzionalità, indifferente nel suo dogmatismo ai rapporti concreti con la vita sociale³.

Se ogni idea morale si presentasse non come soluzione ma sotto forma di problema, che tende ad accordare la libertà ideale della persona con l'ideale armonia della società, da un lato potrebbe rappresentare davvero un accordo immediato tra l'io e il mondo e dall'altro garantirebbe le condizioni concrete e reali della vita morale. Da qui risulta possibile trovare la moralità nella partecipazione alla costruzione del «libero e aperto mondo dell'umanità» nella realtà concreta in cui essa vive⁴ e dunque l'idea di esperienza, del razionale dinamico e aperto dalla vita stessa del reale concreto, che conduce alla filosofia dell'arte come branca essenziale di accertamento, attraverso l'insostituibile presenza dei valori attuata dall'arte, della progressiva liberazione della società e degli uomini.

A seguito del suo manoscritto *La crisi*, in cui nel 1934-35 mette in evidenza il valore del «ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo»⁵ per tirarne fuori quella energia vitale utile al rinnovamento, Banfi spiega:

La vita è oggi in una crisi profonda [...]. Ma è crisi feconda e le nuove energie ancora informi fremono ovunque. L'arte contemporanea vuol coraggiosamente rinunciare ad ogni retorica: nella sua solitudine ha purificato e raffinato le sue strutture estetiche e le ha avvicinate alla vita che essa sente libera e tumultuosa, perché questa vi prenda forma. Ha rinunciato a soluzioni tradizionali, ha

² Cfr. A. Banfi, “Moralismo e moralità”, *Studi filosofici*, v/1-2, 1944, pp. 1-16.

³ Cfr. S. Salvagnini (a cura di), *Banfi e l'arte contemporanea*, Liguori Editore, Napoli 2012, p. 129.

⁴ Cfr. D. Formaggio, “Fondamenti e sviluppi dell'Estetica di Antonio Banfi”, in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, Edizioni Guerini e Associati, Milano 1996, pp. 163-195, qui p. 195.

⁵ Si consiglia la lettura del saggio di F. Minazzi, “«Ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo»: Antonio Banfi fenomenologo della «crisi»?”, in A. Banfi, *La crisi*, prefazione di C. Bo e postfazioni di F. Minazzi e F. Papi, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 95-118.

accettato un'interna problematicità senza limiti e senza riparo, vi s'è gettata pronta a sacrificare per essa i suoi valori e i suoi privilegi secolari (e in ciò sta oggi l'onestà e l'ingenua freschezza del vero artista) [...] Ciò che l'arte contemporanea cerca è la poeticità della nostra vita, di questa vita che è ancora in tumulto e di cui l'arte sola può creare la coscienza giovane e sana⁶.

In questa riflessione di Antonio Banfi, datata 1939, il lettore attento ha l'impressione di venire trascinato nelle viscere di un'opera d'arte contemporanea, al cui interno trova quell'energia creativa nuova e stimolante per avviare un dialogo serio, vivace, vero, alla pari con il mondo che intanto vi si riflette. Attraverso un'elaborazione non sempre simbolica, surreale o metafisica ma molto spesso caratterizzata da un realismo "lirico" o "poetico", proprio dell'artista capace di tradurre in forme sintetiche il contenuto confuso e opaco della realtà, quel lettore subisce una mutazione. Egli diviene osservatore critico della realtà che lo circonda. E si pone domande a cui non riesce dare una risposta. E allora interroga. Rivolge quelle domande, che fino ad un attimo prima custodiva nella sua mente, a quell'opera che sembra offrire una sintesi così immediata della realtà. E ascolta. Le emozioni che ne derivano sono quelle che l'artista ha mescolato nella sua tecnica con i colori, se è pittore, con la materia, se è scultore, con i suoni, se è musicista, con le parole, se è poeta e scrittore, con i movimenti del suo corpo se è danzatore, attraverso i quali con quel mondo ha mostrato di saper comunicare. E non si riscontra alcun elemento obbligatoriamente conforme ad altro, convenzionalmente attribuito ad altro o ancora tradizionalmente risolto in altro. Dal turbinio che invade la nostra vita di lettori di Banfi prima e di osservatori critici d'arte contemporanea poi, dinanzi all'onestà e alla freschezza di un linguaggio nuovo e travolgente non può non nascere una rinnovata coscienza, giovane, sana e vitale. Infatti Banfi, a conferma di questa posizione, sempre nell'opera del '39 non perde l'occasione di sottolineare:

La vita dell'arte è un ritmo continuo di avvicinamento e di allontanamento dalla vita, di contatto con altri mondi spirituali e di indipendenza da essi. La teoria

⁶ A. Banfi, "Motivi dell'estetica contemporanea" (1939), in A. Banfi, *Opere*, cit., pp. 75-76.

dell'arte per l'arte o la tendenza della poesia pura hanno rappresentato uno sforzo di liberazione dall'arte da contenuti ormai irrigiditi astrattamente e dalla soggezione di valori incapaci di offrire, per la loro stessa povertà interiore, nuovi motivi alla problematica artistica, e un'affermazione del suo principio e del suo valore propriamente estetico. Ma proprio per questo e per lo sviluppo delle strutture formali che quest'indirizzo ha prodotto, l'arte è venuta a determinare propri significati nel mondo della cultura e ad avvicinarsi a nuovi contenuti⁷.

Questi nuovi contenuti, a cui Banfi si riferisce a chiusura di questo estratto, sono crepe aperte su un muro troppo provato dalle intemperie e troppo abbruttito dall'incuria. Nonostante riesca a passare aria nuova, profumata di fresco, quale riconoscimento delle sfere di sensibilità che costituiscono il primo piano di obiettività, quelle fessure rappresentano pericolosi segni di rottura che necessitano un intervento mirato al rinnovamento della struttura formale. E allora il mondo delle linee, degli spazi, dei suoni, dei ritmi si scioglie dalle determinazioni e cristallizzazioni imposte dall'esperienza comune ed assume una libera struttura estetica apparentemente vuota di ogni contenuto⁸. In verità si tratta di un'arte intesa come realtà vivente, in cui «il problema estetico, a contatto con la vita, si pone, si afferma, si sviluppa, si differenzia e, risolvendosi, si moltiplica attraverso i vari aspetti dell'esperienza in forme sempre nuove». Ogni opera d'arte, dunque, da un lato risulta opera del tempo, dell'ambiente e della cultura a cui appartiene, dall'altro lato manifesta una sua validità universale ed eterna, «come una direzione raggiunta e fissata di trasfigurazione estetica del reale, via di liberazione e di ricostruzione insieme del mondo»⁹.

E qui si scorge chiaramente il collegamento con l'opera culturale di Pablo Picasso (1881-1973). Scrive infatti Banfi:

Se è vero che la situazione dell'arte contemporanea sospinge necessariamente la riflessione estetica fuori dagli schemi e dei compromessi valutativi tradizionali, verso una sua pura posizione teoretica, come estetica filosofica, è vero che questa, per la sua sola impostazione metodica è tale da porre in luce tutta la complessa

⁷ A. Banfi, "Motivi dell'estetica contemporanea", cit., p. 66.

⁸ Cfr. *ivi*, pp. 67-68.

⁹ *Ivi*, pp. 69-70.

vitalità della realtà artistica e da apprezzare quindi al suo giusto valore l'arte contemporanea dove tale vitalità appare in forma di un'estrema tensione¹⁰.

L'arte contemporanea esprime vitalità della creazione artistica sotto forma di tensione estrema, capace di generare nell'osservatore il desiderio di conoscerne il nucleo più profondo, l'anima sostanziale da cui risulta possibile sviluppare l'intera struttura. È quello che avviene dinanzi ad un'opera di Picasso. Banfi sembra conoscere molto bene la personalità artistica d'eccezione, irraggiungibile da alcuno schema o compromesso valutativo tradizionale. E questi due estratti, il primo di Banfi e il secondo di Picasso, testimoniano l'assonanza tra le loro teorie estetiche.

Nel 1923 Picasso nel corso dell'intervista allo scrittore e gallerista messicano Marius de Zayas confessa:

Sono stato accusato di commettere molti peccati: ma l'accusa più falsa è che io abbia, come principale obiettivo del mio lavoro, lo spirito di ricerca. Quando io dipingo il mio scopo è di mostrare quel che ho trovato e non quello che sto cercando. In arte le intenzioni non sono sufficienti e, come diciamo in Spagna, l'amore deve essere provato coi fatti non con gli argomenti. Conta quel che si fa, non quel che si ha intenzione di fare¹¹.

Si evidenzia la presenza in prima linea dell'artista contemporaneo nei confronti della realtà sociale di appartenenza che, a sua volta, deve sostenerne e stimolarne costantemente la forte personalità.

E qui viene esplicitata la richiesta banfiana:

Tocca all'artista oggi, come uomo, sentir la corrente viva d'umanità che sull'immane rovina ricostruisce il mondo degli uomini, e, partecipando ad essa, restituisce a sé le forze creatrici e all'arte la sua concreta aderenza alla vita. Essere uomo nel travaglio dell'umanità che si forma più universale, libera e concreta per cercarla e celebrarla nell'arte e inserir questa più profondamente,

¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹ M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, p. 11. L'estratto è contenuto nel testo intitolato *Trovare: questo è il problema*. Si tratta della prima "confessione" di Picasso sulla sua poetica esposta al noto gallerista e scrittore messicano Marius de Zayas. Il testo, approvato dall'artista, viene tradotto dallo spagnolo in inglese e poi pubblicato su «The Arts» nel maggio del 1923 a New York.

come forza di vita e principio di gioia nell'umanità, con pieno senso di realtà schietta, è questa oggi, come fu sempre, la moralità dell'artista¹².

Da Picasso a Guernica

L'artista contemporaneo nell'estetica banfiana, intesa come la manifestazione dinamica e vitale della ragione nella sua relazione con il mondo, rappresenta un modello di moralità che riesce a elevare proprio attraverso l'arte dall'assenza di forma e creazione a forma e creazione. E il risultato viene inserito nell'ambito di un realismo morale che punta direttamente al problema della responsabilità¹³.

Se fino al 1937 l'interesse morale di Picasso non si manifesta con continuità, dopo *Guernica* invece diventa costante e prevalente. Nei suoi cosiddetti "periodi" aveva abituato il suo pubblico a riflettere con particolare acutezza le contraddizioni etiche di quegli anni, ma le rifletteva soltanto senza dipingere nulla che potesse favorire proprio in quel suo pubblico la comprensione di quegli stessi tempi. Poi avvenne il bombardamento. E niente fu più lo stesso.

Nelle ultime ore d'agonia della Spagna repubblicana, Picasso che viveva in Francia a Parigi, in rue des Grands Augustins n. 7 in una casa secentesca con un grande studio, dipinge *Guernica*, rivelandosi al mondo quale energico e penetrante interprete della protesta sociale. Ma si potrebbe collocare l'avvio di quell'operazione morale, che condusse alla realizzazione del noto dipinto, in una serie di scritti datati tra l'8 e il 9 gennaio 1937 e illustrati con quattordici acqueforti, che in un secondo tempo divennero diciotto, e una serie di cartoline poi vendute a sostegno dei fratelli repubblicani. Il contenuto di questi scritti picassiani è palesemente anti-franchista. Qui un estratto dell'invettiva poetica contro le atrocità di Franco:

¹² A. Banfi, "Note di estetica" (1947), in A. Banfi, *Opere*, cit., pp. 124-149, qui p. 149.

¹³ Cfr. G. C. Argan, "Il moralismo di Picasso", *Società*, 1953, poi in G. C. Argan, *Studi e note*, Fratelli Bocca Editori, Roma 1955, pp. 131-153.

gridi di bambini gridi di donne gridi di uccelli gridi di fiori gridi di travature e di pietre gridi di mattoni gridi di mobili di letti di seggiole di tendine di pentole di gatti e di carte gridi di odori che si graffiano gridi di fumo che pongono alla gola i gridi che cuociono nella caldaia e i gridi della pioggia di uccelli che inondano il mare che rode l'osso e si rompe i denti mordendo il cotone che il sole intinge nel piatto che il borsellino e la borsa nascondono nell'impronta che il piede lascia sulla roccia¹⁴.

Drammatiche grida che il pubblico di *Guernica* riesce a percepire distintamente, attraverso la tecnica surrealista dell'automatismo che aveva appreso dall'amico Apollinaire. Dal 1935 inizia a intensificare la sua produzione letteraria, senza comunque tralasciare quella pittorica, e a manifestare una nuova libertà d'espressione in una maniera più immediata e diretta, per esempio nel collegare segno e colore all'impeto del sangue e ai profondi sommovimenti dell'essere.

Dapprima una serie di disegni poi la pittura su tela e *Guernica* si anima in un corpo nuovo, quello dell'arte in una tela di 3,49 x 7,77 m che non smetterà mai di rinnovare nel suo pubblico il dramma, l'emozione di paura e di stupore, la memoria di quanto accaduto più di ottant'anni fa. Molte interpretazioni e analisi anche interessanti gravitano attorno all'opera fin dalla sua prima esposizione, ma nessuna in realtà sembra cogliere pienamente «quel segreto fecondo del negativo» tanto dichiarato nelle riflessioni banfiane sulla crisi di quegli anni. Ancor oggi storici dell'arte e critici non si sono dati per vinti, partorendo formule interpretative sempre più complesse.

Da questa ricerca invece di evince che è possibile ritrovare le linee progettuali dell'opera e dunque la lettura più conforme alle intenzioni originarie dell'artista nei testi delle interviste di qualche anno dopo l'Expo, nel commento di Banfi sulla figura dello stesso Picasso e nelle riflessioni di Dino Formaggio (1914-2008), rappresentante ufficiale dell'estetica banfiana nell'ambito delle arti visive.

¹⁴ M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., p. 123. L'estratto è contenuto nel testo intitolato *Sogno e menzogna di Franco*. Si tratta di un pamphlet poetico scritto in lingua spagnola scritto tra l'8 e il 9 gennaio 1937, tre mesi prima del lavoro di *Guernica*, che Picasso ha iniziato il giorno seguente ai bombardamenti sulla città basca.

Sullo sfondo, nato dall'allenamento alla scrittura automatica sui suoi quaderni d'arte, compaiono frammenti di scene altamente drammatiche che delineano i contorni di quell'emozione da cui nasce il dipinto. Leggendo le annotazioni di Picasso sui *Cahiers* (1935) e le riflessioni di Banfi (1949) e del suo allievo sull'arte contemporanea (1953) si trova un perfetto allineamento.

Picasso:

Potrebbe risultare abbastanza interessante fissare fotograficamente non le fasi di un quadro, ma le sue metamorfosi [...]. Un quadro non è mai pensato o deciso anticipatamente, mentre vien composto segue il mutamento del pensiero, quand'è finito continua a cambiare, secondo il sentimento di chi lo guarda. Un quadro vive una propria vita come una persona, subisce i mutamenti cui la vita quotidiana ci sottopone. E questo è naturale, perché un quadro vive soltanto attraverso l'uomo che lo guarda¹⁵.

Banfi:

Certo noi gli [a Picasso] potremmo rimproverare di attendere un mito per cogliere il senso della realtà umana, di non intendere che la storia che viviamo già ce l'offre; ma non vorremmo escludere dalla vita dell'arte quella sua ricerca, e le sue gioie seduttrici e i suoi smarrimenti¹⁶.

Formaggio:

L'azione e la materia fan tutto [...] Dal caos delle immagini, accavallantesi come mare di nubi sotto la spinta del vento, e dai desideri senza contorno, dalle visioni travolte incessantemente nei fiumi del cambiamento, l'azione di solleva e si rivolta, segna violentemente la materia e porta un oggetto a chiarezza dell'individuo e l'individuo-immaginazione alla chiarezza dell'oggetto¹⁷.

¹⁵ P. Picasso, "L'arte astratta non esiste", in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., pp. 26-33, qui p. 27.

¹⁶ A. Banfi, "Per la libertà della critica e l'umanità dell'arte" (1949), in A. Banfi, *Opere*, cit., pp. 479-487, qui p. 486. In questo contributo critico, scritto a commento dei sei temi inviati da Croce al XXI Congresso del Pen Club International che si tenne a Venezia nel settembre del 1949, Banfi trattando del concetto di scuola poetica, sostiene che il problema riguardante il momento d'unità o di continuità a cui diamo il nome di scuola rientra nella vita dell'arte, di cui Picasso rappresenta la figura più intelligente sulla faccia della Terra. E, riportando un'affermazione dell'artista, mette in evidenza la sua capacità di satirizzare la realtà che gli piace.

¹⁷ D. Formaggio, *L'arte come comunicazione. I: Fenomenologia della tecnica artistica*, prefazione di G. Scaramuzza, edizione digitale a cura di S. Chiodo, Nuvoletti, Milano 1953 (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, xxiii),

Da questi autorevoli contributi si deducono due aspetti importanti: il valore dell'azione comunicativa nella creazione artistica e dunque della fase propriamente operativa in strettissima relazione con la materia da un lato e la libertà dell'energia creativa dell'artista vincolabile solo da un nodo nel legno, da una venatura del marmo e dalla granularità della materia dall'altro¹⁸. Pertanto sembrerebbe che l'opera d'arte sia un prodotto del pensiero e dell'azione dell'uomo capace di custodire tutto un lavoro fatto di pensiero, esperienze tecniche ed emozionali, e di proteggerlo dalle ondate distruttive e dalle terribili violenze delle diverse epoche. E lo studio dell'estetica parte proprio da qui, dal corpo dell'opera inteso come un «aggregato di centri palpitanti»¹⁹.

Se Picasso mentre dipinge un quadro pensa al bianco, non può stendere sulla sua tela un altro colore che non sia il bianco, in quanto per lui i colori sono come i lineamenti del volto che seguono i mutamenti dell'emozione, e Formaggio ne riconosce pienamente la capacità di fissare il sentimento in un'idea che, di fatto, si concretizza in un atto compiuto. Entrambi potrebbero convenire dunque a una medesima conclusione: quando si definisce un'opera d'arte s'intende una realtà spazio-temporale che vive nel divenire concreto delle cose e di cui «non esiste alcuna idea preliminare all'opera, ma quell'idea nasce con l'opera nella sua fisicità»²⁰.

Nei *Cahiers* picassiani si legge:

Io tratto la pittura come tratto le cose. Dipingo una finestra come guardo da una finestra. Se questa finestra aperta non sta bene nel riquadro, tiro una tenda e la

p. 205. Questo testo è di fatto la tesi di laurea che Formaggio discute nel 1938. La seconda edizione a stampa (Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978) aggiunge in appendice il saggio "L'arte, il lavoro, le tecniche".

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 206.

¹⁹ D. Formaggio, *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso ed E. Franzini, Clup, Milano 1990, p. 19. Questo testo comprende i due saggi "Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell'Estetica" e "Forma, Paradigma, Trans-morfosi", e la trascrizione di una serie di lezioni che Dino Formaggio ha tenuto tra il 1984 e il 1988 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano.

²⁰ D. Formaggio, "L'estetica di Alain", in D. Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, cit., pp. 47-75, qui p. 57.

chiudo, come farei nella mia stanza. Con la pittura si deve agire come nella vita: direttamente [...].

Il pittore subisce stati di pienezza e di restituzione. È questo il segreto dell'arte. Vado a passeggiare nella foresta di Fontainebleau, faccio indigestione di verde. Devo pur liberarmi da questa sensazione in un quadro. Il verde è il colore in esso dominante. Il pittore dipinge per un bisogno di liberarsi da sensazioni e visioni. Gli altri se ne impadroniscono per coprire un po' della loro nudità. Prendono ciò che possono e come possono²¹.

Arte e vita qui accomunate da un agire che non è sempre programmatico, ma spinto costantemente dall'emozione che nasce direttamente dalla realtà. In questo contesto viene dipinta l'opera *Guernica*.

Su uno sfondo di matrice surrealista per la modalità automatica con cui viene impostato con un gioco geometrico di interni ed esterni (molto simili anche alle tele metafisiche di De Chirico dei primi anni Venti del Novecento), ma ovviamente non per il soggetto descritto e nemmeno per la scenografia proposta, compaiono scene frammentate dalla forte intensità emozionale: al centro un cavallo a terra sotto la luce di una sorta di proiettore, sulla sinistra una figura femminile che tiene tra le braccia il corpo di un bambino senza vita, alle spalle l'imponente immagine di un toro minaccioso, sulla destra una figura circondata dalle fiamme con le braccia alzate e verso il centro due profili di volti umani, dall'espressione sbigottita e incredula, per ciò che sta avvenendo davanti ai loro occhi, che portano un lume.

Lo stesso Picasso aiuta a capire affermando:

Il toro rappresenta la brutalità, il cavallo, il popolo [...] li ho usato dei simboli, ma non negli altri quadri [...] Il toro non è il fascismo, ma è brutalità e oscurantismo [...] Il mio lavoro non è simbolico [...] solo *Guernica* lo è stato²².

²¹ P. Picasso, "L'arte astratta non esiste", cit., pp. 30-31.

²² "Il toro è un toro", in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., pp. 39-49, qui p. 43. Si tratta dell'intervista concessa al pittore americano Jerome Seckler, a Parigi, e pubblicata sulla rivista «New Masses», New York, 13 marzo 1945.

Dopo aver costruito una base attraverso i principi dell'estetica banfiana (il rapporto tra pensiero e azione, il valore dell'opera d'arte quale sintesi morale dinamica libera e innovativa della cultura del tempo e punto di riferimento per quella delle future generazioni, l'importanza della tecnica artistica), e dopo aver raccolto le riflessioni di Picasso riferite a *Guernica*, un'autentica lettura dell'opera sembra possibile.

Qui di seguito si vuole presentare un tentativo. Non ci si domanda se sia riuscito o meno. Ma senz'altro raccoglie quanto di vero è stato scritto nel contesto spazio-temporale in cui è nata quest'opera e nelle riflessioni dedicate a questo capolavoro dell'arte contemporanea.

27 aprile 1937

Il bombardamento su Guernica è già avvenuto e la tragedia è compiuta. Leggere i quotidiani e guardare le immagini delle persone disperate dinanzi ai corpi senza vita dei propri cari è straziante. Tutti si domandano "perché?". Perché Guernica, fuori da qualsiasi rotta bellica; perché la popolazione di Guernica così tranquilla e solare; perché un duplice attacco da parte della Legione Condor tedesca e dell'Aviazione Legionaria italiana; perché? Un errore fatale, un terribile sbaglio, un tiro al bersaglio riuscito male? No, niente di tutto questo; niente di tutto quello che una persona dotata di ragione può pensare. Si è trattato di un esperimento, come se ne fanno tanti in guerra, sulla vita degli ignari cittadini. Ma come è stato possibile? Fino a che punto si spinge la violenza crudele e brutale dell'uomo? Cosa potrebbe essere pronta a fare ancora, la prossima volta?

L'incredulità mischiata alla paura, alla rabbia e allo sgomento attanaglia l'uomo che cerca di capire fino quasi a soffocarlo. E da lì, proprio da quell'uomo che si sforza di trovare una spiegazione dove in realtà giustificazione non esiste, proprio da quel petto, in cui rimbomba il palpito incontrollabile di un cuore impazzito, nasce il grido.

Quel grido di dolore, di paura, di tradimento, già annotato un paio d'anni prima nel suo scritto antifranchista, qui diventa l'immagine di un popolo distrutto dalle bombe dei nazi-fascisti e dalla guerra fratricida. Se il grido viene rappresentato dalle bocche aperte in modo innaturale, spalancate in volti sfigurati dalla disperazione, il popolo spagnolo vittima e carnefice allo stesso tempo prende le sembianze di un cavallo impazzito dalla postura disarticolata, dallo sguardo che non vede ciò che lo circonda ma, accecato dall'ira e dall'odio scalpita, calpestando ogni cosa, senza alcuna distinzione. L'attenzione di tutti è su di lui: una sorta di rudimentale proiettore, collocato proprio sopra la sua enorme testa, lo rende ben visibile non solo al visitatore, ma anche a quelle due figure alla destra dell'osservatore che guardano incredule: una rappresentata da un enorme profilo²³, proveniente da un'apertura esterna, seguito da un braccio esageratamente allungato sulla scena che porta un lume, l'altra raffigurata integralmente sembra trascinarsi senza forze verso il centro del dipinto. La prima potrebbe rappresentare gli sguardi degli altri popoli sugli eventi di Spagna e forse quel lume, simile a quello del vecchio Diogene che cercava l'uomo, qui probabilmente viene usato per tentare di illuminare, ma la luce risulta troppo debole e fioca, la ricerca di un senso a tutto quell'orrore, la seconda una figura sopravvissuta alla strage, sola, senza un luogo a cui tornare. In primo piano, sotto l'imponente figura del cavallo, giace a terra un uomo senza vita: gli occhi spenti, in cui non si distingue più la pupilla, il torso girato verso l'osservatore, un braccio allungato a indicare un'altra scena drammatica e l'altro con una mano che tiene ancora un coltello dalla lama spezzata. La scena indicata, posta sulla sinistra, presenta il grido di una madre, con il seno pronto a offrire il latte, con il suo bimbo morto tra le braccia. Alle spalle di questa figura disperata, quasi a coprire la parte di sfondo della scena, Picasso dipinge il toro, simbolo

²³ Si tratta del profilo di Dora Maar, la Musa di Picasso dal 1935 al 1944, che ha portato all'artista la notizia della tragedia che aveva colpito senza alcun motivo la cittadina basca.

della brutalità, della violenza più crudele, che in questo caso si è accanita proprio sul più debole, un neonato ancora avvolto in fasce. Sulla destra del simbolo del cavallo invece, un altro grido quello di un uomo intrappolato dalle fiamme nella sua casa presenta un'altra conseguenza del bombardamento su Guernica, gli incendi delle numerose abitazioni, e dunque un'altra causa di morte per i cittadini.

Alla luce di questa prova ragionevole, è lecito domandarsi ancora quale sia qui il ruolo dell'artista. È già stato anticipato l'intento di denuncia morale, ma risulta davvero questo il compito dell'artista? O c'è dell'altro?²⁴.

E Picasso nella conversazione con il giornalista e scrittore Simone Téry nel '45, infatti, afferma:

Che cosa credete sia un artista? Un imbecille che ha solo gli occhi, se è un pittore, le orecchie se è un musicista, e una lira a tutti i piani del cuore se è un poeta, oppure, se è un pugile, solamente dei muscoli? No, egli è anche un uomo politico, costantemente sveglio davanti ai laceranti, ardenti o dolci avvenimenti del mondo, e che si modella totalmente a loro immagine. Come sarebbe possibile disinteressarsi degli altri uomini e, in virtù di quale eburnea differenza, staccarsi da una vita che essi vi apportano così copiosamente? No, la pittura non è fatta per decorare gli appartamenti. È lo strumento di una guerra offensiva e difensiva contro il nemico²⁵.

Nel '52 in una lettera aperta di risposta a un giovane pittore, che gli aveva raccontato le difficoltà della propria vita sotto il regime franchista, Picasso scrive:

²⁴ È possibile trovare una risposta nella riflessione di Giulio Carlo Argan: «Picasso, proprio per il suo pungente bisogno di attualità e per il suo acuto moralismo, non può fare a meno di un pubblico [...] ha sempre cercato lo scandalo perché ha sempre cercato di determinare nel suo pubblico una scossa morale», in G. C. Argan, «Il moralismo di Picasso», cit., pp. 131-153. Anche Elio Vittorini, politicamente molto legato ad Antonio Banfi, esprime un giudizio simile: «Gli viene dall'esperienza collettiva di cui egli è spontaneo pensatore, e costituisce, segreta in lui stesso, l'elemento principale della sua attività», in E. Vittorini, *L'arte è un engagement naturale* (1948), poi in *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, poi in Claudio Milanini (a cura di), *Neorealismo, Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 46-77, qui p. 77.

²⁵ P. Picasso, «La pittura non è fatta per decorare appartamenti», in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., pp. 50-52, qui p. 52. Si tratta della conversazione con il giornalista e scrittore Simone Téry apparsa sulla rivista «Lettres Françaises» il 24 marzo 1945.

La Spagna ha bisogno della nostra voce: c'è da denunciare la miseria e la corruzione del regime, c'è da penetrare nel cuore del popolo per esprimerne i sentimenti, per incitarlo alla lotta e cantare il suo eroismo. I problemi che si pongono al giovane intellettuale li conosce anche il giovane operaio che muore di fame senza poter trovare lavoro, li conosce anche il giovane contadino che fatica dall'alba al tramonto per un misero pezzo di pane. L'ostacolo che paralizza tante energie ha un nome concreto: Franco. Per porre termine alla miseria, bisogna porre fine al governo attuale [...]. Siamo milioni di uomini e di donne che nel mondo difendiamo la causa della pace. La colomba, già oggi, è più forte del corvo della guerra. Il vostro posto, giovane pittore, è dalla parte del popolo che difende la libertà e, al tempo stesso, il patrimonio artistico e culturale della Spagna²⁶.

Qui la dichiarazione poetica di uno dei più grandi artisti che la storia contemporanea ricordi.

Qui un Picasso "politico" nell'ambito di quell'identità per cui ogni esperienza diventa pathos creativo. E *Guernica*, accanto alle incisioni di *Sogno e Menzogna di Franco*, ne rappresenta l'autentica dimostrazione.

Accanto alla denuncia politica e sociale, Picasso lancia anche la speranza di libertà e pace mossi dalla fratellanza: tutti uniti per sconfiggere il fascismo e la guerra.

La crisi e la guerra nell'opera di due giovani artisti contemporanei: Paola Ravasio e Tammam Azzam

«Il vostro posto, giovane pittore, è dalla parte del popolo che difende la libertà e, al tempo stesso, il patrimonio artistico e culturale della Spagna»: questa rappresenta la nuova formula per la chiamata alle armi per i giovani artisti del suo tempo nella lotta contro tutti i totalitarismi e i fascismi di ogni genere e di ogni specie.

²⁶ "Lettera a un giovane artista spagnolo", in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., pp. 58-59. La citazione è a pp. 58-59. La lettera, datata maggio 1952, pubblicata dal giornale illegale «Mundo Obrero» e trasmessa dall'emittente clandestina Radio Espana Independiente, è stata poi ripresa nell'ottobre dello stesso anno dalla rivista «Nuestro Tiempo», organi degli intellettuali spagnoli emigrati in Messico.

E Picasso, il suo ideatore morale, si pone in prima linea contro i corvi neri della guerra a difesa dei valori ereditati dall'ondata rivoluzionaria francese, primo fra tutti la libertà, e del patrimonio artistico e culturale del suo paese.

Qui mostra la lungimiranza dell'uomo che conosce la cultura del proprio popolo e che è pronto a difenderla rischiando anche se stesso, in quanto egli riconosce proprio in quella straordinaria eredità lo statuto identitario della nazione a cui sente di appartenere da sempre.

Lo stesso artista, mentre è all'opera sulla tela di *Guernica*, reagendo con forza alle accuse di distruzione di opere d'arte rivolte dai fascisti spagnoli contro il popolo e i combattenti repubblicani, dichiara:

Il conflitto spagnolo è la lotta della reazione contro il popolo, contro la libertà. Tutta la mia vita d'artista non è stata altro che una lotta continua contro la reazione e contro la morte dell'arte [...] Nella tela a cui sto lavorando, che chiamerò Guernica, e in tutte le mie opere d'arte recenti, io esprimo chiaramente il mio odio per la casta militare che ha sprofondato la Spagna in un oceano di dolore e di morte [...] Da una parte i ribelli buttarono le bombe incendiarie sui musei, dall'altra il popolo ha messo al sicuro gli obiettivi di quelle bombe, le opere d'arte²⁷.

E a dicembre nel *Messaggio* al Congresso degli Artisti Americani ribadisce:

Mentre gli aerei dei ribelli hanno gettato bombe incendiarie sui nostri musei, il popolo e i miliziani, a rischio della vita, hanno salvato le opere d'arte e le hanno messe al sicuro. Desidero anche ricordarvi che ho sempre creduto e credo ancora che gli artisti, i quali vivono e lavorano nell'ambito dei valori spirituali, non possono e non devono rimanere indifferenti a un conflitto in cui ci sono in gioco i più alti valori dell'umanità e della civiltà²⁸.

A dimostrazione della costante partecipazione degli artisti alla vita sociale e socio-politica, a più di ottant'anni dai bombardamenti su Guernica, questa

²⁷ "Dichiarazioni sulla Guerra di Spagna", in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, cit., pp. 34-36. La citazione è a pp. 34-35. Questa dichiarazione viene pubblicata da Elizabeth McCausland nella rivista «Springfield Republican» il 18 luglio 1937 in occasione dell'esposizione degli artisti spagnoli organizzata a New York dal North American Committee to Aid Spanish Democracy e dal Medical Bureau to Aid Spanish Democracy.

²⁸ Ivi, p. 36. Il testo del *Messaggio al Congresso degli Artisti Americani* viene pubblicato sul «New York Times» il 19 dicembre 1937.

ricerca vuole offrire, affiancati al modello di Picasso, due esempi di artisti contemporanei impegnati.

La scultrice italiana Paola Ravasio e il pittore e grafico siriano Tammam Azzam, inseriti rispettivamente nella riflessione psico-sociale e nella dinamica socio-politica attuale, risultano in questo contesto le voci più rappresentative di un impegno artistico che supera la produzione artistica in sé, l'altissima risoluzione della scultura in vetro-resina per la prima e l'originale elaborazione d'immagini per il secondo, e si propone, riprendendo i capisaldi dell'estetica banfiana, come riflessione critica dinamica e vitale sulla realtà.

Paola Ravasio (Caronno Varesino, 1978), dopo la produzione scultorea di figure umane ripiegate su sé stesse, a tal punto da venire quasi introiettate nelle membra di cui sono formate, esprime, nelle sue opere più recenti, una straordinaria capacità di ascolto delle contraddizioni della vita, traducendo i problemi destrutturanti la quotidianità in costruzioni pseudo-metafisiche e il desiderio di risolverli nel dinamismo dei corpi.

Nelle sue opere, realizzate prevalentemente in vetro-resina e bronzo, la singolarità della sagomatura dei blocchi geometrici, che diventano forme complementari ai vuoti lasciati dalla spinta dei corpi in uscita da un centro di tensione energetica nascosta nella stessa struttura geometrica, e l'angolatura delle membra ripiegate nell'atto di allungarsi verso l'esterno offrono insieme il modello di una costruzione originale, in cui è possibile ritrovare, nell'elaborazione personale dell'artista, le tracce dei fondamenti del dinamismo plastico del Futurismo (il movimento delle forme presentate), dell'audacia del Surrealismo (l'accostamento di forme insolite) e la costruzione metafisica (strutture geometriche disposte secondo una linea prospettica alternativa da cui si estroflettono corpi dalla muscolatura particolarmente allungata).

La pressione di queste membra spinge dall'interno verso l'esterno, permettendo a questi corpi di liberarsi dalla rigida struttura in cui sono stati rinchiusi. Così all'ordine dei volumi geometrici si contrappone la disorganicità del movimento delle membra corporee. E il risultato di tale contrasto è il perfetto equilibrio: plastico, visivo, materico.



Figura 1: Paola Ravasio, *Piccola schermaglia II*, scultura realizzata in resina, 2013.

Tammam Azzam (Damasco, 1980) utilizza tecniche di manipolazione digitale, quelle della Street Art, e le coniuga in modo originale e innovativo con le tecniche artistiche tradizionali. Le sue composizioni, realizzate con sofisticati programmi e fotografie digitali, assemblano immagini di celebri dipinti della storia dell'arte internazionale a quelle delle macerie lasciate dai bombardamenti sulla Siria.

Il risultato ottenuto da queste elaborazioni computerizzate risulta somigliante a veri e propri murales, per ora soltanto virtuali. La riproduzione de *Il Bacio* di Gustave Klimt sul muro semidistrutto e crivellato di colpi, della *Danza* di Henry Matisse in cui le figure dipinte ballano sulle macerie di un palazzo, delle *Donne tahitiane* di Paul Gauguin in cui le celebri figure femminili sono sedute in un desolato campo profughi dal colore fucsia, e, ancora, del *3 maggio 1808* di Goya in cui il massacro dei civili innocenti viene ambientato in una strada siriana «per creare un parallelo tra le più grandi conquiste dell'umanità e la distruzione che l'uomo è in grado di infliggere»²⁹.



Figura 2: Tammam Azzam, *La Danza*, serie *Museo siriano*, fotomontaggio, stampa d'archivio, edizione AP del 5, 2013.

In ogni sua opera trapela la vena provocatoria insita nel suo progetto, la protesta contro la sofferenza nel suo paese, sovrapponendo immagini di amore e di bellezza, di pace e di speranza alla devastazione delle città siriane, ormai nel mirino delle grandi potenze internazionali che ambiscono soltanto al raggiungimento dei propri obiettivi senza coltivare alcun interesse morale specifico riguardante la libertà del popolo siriano.

²⁹ S. Hamadi, "Tammam Azzam, 'Il Bacio' di Klimt ricostruirà la Siria" [on-line]. Pubblicato in data 6 febbraio 2013, consultato in data 12 ottobre 2021. Disponibile all'indirizzo: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/02/06/larte-per-ricostruire-la-siria/490861/>.

E il suo, come quello di Picasso, è un urlo di protesta affinché torni al più presto la pace.

La serie intitolata *Bon Voyage* esprime la tensione e la preoccupazione per il futuro del territorio siriano conteso tra Unione Sovietica, Unione Europea e Stati Uniti attraverso le immagini di edifici palesemente offesi dalla guerra che si alzano in volo, grazie a una serie di palloncini colorati, sopra le più note sedi istituzionali e rappresentative di quegli stati interessati a spartirsi la Siria a significare che il popolo siriano riesce a sopravvivere all'odio e alla violenza, di cui è vittima quotidianamente, per quella forza alimentata dal costante desiderio di pace e di libertà, per quella speranza di risollevarsi da una guerra che l'attanaglia da diversi anni.



Figura 3: Tammam Azzam, *Bon Voyage*, serie *Buon viaggio*, fotomontaggio stampa d'archivio AP del 5, 2014.

A conferma di questa energia spirituale che permette di «ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo» e di trarne una rinnovata vitalità, che si profila in un'unità contro coloro che desiderano solo divisione, è offerta dall'esperienza vissuta ad Aleppo a seguito del bombardamento del 25 ottobre 2015 sulla Basilica di S. Francesco.

Il 25 ottobre 2015 alle ore 17,45 durante la Messa domenicale da una postazione lanciamissili jihadista parte una bombola di gas diretta alla cupola della Chiesa³⁰. È il momento della distribuzione dell'Eucarestia e i fedeli si dirigono al centro dell'edificio, in prossimità della cupola, per partecipare alla Comunione cristiana. La bombola di gas colpisce la cupola, ma non la distrugge, poi rotola e cade sul tetto dell'edificio, fatto di semplici tegole d'argilla sostenute da grandi colonne di legno e cemento. Solo a quel punto esplode fragorosamente all'esterno dell'edificio. Il danno alla cupola è comunque grave, cadono calcinacci sui fedeli e si conteranno una ventina di feriti, ma nessuna vittima.

Padre Ibrahim Alsabagh, parroco francescano della cattedrale latina di Aleppo, in un'intervista a «Il Foglio» dichiara che i jihadisti avevano scelto con crudeltà il luogo e il tempo precisi per colpire, in modo da provocare il maggior danno possibile in persone e strutture specificamente cristiane. Sottolinea, inoltre, che si trattava di un folto numero di persone, quello della messa domenicale vespertina, che si aggira intorno alle quattrocento nella Basilica.

³⁰ Le foto del giorno stesso e della Messa della domenica successiva durante l'Offertorio e la registrazione audio del momento della caduta della bomba sulla Chiesa (condivisa con gli studenti venerdì 3 febbraio 2017 nell'ambito della conferenza *Catalogna Bombardata* tenutasi presso l'Aula Magna del Collegio Carlo Cattaneo-Università degli Studi dell'Insubria per l'80° anniversario della Guerra civile spagnola 1936-1939) sono state gentilmente concesse da Hani Gergi, cristiano di Aleppo che vive a Milano dal 2013 e insegna lingua araba all'Università Cattolica del Sacro Cuore.



Figura 4: Particolare della cupola della Chiesa di S. Francesco ad Aleppo, fotografia scattata dalla sorella di Hani Gergi.

A due ore dall'attentato un gruppo di persone ritorna a pulire l'altare, le panche, il pavimento e le suppellettili sacre dalla polvere e dal sangue dei fedeli feriti e a quantificare i danni per procedere immediatamente con l'installazione di un'impalcatura a sostegno della cupola. Tutte quelle persone risparmiate alla furia omicida degli jihadisti, rendono grazie al loro Signore per la protezione divina manifestata in quella che sarebbe potuta sfociare nell'ennesima strage siriana.



Figura 5: Particolare dell'altare della Chiesa di S. Francesco ad Aleppo, fotografia scattata dalla sorella di Hani Gergi.

La domenica successiva, durante l'Offertorio, si avvicina all'altare un gruppo di giovani: una ragazza porta uno strano contenitore con dei fiori coloratissimi e un ragazzino una bellissima colomba bianca. Si distinguerà ben presto, dalle belle immagini scattate per l'occasione, che quello strano vaso in realtà è un pezzo della bomba lanciata dagli jihadisti e i fiori che riempiono il contenitore metallico sono gerbere coloratissime. La colomba viene consegnata nelle mani del Sacerdote che coglierà l'occasione ai fedeli l'impegno comune per la conquista della pace e della libertà per il proprio popolo.



Figura 6: Particolare della processione lungo la navata centrale della Chiesa di S. Francesco ad Aleppo, fotografia scattata dalla sorella di Hani Gergi

Nota bibliografica

ARGAN, Giulio Carlo, "Il moralismo di Picasso", *Società*, 1953, poi in G. C. Argan, *Studi e note*, Fratelli Bocca Editori, Roma 1955, pp. 131-153.

BANFI, Antonio, "Moralismo e moralità", *Studi filosofici*, v/1-2, 1944, pp. 1-16.

—, "Note di estetica" (1947), in A. Banfi, *Opere. Volume V: Vita dell'arte, scritti di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la

collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi Regione Emilia-Romagna, Reggio Emilia 1988, pp. 124-129.

—, “Per la libertà della critica e l’umanità dell’arte” (1949), in A. Banfi, *Opere. Volume V: Vita dell’arte, scritti di estetica e filosofia dell’arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi Regione Emilia-Romagna, Reggio Emilia 1988, pp. 479-487.

—, “Il principio trascendentale nell’autonomia dell’arte”, in A. Banfi, *Opere. Volume V: Vita dell’arte, scritti di estetica e filosofia dell’arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza con la collaborazione di L. Anceschi e D. Formaggio, Istituto Antonio Banfi Regione Emilia-Romagna, Reggio Emilia 1988, pp. 161-180.

DE MICHELI, Mario (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998.

FORMAGGIO, Dino, *L’arte come comunicazione. I: Fenomenologia della tecnica artistica*, prefazione di G. Scaramuzza, edizione digitale a cura di S. Chiodo, Nuvoletti, Milano 1953 (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano, XXIII). Edizione a stampa: Pratiche Editrice, Parma-Lucca, 1978.

—, *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D’Alfonso ed E. Franzini, Clup, Milano 1990.

—, “L’estetica di Alain”, in D. Formaggio, *Filosofi dell’arte del Novecento*, Editore Guerini e Associati, Milano 1996, pp. 47-75.

—, “Fondamenti e sviluppi dell’Estetica di Antonio Banfi”, in D. Formaggio, *Filosofi dell’arte del Novecento*, Editore Guerini e Associati, Milano 1996, pp. 163-195.

MINAZZI, Fabio, “Ficcar gli occhi nel segreto fecondo del negativo: Antonio Banfi fenomenologo della «crisi»?”, in A. Banfi, *La crisi*, prefazione di C. Bo e postfazioni di F. Minazzi e F. Papi, Mimesis, Milano-Udine 2013.

PICASSO, Pablo, “L’arte astratta non esiste”, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, pp. 26-33.

—, “Dichiarazioni sulla Guerra di Spagna”, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, pp. 34-36.

—, “Il toro è un toro”, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, pp. 39-49.

—, “La pittura non è fatta per decorare appartamenti”, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, pp. 50-52.

—, “Lettera a un giovane artista Spagnolo”, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, Studio Editoriale, Milano 1998, pp. 58-59.

SALVAGNINI, Sileno (a cura di), *Banfi e l’arte contemporanea*, Liguori, Napoli 2012.

VITTORINI, Elio, *L’arte è un engagement naturale* (1948), poi in E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1957, poi in C. Milanini (a cura di), *Neorealismo, Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980, 46-77.

Nota biografica

Stefania Barile insegna Filosofia e Scienze umane presso il Liceo Manzoni di Varese. Dottore di ricerca in Diritto e Scienze umane, collabora con il Centro Internazionale Insubrico dell'Università degli Studi dell'Insubria. Ha partecipato a convegni e seminari nazionali e internazionali. Cultrice della materia dall'Ateneo insubrico, è impegnata in attività di formazione e di coordinamento del progetto universitario *Giovani Pensatori*, della Commissione Legalità del Centro Internazionale Insubrico, di cui è anche l'ideatrice, e del *civic engagement lab* "Legalità come prassi". Conduce il programma radiofonico *Filosofia per tutti* ed è autrice di saggi di filosofia dell'arte e di formazione civica, pubblicati su riviste scientifiche e volumi collettanei.