



# CAVART E L'ITINERARIO DI GUERNICA: UN OGGETTO-MANIFESTO

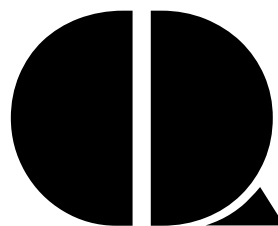
*Marta Previti*

**ABSTRACT.** In 1975, «Casabella» magazine dedicated two full pages to the journey of *Guernica* through the cities of Padua, Venice, and Bologna. The journey did not involve Picasso's original painting, but rather a full-scale replica with identical colors and dimensions, produced between 1974 and 1975 by the radical architecture group Cavart (Piero Brombin, Piera Paola Bortolami, Michele De Lucchi, Boris Premrù-Pastrovicchio, and Valerio Tridenti). Owing to the symbolic power of *Guernica* as a denunciation of the horrors of war, the replica became a performative object and a catalyst for happenings, collective actions, and interventions, contributing to the creative framework of the film *Guernica: Perspective of the 21st Century*. Detached from its original context – and, in a sense, from itself – Picasso's work was performed, cut, crossed, and used as a backdrop for both political actions and souvenir photographs. This contribution examines *Guernica: Perspective of the 21st Century* as a compelling case study in the redefinition and re-semanticization of a mediated artwork, exploring its dual nature as both image and object.

**PAROLE CHIAVE:** Cavart, Happening, Architettura Radicale, Copia-opera, Oggetto-manifesto

«*Guernica* è, infatti, uno straordinario documento freudiano dell'inconscio, un testo da ingolosire qualsiasi psicanalista» (Formaggio 1977: 201).

## 1. PREMESSA



Questo contributo affronta il tema della presenza degli oggetti nelle arti performative e nei media audiovisivi attraverso l'analisi di un caso studio specifico che, avvertiamo sin da adesso,

invita a riconsiderare il concetto stesso di oggetto, copia e opera d'arte.

Per comprendere appieno il significato delle azioni dei protagonisti di questa narrazione, occorre precisare anzitutto che esse s'inseriscono all'interno della cornice più ampia delle pratiche estetiche effimere diffuse in Italia nel corso degli anni Settanta<sup>1</sup>. Nel complesso e articolato repertorio delle esperienze performative di quegli anni, l'operazione che il gruppo di architetti radicali Cavart svolse nelle città di Padova, Venezia e Bologna tra il 1974 e il 1975 è pressoché sconosciuta, e non solo a causa dell'esiguo materiale documentario finora pervenutoci<sup>2</sup>.

La recente apertura agli studiosi dell'archivio privato degli artisti Piero Brombin e Piera Paola Bortolami ha permesso non soltanto di ricostruire adeguatamente questa vicenda ma anche di leggerla in una chiave interdisciplinare, rispettando l'idea e lo spirito con cui è stata concepita l'azione incentrata sulla celebre opera *Guernica* di Pablo Picasso.

Costituito a Padova nel 1973 da Piero Brombin, Piera Paola Bortolami, Michele De Lucchi, Boris Premrù (Pastrovicchio) e Valerio Tridenti, il gruppo Cavart si forma nell'ambito delle avanguardie dell'Architettura Radicale sorte a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta al fine di rinsaldare "alla radice" i rapporti tra architettura, ambiente e dimensione umana.

Il percorso che intendiamo qui ricostruire intreccia arti performative, cinema indipendente e pratiche che si inseriscono nella cultura visiva urbana, dove i campi di azione sono gli spazi pubblici, in questo caso, la Loggia del Consiglio di Padova, Campo San Polo a Venezia e l'ingresso della Galleria Comunale d'Arte Moderna

di Bologna: sono, infatti, questi i luoghi dell'itinerario che la celebre opera *Guernica* avrebbe percorso in Italia secondo la versione raccontata dal gruppo Cavart.

È ampiamente riconosciuto l'impegno politico che Pablo Picasso ha assunto per la causa democratica durante la dittatura del generale Francisco Franco, com'è nota la ragione che spinse l'artista spagnolo a realizzare *Guernica* dopo il bombardamento aereo effettuato il 26 aprile 1937 contro l'omonima città basca dalla Legione Condor con la partecipazione dell'Aviazione Legionaria Italiana.

Presentata nel 1937 all'*Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne* di Parigi, la grande tela rimase lontano dalla Spagna dal 1938 al 1981 per volere dello stesso artista, vivendo una vera e propria "Odissea" (Chipp 1992: 156-169) prima di raggiungere la sua sede attuale al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid<sup>3</sup>. Il lungo esilio di *Guernica* dalla sua terra sembra avviarsi verso la conclusione nel 1968, quando l'amministrazione franchista, attraverso la Dirección de Relaciones Culturales del Ministero degli Esteri e la Dirección General de Bellas Artes, inizia a occuparsi del rientro del dipinto in Spagna.

Dopo la ferma e risoluta posizione di Picasso, che aveva rifiutato il trasferimento di *Guernica* in Spagna fino a quando il Paese non fosse diventato finalmente libero e democratico, due eventi chiave sbloccano il processo di restituzione da parte del MoMA di New York che ne aveva garantito fino a quel momento la tutela: la morte di Picasso, avvenuta l'8 aprile 1973, e quella di Franco, il 20 novembre 1975. Con la formazione del nuovo governo presieduto da Adolfo Suárez in seguito alle

1 Sulle ricerche artistiche condotte in Italia negli anni Settanta ci limitiamo a segnalare Casero-Di Raddo 2009; Belloni 2015; Pioselli 2015; Casero-Di Raddo 2015; Acocella 2016; Casero *et al.* 2017.

2 Sul gruppo Cavart si vedano Masini 1989: 1026-1027; Rossi 2013: 45-66.

3 Rimandando alla bibliografia specifica per una storia più puntuale delle vicende del dipinto (Quaggio 2009; Attle 2017; *The Travels of Guernica* 2019; Tavola 2022), ricordiamo che dopo una serie di esposizioni in giro per l'Europa, il 1° maggio 1939 *Guernica* è a New York. Quando, nel novembre 1939 viene organizzata al MoMA la grande retrospettiva *Picasso: Forty Years of his Art*, il capolavoro dell'artista ottiene un successo globale, guadagnandosi numerose trasferte nei più importanti musei americani degli States: l'Art Institute di Chicago, il Fogg Museum di Harvard e la Gallery of Fine Arts di Columbus nell'Ohio. Rientrata al MoMA, nel 1953 *Guernica* parte alla volta del Brasile, contestualmente alla II Biennale di San Paolo per poi affrontare una tournée europea, toccando anche la simbolica Haus der Kunst di Monaco, sede inaugurata da Hitler nel 1937, l'anno della nascita di *Guernica*.

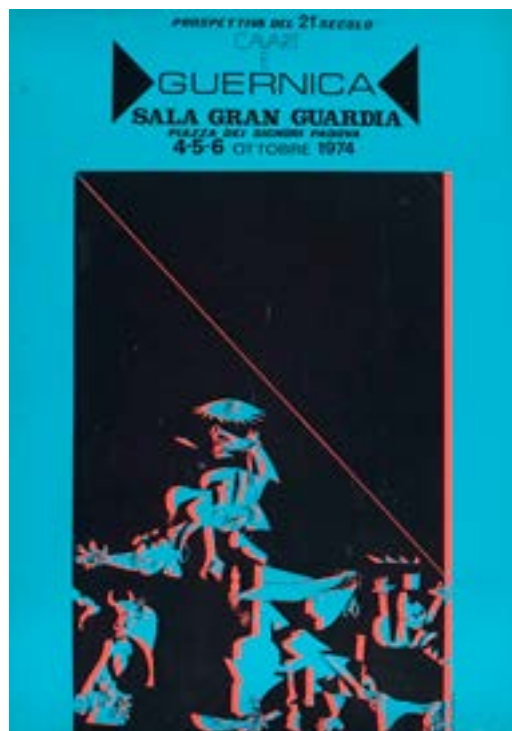
elezioni generali spagnole del 1977, il governo avvia lunghe e intense negoziazioni che si concludono con la consegna del dipinto, esposto per l'ultima volta al museo newyorkese nella mostra *Picasso: A Retrospective* (1980) prima del suo ritorno definitivo in Spagna<sup>4</sup>.

## 2. OPERA D'ARTE E MERA RAPPRESENTAZIONE

Nel 1973, la notizia della dipartita del maestro malacitano e il peggioramento delle condizioni di salute del dittatore Franco persuadono il gruppo Cavart a simulare il rientro del capolavoro nella Penisola Iberica. Nel contesto del rinnovato interesse della comunità internazionale, le autorità padovane vengono coinvolte dal collettivo e convinte a credere che realmente il capolavoro di Picasso avrebbe fatto una tappa della durata di tre giorni nella città di Padova prima di raggiungere la sua destinazione finale. Alle richieste avanzate dai componenti di Cavart, ricevuti persino dal sindaco di Padova Ettore Bentsik, viene messa in moto la complessa macchina organizzativa del Comune che rende disponibile per l'importante evento la prestigiosa Loggia del Consiglio, conosciuta anche come Loggia della Gran Guardia, edificio rinascimentale che si affaccia su Piazza dei Signori.

Con queste premesse, il 4 ottobre 1974 un furgone Citroën Type H si ferma davanti alla scalinata della Loggia dopo aver trasportato la copia di *Guernica*, realizzata nei mesi precedenti con abile maestria da Piero Brombin, che aveva riprodotto fedelmente i colori e le dimensioni dell'opera originale.

Da questo momento inizia *Guernica: prospettiva del XXI secolo*, un intervento che svela al pubblico i retroscena della realizzazione del grande pannello, accolto con reverenza nella sontuosa sala dell'edificio cinquecentesco.



**FIG. 1.** MANIFESTO PROSPETTIVA DEL XXI SECOLO. CAVART E GUERNICA, PADOVA, SALA DELLA GRAN GUARDIA, 4-6 OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Così come la fotografa francese Dora Maar aveva tenuto traccia dell'evoluzione dell'opera di Picasso attraverso un *Reportage sur l'évolution de "Guernica"* (1937) dove si vede l'artista spagnolo lavorare alla realizzazione della tela all'interno del suo studio in Rue des Grands-Augustins, allo stesso modo Brombin aveva documentato le varie fasi esecutive del proprio pannello. Una volta entrato nella Loggia della Gran Guardia, il visitatore avrebbe immediatamente percepito di trovarsi di fronte a una farsa, resa ancor più grottesca dalle diapositive proiettate attraverso un foro al centro del pannello su una serie di tavole poste di fronte al dipinto.

A quel punto, resosi conto di essere stato raggirato e ormai "complice" nella vicenda, il Comune di Padova decide di non intervenire, permettendo ai "cavartisti" di proseguire la loro azione. L'intero processo di riproduzione di *Guernica* viene così raccontato per immagini che mostrano i diversi stati di avanzamento dei lavori

<sup>4</sup> Anche se la mostra *Picasso: A Retrospective* si è tenuta nel 1980, il dipinto è rimasto al MoMA fino al 1981, quando è stato restituito alla Spagna.

sulla grande tela, a partire dagli schizzi iniziali. In alcune diapositive, ad esempio, è possibile distinguere un ponteggio che permette di raggiungere le parti più alte della superficie, in altre l'artista padovano mentre lavora alla sua realizzazione<sup>5</sup>.

Tra gli elementi che compongono l'allestimento spicca un altro oggetto "itinerante", una grande scultura di un cervello umano realizzata da Michele De Lucchi e Valerio Tridenti<sup>6</sup>: la si vede appoggiata al centro della sala su un piccolo piedistallo, quasi a voler ricordare allo spettatore l'importanza di usare il proprio cervello nel guardare il dipinto così come i cruenti fatti storici accaduti.



**FIG. 2.** INVITO DI PROSPETTIVA DEL XXI SECOLO. CAVART E GUERNICA, PADOVA, SALA DELLA GRAN GUARDIA, 4-6 OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Ogni dettaglio dell'inganno è stato accuratamente studiato dagli autori, a partire dall'invito, che consiste in un foglio pieghevole che raffigura una fotografia del capolavoro di Picasso. In primo piano si riconoscono i membri di Cavart Piero Brombin, Michele De Lucchi, Valerio Tridenti e un'altra figura, identificata nella didascalia col nome fittizio di Michael Ivens, qui indicato come segretario del Museum of Modern Art di New York. Per rendere lo scatto ancora più credibile, viene specificato che i quattro si trovano all'interno del MoMA, luogo in cui il dipinto era allora custodito<sup>7</sup>.



**FIG. 3.** CAVART E GUERNICA. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Tratteggiata la vicenda, occorre adesso analizzarla da una prospettiva più ampia, tentando di definire lo statuto artistico assegnato da Brombin al dipinto, che si configura come un oggetto performativo per più ragioni: anzitutto, esso è il fulcro di un'azione evidentemente performativa sin dal momento dell'ingresso all'interno dell'edificio, come viene scrupolosamente documentato dalle fotografie che lo inquadrano nelle diverse tappe del trasporto dal furgone alla scalinata della Loggia, fino al fissaggio delle assi sul recto della tavola e il conseguente sollevamento del pannello.

<sup>5</sup> Parte della documentazione fotografica è stata pubblicata sul n. 406 della rivista «Casabella» del 1975 e sul n. 10 della rivista «In più» del 1975.

<sup>6</sup> Una fotografia non datata mostra Michele De Lucchi mentre realizza l'oggetto, costituito da legna, rete metallica e carta. Il materiale documentario conservato nell'Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, Luvigliano (PD) rende conto anche del reimpiego di questa creazione in un altro intervento che Cavart metterà in pratica l'anno successivo, in un seminario organizzato presso i Colli Euganei, sul Monte Ricco in provincia di Monselice (Cavart 1975).

<sup>7</sup> Invito di *Prospettiva del XXI secolo. Cavart e Guernica*, Padova, Sala della Gran Guardia, 4-6 ottobre 1974. Courtesy Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, Luvigliano (PD).



**FIG. 4.** TRASPORTO DELL'OGGETTO-GUERNICA ALL'INTERNO DELLA SALA DELLA GRAN GUARDIA, 4 OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Ma la performatività del dipinto si esemplifica anche nel suo stesso “farsi”, nella progressione quindi delle molteplici fasi di realizzazione. Gli scatti che testimoniano questo processo rivelano l'epifania delle forme che emergono dalla tela, come se queste fossero già presenti in essa e il pennello ne svelasse gradualmente l'essenza.

In tale prospettiva, l'operazione attuata da Cavart fa decadere l'intera riflessione epistemologica che per decenni ha affannato gli studiosi nel comprendere il «pensiero visuale» (Arnheim 2005: 26) di Pablo Picasso e il processo creativo di *Guernica*. Le intenzioni e i pentimenti che hanno condotto alla versione finale del capolavoro dell'artista spagnolo sono qui ridotti a mera rappresentazione (Danto 2008: 165); in altre parole, l'oggetto-*Guernica* di Brombin non rappresenta altro che sé stesso, rimandando a una serie di significati concettuali condivisi dall'artista padovano ma non derivanti dal suo bagaglio culturale. L'opera di Picasso, invece, è il prodotto di una ricerca artistica complessa, ottenuta attraverso numerosi tentativi che fanno riferimento a un sistema di rappresentazioni interne solo all'artista.

Licenziato il dibattito filosofico sul paradigma interpretativo falso-copia-originale<sup>8</sup> e senza pretendere di esprimere la propria creatività né di far passare quel

pannello come un'opera autentica, Brombin compie, attraverso questo gesto anti-conformista, un'appropriazione consapevole dei valori trasmessi da uno dei dipinti più emblematici del Novecento<sup>9</sup>, come riportato nella rivista «Casabella»: «Il “murale” *Guernica* è stato fino ad oggi il simbolo del dramma di tutte le sopraffazioni fasciste; Cavart ripropone *Guernica* come “murale”, simbolo di libertà violentata. Oggi come ieri» (*Casabella* 1975: 10-11).

Utile, in tale contesto, è ricordare quanto scrive Rudolf Arnheim a proposito del significato dell'opera: «*Guernica* doveva essere più che un simbolo di sofferenza, [...] doveva mettere in risalto la contingenza della brutale violazione e l'inviolabile persistere dello spirito della Spagna, e in più doveva aggiungere il tema dell'illuminazione. Il murale è un intricato tessuto di idee, non un semplice grido» (Arnheim 2005: 76).

Pertanto, la riproduzione non ha lo scopo di sostituire l'opera autentica ma di evocare il messaggio che Picasso ha lanciato all'umanità: una denuncia profonda e universale contro le tragedie della guerra, dell'ingiustizia e della sopraffazione (Penrose 1969: 366-367)<sup>10</sup>.

Tale operazione risente dichiaratamente del *détournement* situazionista di Guy Debord, ossia del reimpiego del passato, rimesso in circolo secondo la teoria che la critica d'arte può essere espressa attraverso strumenti culturali e creativi già esistenti, come il cinema o la pittura<sup>11</sup>.

Ma in generale, la volontà di Brombin e dei suoi compagni è quella di riattualizzare il messaggio contenuto nell'opera di Picasso, inserendolo nel contesto contemporaneo e dimostrando come la brutalità dell'uomo e le ingiustizie trascendano qualsiasi limite storico. Il riferimento più immediato è in realtà la dittatura militare instaurata in Cile da Augusto Pinochet, in seguito al colpo di Stato dell'11 settembre 1973, che aveva destituito il governo democraticamente eletto di Salvador Allende,

8 Sul tema rimandiamo a Frank Arnau 1960 e alla recente pubblicazione di Casini-Lombardi 2019.

9 Per una ricognizione sulla figura di Picasso nell'immaginario collettivo contemporaneo rimandiamo al volume *Si crede Picasso. Come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è* (Bonami 2010).

10 Sulle letture del dipinto in relazione alle vicende storiche spagnole si veda Van Hensbergen 2006. Si veda anche il recente articolo di Barile 2021: 9-34.

11 Cfr. *Internazionale situazionista* 1958-69 1994.

morto durante l'assedio del Palacio de La Moneda. Questo evento traumatico, avvertito a livello mondiale, aveva scosso la coscienza di tutta la comunità internazionale, tanto che Gabriel García Márquez scriverà l'anno successivo: «El drama ocurrió en Chile, para mal de los chilenos, pero ha de pasar a la historia como algo que nos sucedió sin remedio a todos los hombres de este tiempo y que se quedó en nuestras vidas para siempre» (García Márquez 1974: 16).

Tale scenario si presenta sullo sfondo dell'itinerario dell'oggetto-*Guernica*, che dopo la sua prima presentazione a Padova, raggiunge la vicina Venezia, dove dal 5 ottobre 1974 è in corso la Biennale Internazionale intitolata *Per una cultura democratica e antifascista*.

### 3. UN OGGETTO-MANIFESTO

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 nemico (Picasso 1998: 52)<sup>12</sup>.

A partire da questa riflessione di Pablo Picasso riguardo alla responsabilità politica dell'artista<sup>13</sup>, è possibile comprendere le ragioni che hanno indotto il collettivo padovano a trasportare la copia di *Guernica* in Campo San Polo a Venezia all'indomani della chiusura della mostra alla Loggia del Consiglio di Padova. Il nuovo Presidente della Biennale, Carlo Ripa di Meana, appena nominato aveva deciso di dedicare

il primo anno di attività al tema *Libertà al Cile*, inaugurando una rassegna certamente «anomala» (Portinari 2018: 238), ma quanto mai necessaria per dimostrare la solidarietà al popolo cileno, oppresso dalla dittatura di Pinochet. Con un orientamento dichiaratamente politico e sociale, l'organizzazione del 1974 non si limita alle sole arti visive ma coinvolge anche altri campi, come cinema, musica, teatro, fotografia e pittura con l'obiettivo di costruire un movimento culturale interdisciplinare, in grado di far risuonare a livello internazionale il messaggio di denuncia e sostegno degli artisti<sup>14</sup>.

Tra le varie manifestazioni emerge quella dedicata ai murales solidali al popolo sudamericano, che si snoda lungo le calli, i campi e i campielli di Venezia, estendendosi fino ai comuni limitrofi di Mestre, Marghera, Chioggia e Mira<sup>15</sup>. Dal 5 al 15 ottobre, la Brigada Salvador Allende, capeggiata dallo spagnolo Eduardo Arroyo, viene invitata a realizzare murales su grandi pannelli messi a disposizione dalla Biennale; lavorano accanto a loro gli studenti dell'Accademia di Venezia, del Liceo artistico di Treviso e alcuni artisti italiani come Vincenzo Eulisse, Silvestro Lodi, Pirro, Mirko, Giò Pomodoro, Emilio Vedova e il cileno Roberto Sebastian Matta. In quei giorni dell'ottobre 1974 questo "collettivo d'intervento"<sup>16</sup> invade soprattutto Campo San Polo, dove si concentrano spettacoli e happening. Qui si colloca il secondo intervento di *Guernica: prospettiva del XXI secolo* del gruppo Cavart, accorso spontaneamente il 12 ottobre in supporto della causa cilena<sup>17</sup>.

Trasportata a Venezia e ancora una volta decontestualizzata, la copia dell'opera picassiana assume nuovi significati che trovano assonanza nei murales della Brigada Salvador Allende e degli altri artisti solidali con la protesta. Accanto a frasi come «No al crimen politico», «La verguenz

12 Si tratta della conversazione con il giornalista e scrittore Simone Téry apparsa sulla rivista «Lettres Françaises» il 24 marzo 1945.

13 Il tema è stato ampiamente trattato in letteratura. Per un'analisi più recente si veda Clark 2025.

14 Sulle modalità operative della Biennale negli anni Settanta si veda Martini 2017: 207-212.

15 Cfr. *Manifestazioni per la «Libertà al Cile»*, in *La Biennale. Annuario 1975. Eventi del 1974*, Venezia 1975: 192-193. Su *Libertà al Cile* si veda Orzes 2022: 63-80; Pajusco 2020: 244-258.

16 *Manifestazioni per la «Libertà al Cile»...cit.:* 193.

17 L'interesse di Cavart per la lotta condotta dal popolo cileno è testimoniato da numerosi documenti e articoli conservati nell'Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, come ad esempio il comunicato stampa della mostra *Per il Cile con Matta. Manifestazione di solidarietà con il popolo cileno* organizzata l'anno precedente presso il Museo Civico di Bologna.

militar despues de Auschwitz PinoCIA», «El Pueblo Unido Jamás Será Vencido» e alle immagini emblematiche di mani alzate, pugni chiusi, stelle rosse e volti urlanti, l'oggetto-*Guernica* concorre a lanciare un messaggio di condanna culturale e politica per la repressione militare sul Cile democratico.



**FIG. 5.** I MURALES, CAMPO SAN POLO, VENEZIA, OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Le testimonianze visive mostrano, inoltre, alcuni membri del gruppo Cavart indossare cartelloni con un calco in gesso di un cervello incollato sopra mentre distribuiscono volantini che riportano:



**FIG. 6.** INTERVENTO CAVART, CAMPO SAN POLO, VENEZIA, OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).



**FIG. 7.** CAVART PER IL CILE, VOLANTINO 12 OTTOBRE 1974. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Cavart per il Cile. La libertà individuale è calpestata. La libertà collettiva è manovrata. Usiamo il cervello. Usa il cervello. Cavart ripropone oggi "Guernica" come simbolo di libertà violentata. Oggi come ieri. I cervelli decidono per quale libertà dovremmo essere usati. Il Cile: prima esempio, poi non più, oggi è solo simbolo. Per non dimenticare il Cile, per non dimenticare la nostra libertà, proponiamo ancora "Guernica", perché non ci sentiamo creatori di nuovi messaggi e questo è significativo. W il Cile libero<sup>18</sup>.

Questo testo di matrice situazionista trasforma il pannello realizzato da Brombin in un dispositivo portatore di valori assoluti, in grado di esprimere un messaggio perpetuo di orrore e resistenza. Cavart invita il pubblico a desumere tali significati "per astrazione", mettendo in primo piano il valore testuale dell'opera, indipendentemente dal fatto che si tratti della copia del *Guernica* originale. Dopo aver compiuto questo passaggio, il pubblico viene sollecitato a ritornare alla realtà con una performance, dove l'oggetto-*Guernica* diventa il fondale di alcuni performers chiamati da Cavart per ricordare un altro dramma

<sup>18</sup> *Cavart per il Cile*, volantino 12 ottobre 1974. Courtesy Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, Luvigliano (PD).

che quell'anno aveva scosso l'opinione pubblica: la strage di piazza della Loggia a Brescia del 28 maggio 1974. Le otto vittime dell'attentato terroristico neofascista sono state interpretate da altrettanti performers distesi a terra davanti al dipinto e coperti da un lenzuolo bianco, sul quale è stata versata vernice rossa per simboleggiare il sangue. L'immagine, tanto forte quanto perturbante, diventa sullo sfondo di *Guernica* un omaggio a tutti i martiri della violenza, talaltro in uno dei periodi più complessi della storia recente d'Italia, dominato dalla strategia della tensione e da un senso di paura diffusa.

Ma ancor più significativa è questa performance se si mettono in relazione le persone stese a terra con il guerriero raffigurato in basso a sinistra nella copia dell'opera di Picasso; frammentata, spezzata e raffigurata in una posizione disarticolata mentre soccombe sotto gli zoccoli del cavallo, questa figura è l'emblema della sofferenza umana ma impugna una spada, simbolo di lotta e resistenza.

#### 4. DENTRO L'OGGETTO: IL RITO DELLA DISTRUZIONE

L'itinerario dell'oggetto-*Guernica* si conclude nella città di Bologna il 1° maggio 1975, in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Galleria Comunale d'Arte Moderna, un edificio realizzato dall'architetto Leone Pancaldi e situato nel Fiera District, in piazza della Costituzione, accanto al Palazzo dei Congressi.

L'importante evento bolognese si trasforma ben presto in un crocevia di tanti altri oggetti performativi che vanno ad inserirsi in una serie di esperienze artistiche che Renato Barilli, proprio in quegli anni, definisce "concettuali mondane" (Barilli 1980: 97).

Testimonianza della vivacità culturale del periodo, l'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna viene corredata da diver-

si eventi che sconfinano "fuori dall'arte" (Casero *et al.* 2017) per raggiungere il sociale, come ad esempio il Teatro Vagante di Giuliano Scabia, montato su un carretto per percorrere le strade del quartiere Pilastrò di Bologna e portare lo spettacolo itinerante *Il Gorilla Quadrumano* dove partecipa, in qualità di attore, anche lo scrittore Gianni Celati<sup>19</sup>.

Tra gli artisti coinvolti nell'ambito delle attività inaugurali, il 31 maggio Fabio Mauri allestisce sulle scale esterne della Galleria la performance *Intellettuale*, che consiste nella proiezione, priva di sonoro, del film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini sul petto dello stesso Pasolini, che era presente all'evento<sup>20</sup>.

Nel fermento del momento, tra le numerose iniziative che animano l'area intorno alla Galleria, emerge anche il grande pannello di *Guernica*, collocato in una posizione privilegiata tra l'edificio di Pancaldi e il Palazzo dei Congressi.

Il collettivo padovano, in realtà, non era stato invitato all'evento inaugurale ma, in linea con il suo atteggiamento consapevolmente eversivo, aveva ugualmente organizzato questa incursione artistica. Tenendosi fuori dai circuiti ufficiali dell'arte, Cavart ha infatti operato, nella maggior parte dei casi, ai margini delle manifestazioni pubbliche, talvolta mettendo in atto interventi non autorizzati. Ma proprio in questo caso, pochi mesi dopo l'inaugurazione, il direttore della Galleria Franco Solmi riconosce l'impegno del collettivo, al quale scrive nell'agosto 1975:

Cari amici,  
grazie per le foto e per la lettera e grazie anche per aver portato *Guernica* il 1° maggio all'inaugurazione, anche se tengo a precisare che noi non abbiamo rifiutato proprio niente perché – per quanto ne so io – nessuno ci ha chiesto di ospitarla. [...] Il Vostro impegno è molto simpatico ma non rischiate molto l'ira dei borghesi

19 Cfr. Belpoliti 2010: 308-319. Il filmato dell'intervento del *Gorilla Quadrumano* realizzato in Super 8 nel quartiere Pilastrò di Bologna, con il commento narrativo di Giuliano Scabia, è visibile al link: <https://www.doppiozero.com/i-video-del-gorilla-quadrumano> (Ultima consultazione 05/01/2026).

20 Segnaliamo che questo lavoro, per la sua incisività, è stato inserito nel catalogo della *Settimana internazionale della performance* tenutasi a Bologna nel giugno 1977 a cura di Renato Barilli, con Francesca Alinovi, Roberto Daolio e Marilena Pasquali. Quell'anno, invece, il gruppo Cavart sarà invitato da Franco Solmi a partecipare alla mostra *Assenza / Presenza: un'ipotesi di lettura per l'architettura* allestita presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna a cura di Fulvio Irace.

portando in giro un capolavoro visto anche troppo come feticcio. Sono sicuro che questa non è la Vostra intenzione come non ci sarebbe mai venuto in mente di rifiutare l'esposizione di Guernica solo se ce lo aveste domandato invece di starvene al di fuori della Galleria<sup>21</sup>.



**FIG. 8.** LETTERA DI FRANCO SOLMI A CAVART, 6 AGOSTO 1975. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

L'intervento di Cavart a Bologna si articola in due fasi distinte.

Nella prima, l'immagine di *Guernica* viene presentata come un oggetto statico, diventando un vero e proprio fondale fotografico; i passanti sono invogliati a raggiungerlo tramite un percorso costituito da volantini raffiguranti una copia del celebre dipinto e la figura di un uomo che sorregge il proprio cervello con entrambe le mani<sup>22</sup>. Una volta arrivato, il pubblico

viene invitato a interagire con l'opera, posizionandosi di fronte a essa e, persino, entrando fisicamente nella scena. Ciò è possibile grazie a un foro situato nel corpo del cavallo al centro dell'immagine da cui i partecipanti possono far sbucare la propria testa. A quel punto, i componenti di Cavart scattano una foto con la loro Polaroid, permettendo a ciascuno di lasciare una traccia visibile del proprio passaggio. A completare l'installazione, è un cavalletto che regge una tavola con scritto "foto ricordo", progressivamente riempita con le immagini scattate.

Certamente, questa operazione può essere avvicinata, sia per le modalità sia per l'intento di coinvolgere lo spettatore nel processo creativo dell'artista, alle azioni intraprese da Franco Vaccari tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Si pensi, ad esempio, all'installazione *Esposizione in tempo reale n° 4: Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* presentata nella sezione *Comportamento* della XXXVI Biennale di Venezia del 1972, in cui l'artista modenese pone al centro della sala una Photomatic, invitando i visitatori a fotografarsi e poi ad affiggere i loro ritratti sulla parete<sup>23</sup>.

Come suggerisce Cristina Casero (2021: 29)

Nelle esposizioni in tempo reale, lasciando all'inconscio della fotocamera lo spazio per strutturare gli accadimenti (e quindi l'opera), l'esperienza artistica "avviene" grazie alle azioni/reazioni dei presenti, che da spettatori si fanno attori, che dialogano con la macchina, senza seguire uno schema aprioristicamente impostato, senza "uno sviluppo lineare", senza rispettare un copione. E tale esperienza lascia segno di sé attraverso le immagini: la fotografia assume così il duplice ruolo di motore dell'azione e di dispositivo che ne garantisce la persistenza nella memoria.

<sup>21</sup> Lettera di Franco Solmi a Cavart, 6 agosto 1975. Courtesy Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, Luvigliano (PD). La potenza mitopoietica che permea l'opera *Guernica* spinge Solmi a paragonarla a un oggetto-feticcio, con una velata critica al collettivo per la sua operazione anticonformista, che egli ritiene discutibile. Secondo il direttore della Galleria d'Arte Moderna, infatti, l'oggetto-feticcio *tout court* è proprio "il quadro" e per tale ragione l'intervento di Cavart non dovrebbe avvalersi di un oggetto così esplicitamente legato alla tradizione. Sull'argomento cfr. Fusillo 2012.

<sup>22</sup> L'immagine deriva dalla fotografia di Carla Cerati, *Ospedale psichiatrico. Parma* (1968). Cavart è intervenuto sull'impianto visivo attraverso la sostituzione della testa con un cervello. Lo scatto è visibile sul sito della fotografia al seguente link: <http://www.carlacerati.com/lboidpb4oasee9lpznkhnuq3u9rmm> (Ultima consultazione 05/01/2026).

<sup>23</sup> Sulla Biennale del 1972 si veda Barilli 2017. Per le esposizioni di Franco Vaccari si rimanda a Muzzarelli 2003; Zanfi 2006; Madesani 2007.

La possibilità del confronto trova motivo anche nella volontà, sia di Vaccari sia di Cavart, di non inquadrare i propri eventi artistici entro schemi rigidi, in quanto le modalità operative di entrambi non seguono alcuna scaletta precostituita, ma al contrario, prendono forma nell'*hic et nunc* (Panaro 2007: 58).

Questa dimensione, che assegna al fruitore un ruolo centrale, permea soprattutto la seconda fase dell'intervento di Cavart che si svolge al termine della giornata inaugurale della Galleria bolognese<sup>24</sup>.

Smontato il pannello, infatti, i componenti del collettivo decidono di lasciarlo a terra, in balia delle pulsioni e delle reazioni del pubblico. Il ribaltamento del quadro dalla sua tradizionale posizione verticale a quella orizzontale scardina totalmente il significato dell'oggetto performativo *Guernica*, rendendolo un luogo d'azione, un campo di accadimenti soggetti all'imprevedibilità e all'inatteso.



FIG. 9. INTERVENTO CAVART, BOLOGNA, 1° MAGGIO 1975. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

La documentazione visiva mostra una folla numerosa attorno al grande dipinto, mentre alcune persone lo attraversano, davanti allo sguardo curioso degli astanti<sup>25</sup>.

Calpestatò e ormai privo di qualsiasi funzione auratica, il *Guernica* di Brombin perde così quell'ambiguità che fino a quel momento ne aveva preservato l'equilibrio prossemico tra oggetto e opera. Assecondando quella «vertigine tattile dell'immagine» (Baudrillard 2012: 25), Cavart innesca una «reazione a catena di simulacri e simulazioni» (*Ibidem*), concludendo la sua azione con una sorta di vivisezione dell'oggetto, che viene tagliato in frammenti che tutti possono prendere liberamente e portare a casa.

Questa pratica "iconoclasta" si inserisce perfettamente all'interno delle esperienze artistiche che segnano la stagione degli anni Settanta e di quel clima eversivo entro cui Cavart pone le basi della propria ricerca che, come suggerisce Pioselli (2015: 33), trasforma «l'architettura in situazione, comportamento, "dérive"».

Tuttavia, *Guernica: prospettiva del XXI secolo* non si esaurisce quel primo maggio a Bologna ma trova una propria continuità nella pellicola dell'omonimo film che testimonia l'itinerario di questo oggetto e la sua rappresentazione in chiave performativa.

## 5. L'OGGETTO MEDIATO

Coerentemente con il carattere interdisciplinare delle proprie ricerche, Cavart lavora su più fronti quando mette in pratica i suoi progetti artistici<sup>26</sup>. Le tappe veneziana e bolognese dell'itinerario dell'oggetto-*Guernica* sono state, infatti, documentate con una cinepresa 16 mm nel film *Guernica: prospettiva del XXI secolo*<sup>27</sup>. La preziosa pellicola, priva di sonoro e digitalizzata dalla Cineteca di Bologna, è una testimonianza importantissima per comprendere come il pannello di Brombin sia diventato un vero e proprio "oggetto narrativo" del film

24 Il numero doppio 56-57 del 1975 della rivista «Flash Art» ha dedicato una pagina al servizio fotografico dell'inaugurazione della Galleria. Tra le immagini pubblicate, in particolare, segnaliamo uno scatto in cui Piero Brombin appare in primo piano.

25 Tra i presenti c'è anche Renato Guttuso che, come ricorda Piero Brombin, apprezza molto il lavoro di Cavart, complimentandosi con loro per questa azione spregiudicata e irreverente (testimonianza raccolta da chi scrive in data 20/09/2024 presso l'Archivio Piero Brombin e Piera Paola Bortolami, Luvigliano).

26 Si pensi alla realizzazione dei film dei seminari *Progettarsi addosso* (1974) e *Architetture Culturalmente Impossibili* (1975), o ancora del progetto *La Baleniale* (1976).

27 *Cavart, Guernica. Prospettiva Del XXI secolo*. 16 mm/colore. Questa versione, seppur datata 1974, è stata completata nel 1975, a seguito dell'intervento di Cavart a Bologna.

(Di Marino 211: 9). Questo non è soltanto uno strumento per attestare gli eventi, ma è molto di più: si tratta di un'opera creativa indipendente, anch'essa firmata Cavart e dalla quale traspare con forza la presenza di una regia artistica consapevole.

A partire dalle riprese a Campo San Polo, in cui si vedono i corpi stesi dei performers coperti parzialmente da un lenzuolo bianco, inizia un continuo alternarsi di scene che mettono in relazione porzioni del quadro con azioni performative in cui gli interpreti incarnano metaforicamente i personaggi dell'opera *Guernica*.

Oltre alle inedite riprese a colori degli allestimenti della Biennale lagunare, questa testimonianza visiva ci mostra le reazioni e i comportamenti del pubblico presente a Venezia nella piovosa giornata del 12 ottobre 1974.

Quando "l'objet tourné" (Di Marino 211: 13) arriva a Bologna, la narrazione diventa ancor più didascalica: dopo aver inquadrato il pannello nel contesto architettonico circostante, dov'è riconoscibile il Palazzo dei Congressi e l'edificio della Galleria Comunale d'Arte Moderna, la cinepresa cattura gli eventi che si svolgono davanti ad esso. Mentre alcuni ragazzi preparano delle bandierine con i volantini stampati per l'occasione, un'altra persona gioca con l'oggetto-*Guernica*, inserendo la propria testa nel foro aperto sul corpo del cavallo; segue una scena in cui è riconoscibile il lungo percorso creato dalle bandierine poggiate a terra, poi distribuite ai passanti dai componenti di Cavart.



FIG. 10. FRAME DEL FILM PROSPETTIVA DEL XXI SECOLO. CAVART E GUERNICA, CAVART, 1975.



FIG. 11. FRAME DEL FILM PROSPETTIVA DEL XXI SECOLO. CAVART E GUERNICA, CAVART, 1975.

L'angolo dedicato alle foto ricordo si trasforma in un'attrazione irresistibile, soprattutto per i numerosi bambini che si avvicinano curiosi all'installazione. Con grande entusiasmo partecipano anche loro alla distribuzione delle bandierine, coinvolgendo i genitori a posare per una foto davanti al pannello, che nel frattempo ha attirato un folto gruppo di spettatori intorno a sé. Probabilmente a causa del clamore suscitato dall'ingombrante installazione, interviene la polizia municipale per chiedere che lo spazio venga sgomberato ma, dopo un confronto con gli artisti, sembra concedere loro libertà di azione.

Tra i diversi amici presenti all'inaugurazione si riconosce anche l'architetto Adolfo Natalini<sup>28</sup>, immortalato nelle riprese mentre sventola la propria foto Polaroid seduto davanti alla grande tela. Terminata questa scena, l'oggetto-*Guernica* ricompare a terra, in posizione orizzontale, nel momento in cui il pubblico è libero di attraversarlo e calpestarlo. Inizia così un cambio di marcia nel film che, dopo un fermo immagine sulla testa del toro picassiano, alterna raffigurazioni del quadro e scene girate in uno spazio aperto, in un gioco di rimandi continui tra figure dipinte e persone reali.

I performers che si muovono rappresentano da un lato le truppe militari e, dall'altro, il popolo sottomesso, interpretando le due parti attraverso andature e gesti, in un legame diretto e simbolico tra immagine e realtà. Anche la colomba, raffigurata nel capolavoro di *Guernica*, viene ripresa nell'azione performativa, attaccata a un laccio mentre si dimena prima della sua liberazione.

28 Considerato uno degli iniziatori dell'Architettura Radicale, fonda nel 1966 il gruppo Superstudio con Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Poli, Roberto e Alessandro Magris.



FIG. 12. FRAME DEL FILM PROSPETTIVA DEL XXI SECOLO. CAVART E GUERNICA, CAVART, 1975.

Per la realizzazione del film, Cavart utilizza anche pellicole della performance organizzata dal gruppo il 28 maggio 1975 a Brescia, in occasione dell'anniversario della strage di Piazza della Loggia. In queste immagini, il filmmaker si avvicina ad alcuni corpi immobili distesi lungo una strada, coperti da un lenzuolo bianco che man mano occupa l'intera inquadratura, immergendo lo spettatore all'interno della rappresentazione.



FIG. 13. INTERVENTO CAVART, BRESCIA, 28 MAGGIO 1975. COURTESY ARCHIVIO PIERO BROMBIN E PIERA PAOLA BORTOLAMI, LUVIGLIANO (PD).

Il film si conclude con due diapositive rivelatrici, che svelano al pubblico l'identità del vero autore del falso *Guernica*: si tratta di Brombin, colto mentre è intento a lavorare al suo dipinto, appollaiato sopra a una scala.

In conclusione, questo contributo, attingendo dall'inedita esperienza di Cavart e riportandola alla luce dal riposo in un archivio, dimostra come un oggetto tradizionalmente codificato come la copia di un celebre quadro possa trasformarsi in materiale performativo, muovendo

la narrazione tra le grammatiche della performance e del cinema indipendente: «Nella rappresentazione pittorica (ma, più tardi, anche nella fotografia e nel cinema) le cose vengono trasportate in un altro spazio, sospese nel tempo e messe, per quanto è possibile, al riparo dall'oblio, dal decadimento e dalla morte» (Bodei 2009:100).

## BIBLIOGRAFIA

- Acocella A., 2016, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata.
- Arnaud F., 1960, *Arte della falsificazione dell'arte*, Feltrinelli, Milano (ed. or. 1953, *Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst*, Econ Verlag, Düsseldorf).
- Arnheim R., 2005, *Guernica. Genesi di un dipinto*, tr. di G. Dorfles, Abscondita, Milano (ed. or. 1962, *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*, University of California Press, Berkeley).
- Attle J., 2017, *Guernica. Painting The End Of The World*, Head Of Zeus, London.
- Barile S., 2021, *L'arte contemporanea e il "civic engagement". Una lettura "banfiana" dell'intervento artistico di Picasso alla Guerra Civile di Spagna*, «Materiali di Estetica», 8.2, pp. 9-34.
- Barilli R., 1980 [1975], *L'arte concettuale "mondana"*, in *Al di là della pittura. Arte Povera, Comportamento, Body Art, Concettualismo*, Fabbri, Milano, pp. 97-128.
- Barilli R. (a cura di) 2017, *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, catalogo della mostra (Venezia, 7 maggio-24 settembre 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- Baudrillard J., 2012, *La sparizione dell'arte*, a cura di E. Grazioli, Abscondita, Milano.
- Belloni F., 2015, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, L'Erma di Bretschneider, Roma.
- Belpoliti M., 2010, *Settanta*, Einaudi, Torino.
- Bodei R., 2009, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.
- Bonami F., 2010, *Si crede Picasso. Come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*, Mondadori, Milano.
- Casero C., Di Raddo E. (a cura di), 2009, *Anni Settanta: l'arte dell'impegno*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).
- Casero C., Di Raddo E. (a cura di), 2015, *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, Postmedia Books, Milano.
- Casero C. et al. (a cura di), 2017, *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.

- Casero C., 2021, *Uno sguardo che riflette. Ricerche di fotografia concettuale in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*, Meltemi, Milano (ebook).
- Casini T., Lombardi L. (a cura di), 2019, *The Gentle Art of Fake. Arti, teorie e dibattiti sul falso*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).
- Cavart, 1975, *Architettura impossibile: un incontro*, Centro Di, Firenze.
- Chipp H.B., 1992, *Picasso Guernica: Histoire, Élaboration, Signification*, Cercle d'art, Paris.
- Clark T. J., 2025, *Those passions. On art and politics*, Thames & Hudson, London.
- Danto A.C., 2008, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, a cura di S. Velotti, Laterza, Bari-Roma (ed. or. 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass)-London).
- Di Marino B., 2011, *Film Oggetto Design. La messa in scena delle cose*, Postmedia Books, Milano.
- Formaggio D., 1977, *Arte*, Enciclopedia filosofica ISEDI, 2° ed., ISEDI, Milano.
- Fusillo M., 2012, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna.
- García Márquez G., 1974, *Chile, el golpe y los gringos*, Colección Cuadernos Alternativa, Editorial Latina, Bogotá.
- Gruppo Cavart, 1975, *I designers in penitenza*, «In più», 2, 10, pp. 1-4.
- Guernica* 1937, in «Cahier d'Art», num. spec. 4-5, Paris.
- Inauguration du musée de Bologne/Ier Mai 75/Extraits/J. Charlier*, in «Flash Art», 56-57, June/July 1975: 21.
- Internazionale situazionista 1958-69 1994*, a cura di M. Lippolis, Nautilus Edizioni, Torino (ed. or. 1959, *Internazionale Situazionista, L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50*, in «Internationale Situationniste», III, décembre).
- Itinerario di Guernica* 1975, in «Casabella», 406, ottobre: 10-11.
- La Biennale. Annuario 1975. Eventi del 1974 (1975)*, Venezia.
- Madesani A. (a cura di), 2007, *Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975*, Dalai Editore, Milano.
- Masini L.V., 1989, *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale*, Giunti, Firenze.
- Muzzarelli F., 2003, *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Mondadori, Milano.
- Orzes A., 2022, *An Antifascist Biennale: 'Libertà al Cile' in and from Venice*, in «Artl@s Bulletin» 11, 1, pp. 63-80.
- Pajusco V., 2020, *Libertà al Cile*, in *Le muse inquiete. La Biennale di Venezia di fronte alla storia*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Panaro L., 2007, *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, APM, Carpi (MO).
- Penrose R., 1969, *Pablo Picasso. La vita e l'opera*, prefazione di G.C. Argan, Aggiornamento 1956-1968 di F. Fratini, Einaudi, Torino (ed. or. 1958, *Picasso. His life and work*, Gollancz, London).
- Picasso P., 1998, *La pittura non è fatta per decorare appartamenti*, in M. De Micheli (a cura di), *Pablo Picasso. Scritti*, SE, Milano, pp. 50-52.
- Pioselli A., 2015, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Johan & Levi, Monza.
- Portinari S., 2018, *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia.
- Quaggio G., 2009, *Il Guernica conteso. Percezione, circolazione e ritorno di un dipinto che anche Franco avrebbe voluto*, in «Spagna contemporanea», 36, pp. 143-168.
- Rossi C., 2013, *Between the Nomadic and the Impossible: Radical Architecture and Cavart Group*, in A. Coles (ed. by), *The Italian Avant-Garde 1968-1976*, I, Sternberg Press, Berlin, pp. 45-66.
- Tavola M., 2022, *L'Odissea di Guernica. Guernica in viaggio, Guernica in esilio, Guernica a casa*, in M. Tavola (a cura di), *Picasso e Guernica: genesi di un capolavoro contro tutte le guerre*, catalogo della mostra (Nuoro, MAN, 18 novembre 2022-19 febbraio 2023), Interlinea, Novara, pp. 37-47.
- The Travels of Guernica* 2019, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia, Madrid.
- Van Hensbergen G., 2006, *Guernica. Biografia di un'icona del Novecento*, Il Saggiatore, Milano (ed. or. 2004, *Guernica The Biography of a Twentieth-century Icon*, Bloomsbury, London).
- Zanfi C. (a cura di), 2006, *Franco Vaccari. Photomatic e altre storie*, Electa-Mondadori, Milano.