

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO 1. CONTESTO STORICO E POLITICO DEL 1968

1.1 IL MONDO

1.2 L'EUROPA

1.2.1 FRANCIA

1.2.2 ITALIA

CAPITOLO 2. EVOLUZIONE DELLA GRAFICA POLITICA

2.1 LA NUOVA GRAFICA

2.2 LE INFLUENZE ARTISTICHE E CULTURALI

2.3 TECNICHE E MATERIALI UTILIZZATI

2.3.1 LA STAMPA SERIGRAFICA

2.3.2 LO STENCIL (POCHOIR)

2.3.3 I DUPLICATORI E IL CICLOSTILE

CAPITOLO 3. ANALISI DEI MANIFESTI POLITICI IN FRANCIA

3.1 STUDIO DI CASI SIGNIFICATIVI

3.1.1 ATELIER POPULAIRE

3.1.2 IL GIORNALE CLANDESTINO L'ENRAGÉ

3.2 MESSAGGI E SIMBOLISMI

CAPITOLO 4. ANALISI DEI MANIFESTI POLITICI IN ITALIA

4.1 STUDIO DI CASI SIGNIFICATIVI

4.1.1 MANIFESTI DEL MOVIMENTO

STUDENTESCO E OPERAIO

4.2 MESSAGGI E SIMBOLISMI

4.3 EFFETTI SULLA GRAFICA DEI SETTANTA: STAMPA ALTERNATIVA E GRAFICA DI PUBBLICA UTILITÀ

CAPITOLO 5. CONFRONTO TRA LA GRAFICA POLITICA DI FRANCIA E ITALIA

5.1 STILE E TECNICA

5.2 TEMI E ICONOGRAFIE

5.3 SLOGAN E RETORICA

CAPITOLO 6. CONCLUSIONI

Introduzione ¹

Approfondire il tema della grafica politica nel 1968 in Francia e Italia è fondamentale se si vuole conoscere più a fondo un periodo storico che ha rappresentato su scala internazionale un momento di svolta in diversi ambiti e di conseguente impatto anche sulla società moderna, colpendo in primis la cultura e la comunicazione intersecandole come mai era successo. Quegli anni furono scossi dalla lotta di movimenti studenteschi e operai contro le basi della politica e delle principali istituzioni sociali, portate avanti da un sempre maggiore sentimento di rabbia collettiva seguita da un desiderio di libertà e cambiamento sociale e radicale. I principali mezzi comunicativi utilizzati da questi movimenti saranno i manifesti, simbolo di un linguaggio universale, che pur suddividendosi in diverse declinazioni locali riusciva a collegare più popoli e soprattutto giovani, grazie ad un comune spirito di ribellione, ma anche dalla volontà di ridefinire la società attraverso simboli potenti. La scelta di trattare questo argomento nasce dalla mia passione per la comunicazione visiva e il design, con un'attenzione specifica al loro ruolo nella società. Il 1968, infatti, è il simbolo di un'epoca in cui l'arte visiva, la grafica e il design non erano soltanto espressioni di creatività, ma elementi fondamentali di un dibattito politico e sociale. Questa analisi mi ha permesso di unire questa passione a una riflessione su come il design possa riflettere e influenzare le dinamiche di cambiamento. Scoprendo anche, nel corso della ricerca, come l'immediatezza e la capacità comunicativa fossero condizioni naturali e necessarie della grafica politica rivoluzionaria. Questi manifesti erano progettati con l'intento di diffondere un messaggio potente e provocatorio con efficacia colpendo chi li guardava, utilizzando un'estetica nuova e non ordinaria che preferiva

l'immediatezza visiva e l'ironia, in rottura con quella dei partiti istituzionali che invece seguivano dei canoni più tradizionali. I materiali utilizzati ne rappresentano la frugalità essendo perlopiù poveri e facilmente reperibili, per poi essere sottoposti a nuove tecniche più economiche come la serigrafia e litografia, trasmettendo uno spirito di urgenza e autenticità che, a distanza di decenni, continua a mantenere intatta la propria forza. Come anticipato, gli slogan, soprattutto quelli francesi, si presentavano in una formula breve e incisiva che combina poesia e ironia giocando su temi come l'utopia, immaginando quindi un mondo diverso dove i giovani riuscivano ad affermare la loro libertà. D'altro canto, l'approccio italiano si presentava come più diretto, meno giocoso e quindi con un linguaggio più orientato verso una rivoluzione di massa e più esplicitamente politico diventando un mezzo di mobilitazione di massa e lotta sociale, con un forte focus sugli ideali di radice marxista e leninista¹ molto presenti in questi movimenti studenteschi e operai. Ecco come confrontare queste due realtà può portare ad una riflessione sulle differenze e analogie, influenzate da un contesto culturale e sociale che concepisce in modo differente il cambiamento e la mobilitazione, permettendomi di non produrre soltanto uno studio storico sulla comunicazione visiva ma anche di esplorare un momento della storia che incarna il potere dell'arte come forza motrice del cambiamento. Questi manifesti hanno dato voce a sentimenti e speranze che continuano a risuonare anche oggi, in un'epoca caratterizzata da tecnologie avanzate e dalla digitalizzazione, riprendendo la semplicità e la potenza del messaggio visivo del 1968 come una lezione preziosa. Per chi, come me, è interessato alla grafica e al design, questo studio costituisce un invito a ripensare il nostro ruolo come designer e a riflettere su come la comunicazione visiva possa ispirare e mobilitare azioni e cambiamenti. La critica e autrice di design britannica Alice Rawsthorn all'interno del suo libro "Design as an Attitude" parlerà del design attitudinale e il suo impatto su temi sociali e politici contemporanei che possiamo accostare all'arte politica rivoluzionaria del 1968. Come quest'ultima ha cercato di trasformare le istituzioni e di opporsi alle disuguaglianze, il design attitudinale oggi viene applicato per affrontare i "Grandi Problemi"² del nostro tempo: questioni ambientali, sociali, economiche e di giustizia. Artisti e collettivi come l'Atelier Populaire, nati nelle università e nelle strade di Parigi durante le rivolte, hanno creato poster e opere grafiche semplici ma di grande impatto per sostenere le proteste contro l'autoritarismo e la disuguaglianza, proprio come i designer attitudinali odierni, ad esempio Brave New Alps e Forensic Architecture, impiegano i loro strumenti digitali e collaborativi per sostenere le comunità emarginate e denunciare ingiustizie. Questi rifiutando un approccio commerciale del design, promuovendo invece un ruolo attivo dove il designer diviene protagonista sociale, grazie a progetti di formazione e l'utilizzo della tecnologia e della visualizzazione digitale come strumento di denuncia e giustizia sociale per rifugiati e persone vulnerabili, rappresentano un'estensione contemporanea di quella stessa visione, cercando di creare comunità attraverso un design partecipativo, esattamente come gli artisti del 1968 hanno utilizzato l'arte visiva per mettere in luce le violenze e le ingiustizie del sistema.

¹ Il marxismo-leninismo punta allo sviluppo del socialismo e alla piena realizzazione del comunismo, in un sistema sociale senza classi con proprietà comune dei mezzi di produzione e piena uguaglianza sociale di tutti i membri della società.

² Cfr. Alice Rawsthorn Design as an Attitude pp.22-23

CAPITOLO 1

**Contesto Storico
e Politico del 1968**

1.1 Il Mondo



FIGURA 1: La polizia ferma un manifestante durante le proteste (Hulton Archive/Getty Images).

Il movimento del 1968 fu un movimento politico e culturale a carattere internazionale che interessò le giovani generazioni sulla base della contestazione radicale dell'ordine costituito e dei valori dominanti. Il fenomeno ebbe espressioni e manifestazioni eterogenee, valenze e obiettivi diversi da luogo a luogo. Toccò paesi con cultura e regimi politici estremamente diversi tra loro. Per l'omogeneità di alcuni contenuti e per il contemporaneo focalizzarsi di tutte le sue principali manifestazioni nell'arco di un anno, il 1968 si presentò come un fenomeno storico dotato di una propria fisionomia e fondato su un insieme di principi egualitari libertari che si manifestarono in una pratica politica radicale, collocato all'estrema sinistra. Le prime manifestazioni ebbero luogo nel 1964 negli Stati Uniti, con l'occupazione dell'Università di Berkeley, in California. In seguito alla dura reazione delle autorità e della polizia, gli studenti iniziarono a contestare radicalmente (FIGURA 1) i legami che univano l'università all'industria, in particolare quella bellica, e trovarono un immediato riferimento alla lotta contro l'impegno statunitense nella guerra del Vietnam.

Spostandosi verso oriente, in particolar modo, nella Repubblica Popolare Cinese, il Sessantotto rappresenta il momento più acuto della rivoluzione culturale avviata già nel 1966, fino a raggiungere il momento critico quando tutto il sistema di potere verrà modificato. Gruppi di studenti universitari protestarono contro i privilegi culturali e sociali ancora presenti nella società cinese, appoggiati persino da Mao Zedong e dai suoi sostenitori (FIGURA 2), che non persero l'occasione di sopprimere grazie a queste ribellioni ogni tipo di contestazione interna allo stato. Ci si ritrovò in una vera e propria guerra civile, destinata però, successivamente, a scemare e dileguarsi, a causa del continuo allontanamento dei gruppi giovanili rivoluzionari dalle città a zone rurali e disperse dell'immenso stato cinese.



FIGURA 2: Stampa propaganda di Mao Zedong "MADREPATRIA" (etsy.com).



FIGURA 3: Contro il trattato di sicurezza tra Giappone e America: una lettura di protesta dalla "Bibbia di Mao" (Keystone Francia/Gamma Keystone/Getty Images).

Anche in Giappone, Verso la fine degli anni 50', l'organizzazione giovanile di sinistra Zengakuren appartenente alla lega nazionale degli studenti, decise di portare avanti dure contestazioni al sempre più ingente autoritarismo di un sistema scolastico ormai antiquato. Questo risentimento si aggiungeva ad una nuova corrente anti-imperialista e militarista riferita all'ingerenza degli Stati Uniti nel paese e in tutto il Sud-est asiatico. Il nuovo Comitato di lotta interfacoltà, Zenkyoto, raccolse l'adesione in massa di studenti, docenti e ricercatori provenienti da circa 200 università del paese, partecipando a diverse manifestazioni di dissenso tra cui il famoso assedio della base militare americana a Tokyo e poi a Sasebo nel Gennaio del 1968, in seguito allo sbarco della portaerei americana Enterprise (FIGURA 3). Nel 1969 a loro si unirono anche operai e cittadini muovendo vaste manifestazioni spinti dal pensiero anti-USA e contro la guerra in Vietnam, che degenerarono in veri e propri attacchi ad ambasciate, parlamento e la grande stazione di Shinjuku; in seguito represses con violenza dalla polizia che riprese il controllo dell'università.



FIGURA 4: Olimpiadi 1968 in Messico, uno dei tanti simboli della protesta (Keystone/www.rsi.ch).

Tornando nel continente americano, le sempre più drammatiche disuguaglianze sociali del Messico, dovute a decenni di malgoverno del Partito Rivoluzionario Istituzionale, portarono all'insorgere di diverse manifestazioni studentesche nel 1968. La più famosa e sanguinaria sarà ricordata come la strage di Piazza delle Tre Culture o di Tlatelolco, avvenuta il 2 Ottobre del 1968, che vide il riunirsi di circa 10.000 protestanti tra studenti e semplici cittadini, spinti da ideali anti-governativi. Nel tardo pomeriggio l'intera piazza venne bloccata e delimitata dall'esercito messicano e dalla polizia bloccando le principali vie d'uscita, il compito era quello di intrappolare la folla per permettere a forze armate poste sui tetti sovrastanti alla piazza e agli elicotteri, di aprire il fuoco sulla folla. Il massacro durò per circa 60 minuti, tra i feriti ritroviamo anche la giornalista italiana Oriana Fallaci (inviata per documentare la protesta). Il numero di vittime dichiarato alla stampa nazionale e estera fu di 29, ma inchieste successive rilevarono un numero più ingente pari a circa 300 manifestanti uccisi. In seguito, nell'imminenza dello svolgersi delle Olimpiadi a Città del Messico (FIGURA 4), le proteste giovanili si intensificarono approfittando dell'occasione di una maggiore visibilità internazionale. Similmente in Uruguay, in seguito ad una radicale democratizzazione delle università nel 1958, che prevedeva l'elezione diretta di rettore e presidi di facoltà da un consiglio composto da ex studenti, docenti e studenti stessi, quest'ultimi matureranno una forte propensione alla politica, con orientamenti più tendenti alla sinistra riformista e rivoluzionaria. Sin dalla fine degli anni 50' il movimento studentesco uruguayano aveva dimostrato forza e combattività riguardo diverse problematiche dell'epoca, tra le più importanti: una sempre maggiore solidarietà verso la questione cubana con conseguenti manifestazione anti americane e quindi contro gli interventi bellici di questi in Repubblica Dominicana, Congo e in Vietnam.

³ Lyndon Baines Johnson, anche chiamato con le iniziali LBJ, è stato un politico statunitense, 36° Presidente degli Stati Uniti d'America dal 1963 al 1969.

Il culmine verrà raggiunto l'11 aprile del 1967, con una grande protesta nei confronti di Lyndon Johnson³, ospite di una conferenza tra leader mondiali a Punta del Este. Il 10 maggio 1968 studenti universitari, professori e vari settori di lavoratori, parteciparono a una serie di manifestazioni studentesche e proteste (FIGURA 5) che avevano come fine quello di denunciare l'aumento esorbitante del prezzo degli abbonamenti dei mezzi pubblici. A queste manifestazioni si unirono anche giovani studenti appartenenti a categorie protette, rivendicando gli assegni di assistenza. Scuole e licei vennero occupati, di tutta risposta il governo allora presieduto da Pacheco Areco proclamò lo stato d'emergenza, con il decreto Medidas Prontas de Seguridad del 13 giugno 1968, reprimendo le proteste con violenza e imprigionando gli oppositori politici, i quali erano sottoposti a lunghi interrogatori spesso violenti. Il 6 luglio, sei persone furono ferite gravemente durante una manifestazione di giovani per mano della polizia. Il 9 agosto, in un fatto mai accaduto prima nella storia del Paese, lo studente Mario Toyos venne ferito dalle forze dell'ordine irrotte nelle università. Il 14 agosto, un colpo alla schiena uccise lo studente Liber Arce, provocando un forte scandalo con successiva reazione da parte del popolo che sfociò in una serie di proteste volute dalla Gioventù Comunista. Fin quando il 20 settembre 2 membri del collettivo vennero uccisi nuovamente da interventi violenti e sanguinari della polizia, colpevole della repressione di altri 40 studenti. "Liber Arce", il nome del giovane ucciso verrà usato per tappezzare le strade e i muri di Montevideo, come segno di protesta, portando un messaggio di libertà.



FIGURA 5: Militanti uruguayani in protesta (opinar.com.uy).

1.2 L'Europa

11

Anche in Europa troviamo un'atmosfera di forte insofferenza e disagio. La contestazione partiva dai giovani (FIGURA 6) mossi dall'esempio americano, che combatteva per ideali antiautoritaristi e antimilitaristi, ribellandosi contro i modelli culturali e sociali dell'epoca. Puntavano alla realizzazione di un tipo di democrazia diretta che sovvergesse un modello ormai antiquato di Autoritarismo a favore delle classi sociali più abbienti e degli interessi politici ed economici dell'élite borghese dell'epoca. Ad esempio nei paesi per maggioranza socialisti come: Germania Est, Cecoslovacchia e Polonia, i giovani ribelli rivendicarono un "socialismo dal volto umano", quindi più attento alle necessità della popolazione, contro il sistema dominante in quel momento. La "Primavera di Praga" sarà l'episodio più celebre tra questi ultimi paesi del blocco socialista e ancora sotto influenza sovietica. La contestazione giovanile prese piede mescolandosi con movimenti intellettuali e politici che avevano come scopo raggiungere l'indipendenza dal regime sovietico e superare di seguito questa vecchia idea di comunismo tradizionale. Spostandoci verso Ovest, anche l'Irlanda del Nord diventerà terreno fertile per nuove forme di ribellione, sviluppatesi grazie a una minoranza cattolica di città come Belfast e Derry, soggette a forti discriminazioni da parte della maggioranza protestante. Guardando ai movimenti studenteschi europei, e riprendendo ideali riconducibili al marxismo, le proteste infervorirono l'isola, fino ad essere persino represses duramente dall'esercito Britannico.



FIGURA 6: Prime manifestazioni studentesche a Roma, 24 Febbraio 1968 (www.nicholasudati.com).

1.2.1 FRANCIA

La Francia fu il paese dove la ribellione dei giovani ebbe una maggiore impronta, anche simbolica per certi versi. Proprio qui sembrò che si potesse mettere in crisi tutto il sistema, il sistema politico governativo francese, ma in qualche modo il sistema politico dell'epoca. Nel marzo del 1968 tutto inizia quando gruppi di studenti occuparono il rettorato dell'università di Nantes come protesta per l'arresto di alcuni esponenti ostili della guerra in Vietnam. Non solo in America, ma anche qui ritroviamo il tema della guerra in Vietnam, anche inteso come opposizione all'imperialismo americano e all'aggressività di un certo mondo borghese, capitalista, che si voleva imporre per sfruttare i paesi poveri. La specificità del movimento francese è anche una radicale contestazione all'insegnamento nelle università considerate autoritarie, vecchie, che formavano solo l'élite e che non si occupavano di una crescita critica di tutta la società e di elevare tutti i ceti sociali, non solo la parte ricca del paese. Nel maggio le rivolte dilagarono a Parigi, dove fu molto forte la repressione effettuata, in modo particolare poi dentro la Sorbona uno dei fulcri della contestazione giovanile (FIGURA 7), voluta in questo caso dallo stesso rettore, il quale richiedette l'intervento della polizia. Certo, questa repressione produsse l'effetto contrario, il 6 maggio ci fu una forte reazione di protesta che venne allo stesso modo duramente repressa anche dalla polizia, alimentando per certi versi la contestazione giovanile e studentesca. La repressione attuata fu molto violenta, a tal punto che i cittadini iniziarono a solidarizzare con i giovani rendendo necessario ritirare le truppe,

13

perché gli effetti cominciavano ad essere effetti contrari, controproducenti. I sindacati entrarono in guerra, una sorta anche di scontro politico organizzando scioperi contro i politici francesi accanto alle manifestazioni degli studenti. Insomma, la protesta in Francia stava dilagando, si stava ampliando, solo che la svolta, arriverà alla fine di maggio quando inizieranno le occupazioni delle fabbriche effettuate dagli operai. In pochi giorni salì in maniera veramente esponenziale il numero degli scioperanti, fino a riuscire a provocare sostanzialmente un blocco totale di tutti i servizi. La Francia era in suburio, i giovani ottennero così l'appoggio di una parte importante della classe lavoratrice e quindi anche di elementi importanti della borghesia. Il mondo degli attori, certamente, tra tanti, ma architetti, cineasti, anche medici, architetti, anche di certi aspetti, di certi elementi della classe dirigente, che condividevano l'idea dei giovani di un cambiamento della società tradizionale. In quel periodo il presidente della Repubblica era De Gaulle, un eroe della Seconda Guerra Mondiale, aveva combattuto i nazisti, certamente un conservatore. Certo, questa situazione di suburio durò fin quando sarà lui stesso a prendere un po' in mano la situazione e attraverso un appello alla televisione, promettere al popolo nuove elezioni, ma anche l'avvio di riforme per ristabilire l'ordine. La situazione si stabilizzò e il 31 maggio con la vittoria di De Gaulle, una parte di Francia scelse la stabilità contro questa situazione di disordine, di cambiamento. Nonostante questo periodo di rivoluzione fosse durato, temporaneamente parlando, molto poco, aveva comunque iniziato a smuovere e cambiare le fondamenta di un sistema, quello politico francese, anche di una società, fino allora abbastanza rigida attraverso riforme politiche ed istituzionali.



**FIGURA 7: Uguaglianza! Libertà! Sessualità!
Parigi, maggio, 1968 (www.salon24.pl).**



FIGURA 8: Gli slogan della rivolta (www.dallapartedelorto.it).

Dopo la Francia il 1968 vide cambiamenti e contestazioni anche in Italia, con una sua specificità. Se infatti in altri paesi è stato un fenomeno che si è manifestato per pochi mesi o relativamente breve, in Italia sarà un fenomeno di manifestazioni studentesche e poi anche operaie che durerà almeno dieci anni, dal 1968 al 1978 insomma. Questa anomalia, è legata forse a alcuni aspetti o almeno a tre aspetti della realtà italiana, intanto la maggiore fragilità del paese, la crisi amministrativa che rappresentava l'Italia e poi la mancata capacità di effettuare riforme. Ciò che appunto distingue il caso francese dal nostro è nella capacità del governo di De Gaulle di attuare di riforme, cambiare il modello di Stato, il modello di vita, mettere in cambio dei cambiamenti che in Italia non sono stati così, almeno non di questa efficaci e portata. In Italia si diceva che mancassero le riforme, un esempio spesso citato era quello delle riforme urbanistiche in un periodo caratterizzato dalle migrazioni dalle campagne verso le città. Il problema urbanistico rimase grave, ma anche i progetti di riforma furono un tema centrale. Una delle riforme più contestate in Italia fu quella del sistema universitario, che prevedeva l'introduzione di limiti nell'accesso ai diversi livelli di laurea. Questi progetti di riforma tendevano verso una società più autoritaria e meno aperta, contestati dal movimento studentesco. Nel 1967 inizia anche in Italia il fenomeno della rivolta studentesca, che ebbe inizio con l'occupazione della facoltà di sociologia a Trento, per poi passare all'occupazione di facoltà milanesi, torinesi e altre università di massa. Gli studenti protestavano contro la selezione del sistema scolastico, visto come un sistema borghese che favoriva una scuola dei ricchi, una scuola dei padroni, proponendo invece l'idea di una scuola invece aperta, una scuola degli studenti, una scuola che coinvolga i giovani nei loro temi. (FIGURA 8)

Le prime manifestazioni si attuarono in modo particolare proprio dentro il mondo della scuola, non si attuavano con un confronto, con un faccia a faccia con gli insegnanti perché i giovani pretendevano di essere considerati dai loro professori, non come elementi da addestrare dentro un sistema borghese poi per essere utili a un certo tipo di economia, ma come soggetti critici, liberi per formare una propria personalità. Poi questi giovani si riunirono in associazioni e via via iniziarono una serie di associazioni. Lo Stato rispose con la polizia, non considerando le proteste dei giovani verso l'inefficacia di un vecchio sistema anche un po' nozionistico, autoritario, universitario italiano. Il primo marzo 1968 ci fu il primo e il più violento scontro tra studenti e polizia, uno scontro emblematico, famoso, uno scontro presso la facoltà di architettura all'interno di Villa Borghese, dove ci fu, si può dire, qualcuno dice una vera e propria battaglia, si parla della battaglia di Valle Giulia, dove ci furono 46 poliziotti e moltissimi studenti feriti, che non scappavano più ma reagivano alle cariche della polizia e pretendevano di occupare l'università e che quest'ultima diventasse anche un posto loro, nuovo, diverso, dove realizzare se stessi indipendentemente dalle esigenze del mercato o da certe pressioni gerarchiche, autoritarie che volevano che si sapessero certe cose piuttosto che altre. Ciò produsse un interessamento degli operai, si andava come in Francia verso un collegamento tra movimento studentesco e movimento operaio. Studenti e operai apparirono così uniti nella lotta contro un certo sistema produttivo economico alienante, producendo forse un maggiore impegno politico, vicino agli ideali della scuola di Francoforte⁴ e ai temi del Neo-marxismo.

⁴ Scuola di Francoforte" è il nome che prendono una serie di studiosi che, a partire dal 1923, si raccolsero intorno all'Istituto per la ricerca sociale, creato a Francoforte sul Meno, in Germania. Quello che caratterizzò l'originalità dell'Istituto fu, indubbiamente, la interdisciplinarietà del suo approccio. Gli studiosi, infatti, attraverso l'apporto dell'economia, delle scienze sociali, della filosofia, della psicologia, della musica e della letteratura elaborarono una "teoria critica della società", detta anche "ricerca sociale" o "filosofia sociale".

“I VOLTI DEI GIOVANI SUI MURI DELLE CITTÀ NON FURONO PIÙ QUELLI DEI MODELLI COMMERCIALI E CINEMATOGRAFICI, SORRIDENTI E COMPIACENTI, MA QUELLI ARRABBIATI E DETERMINATI DELLE MANIFESTAZIONI IN PIAZZA”

CAPITOLO 2

**Evoluzione della
grafica Politica**

2.1 La nuova grafica

19

Disegni e immagini sono stati da sempre preferiti in ambito comunicativo prettamente politico, considerando il basso costo dietro la loro creazione e la poca necessità di richiedere grandi mezzi culturali, presentandosi spesso come mezzo comunicativo dei ceti inferiori e del popolo. Proprio grazie alla loro utilità e versatilità hanno sin da subito ottenuto l'interesse dei più deboli e degli emarginati, come motore di una rivoluzione contro i grandi mezzi comunicativi dei potenti e dello stato. L'obiettivo è, quindi, sempre stato il voler creare caricature di personaggi politici, di movimenti politici e di vere e proprie situazioni nazionali ed internazionali che attanagliavano la società del tempo. I diritti del popolo, degli studenti e dei lavoratori divennero la musa ispiratrice di una nuova grafica. Nel 1972 il collezionista e studioso Gary Yanker⁵ descrisse come il manifesto stava pian piano diventando un nuovo ed evidente strumento di comunicazione di massa (FIGURA 9). Parlò di "rinascita" voluta anche dai giovani che nel 1968 utilizzarono questi nuovi strumenti sia nelle grandi democrazie occidentali e capitalistiche, che nei paesi cosiddetti del terzo mondo. Saranno proprio questi collettivi studenteschi che occuparono scuole ed università in tutto il mondo, giovani operai attuatori di diversi scontri nelle fabbriche e vari gruppi di dissenso nei confronti della chiesa a spingere verso questa rivoluzione delle regole grafiche del passato creando un nuovo linguaggio. Una delle problematiche principali fu proprio la necessità di distaccarsi completamente dal fallimentare e ormai antiquato lessico e dalle scelte iconografiche delle generazioni precedenti. Parliamo della comunicazione politica intrisa di "politically correct" che rispondeva ad un esemplare conformismo di periodi come Guerra Fredda e il costante timore di una minaccia nucleare. Raggiungendo infine l'era dei manifesti rivoluzionari intesi come portatori di un fardello ancor più pesante di quelli classici, in quanto i primi avevano il compito di portare avanti una propaganda degna di nota e capace di rompere i vecchi simboli dominanti e influenti della politica.

⁵ Gary Yanker esamina il recente manifesto politico come veicolo per trasmettere il messaggio di propaganda. I manifesti, che possono essere duplicati su vasta scala o realizzati a mano in modo rapido e rozzo, sono il mezzo più economico per la diffusione delle idee. Cfr. I muri del lungo 68' di William Gambetta pp.26-27.

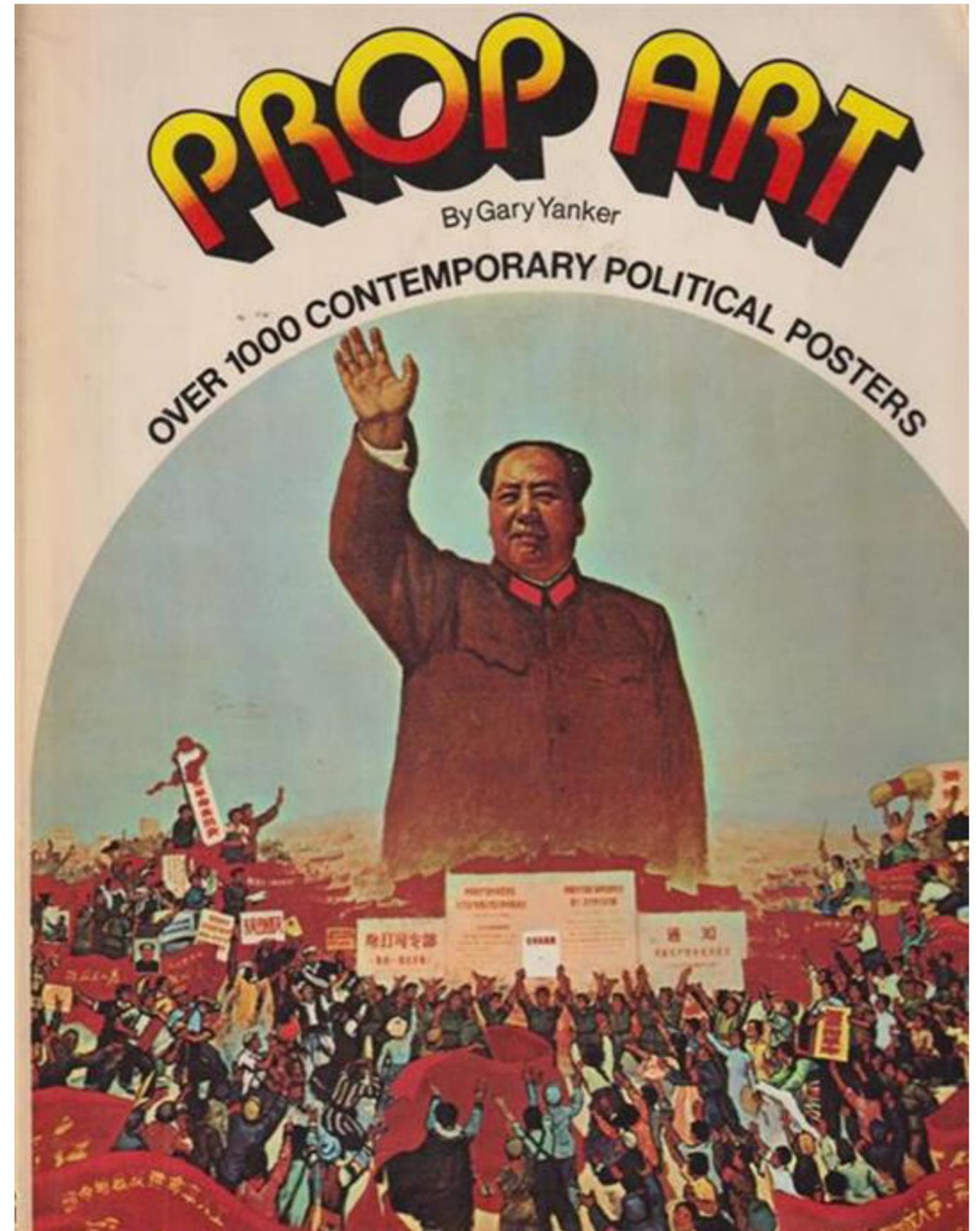


FIGURA 9: Prop Art: International Political Posters di Gary Yanker, 1972 (www.ibis.it).

2.2 Influenze artistiche e culturali

21

22



FIGURA 10: Andy Warhol, "Marilyn", serigrafia a colori (edizione Sunday B Morning).

Ad influenzare questo rinnovamento della grafica sia politica che anche nel campo della pubblicità commerciale, furono nuove forme innovative ed espressive di arti visive e comunicative come, in primis, tendenze quali la Pop Art e l'Optical Art, entrambe databili intorno ai primi anni 60'. Il termine popular art viene coniato nel 1955 da due studiosi inglesi, per indicare le immagini di mass media e le confezioni dei prodotti e beni di consumo. E' chiara la critica alla società dei consumi, che si manifesta nella volontà degli artisti di sottolineare la differenza tra le tecniche di comunicazione industriali, quindi in serie, e quelle più artigianali e artistiche, quindi uniche e più raffinate. Siamo nel pieno boom economico degli anni Sessanta, dopo la catastrofe della Seconda Guerra Mondiale in un periodo di rinascita economica e sociale che fa sperare in un futuro migliore per tutti, dove ognuno si può permettere di acquistare beni di consumo, beni materiali come gli elettrodomestici, le automobili, la lavatrice o la televisione. La società si stava orientando sempre di più verso la produzione e il consumo di massa grazie ad un'invenzione in particolare, ossia la televisione, sarà il vero veicolo della comunicazione di massa. Infatti tutte le immagini dei mass media, delle pubblicità, dei personaggi del cinema e della televisione saranno ripresi dai pop artist (FIGURA 10). Se i nuovi dadaisti avevano sorpassato l'espressionismo astratto, ritenuto troppo emotivo e sentimentale, con la pop art gli artisti arriveranno ad assumere un atteggiamento proprio antisentimentale nei confronti dell'opera d'arte, cercando di liberarla proprio dalla mano dell'artista. Riflettono quindi su nuovi oggetti prodotti dalla società di massa e li reintroducono nelle loro opere rendendoli, più che rappresentati, proprio presentati. Questo vale soprattutto per la pop art americana, ritenuta molto più fredda rispetto a quella europea. Questi artisti avevano l'abitudine di manipolare gli oggetti che prendevano dalla realtà, quindi magari li coloravano con dei colori sgargianti, oppure li riproducevano in serie, oppure li sovradimensionavano ponendoli come degli oggetti veri e propri.

Anche l'Optical Art si sviluppa con lo scopo di sondare gli studi scientifici sulla percezione visiva e sull'ottica. L'obiettivo principale degli artisti era quello di creare il movimento attraverso il bianco e il nero e successivamente i colori, in uno spazio bidimensionale. La cinetica scaturiva dall'accostamento di linee e colori opportunamente disposti sul supporto, che poteva essere carta, tela, cartone. Il progetto artistico aveva lo scopo di suscitare l'idea del movimento nell'opera e nella psicologia dell'osservatore, sviluppando un linguaggio astratto e geometrico che differiva dalle tendenze artistiche in voga negli anni precedenti, come ad esempio l'informale. Gli effetti ottenuti con queste tecniche inducono allo spettatore una instabilità percettiva, un'illusione che inganna l'apparato visivo, facendogli percepire qualcosa che non è presente o riconoscere in modo scorretto qualcosa che nella realtà si presenta diversamente. Si possono distinguere due tendenze generali, il movimento illusorio e quello reale. Il movimento illusorio riguarda un'immagine che può essere percepita in modi diversi a seconda di come lo spettatore si pone nei suoi confronti a livello psicologico oppure all'utilizzo di accorgimenti frutto dell'osservazione scientifica. Se da una parte si rifà allo stile del Bauhaus di De Stijl, e quindi alla concretezza e alla cinetica del futurismo, dall'altra cerca il coinvolgimento emotivo dell'osservatore spazzando con risultati inaspettati che ribaltano la realtà con prospettive impossibili ed effetti ottici alienanti.

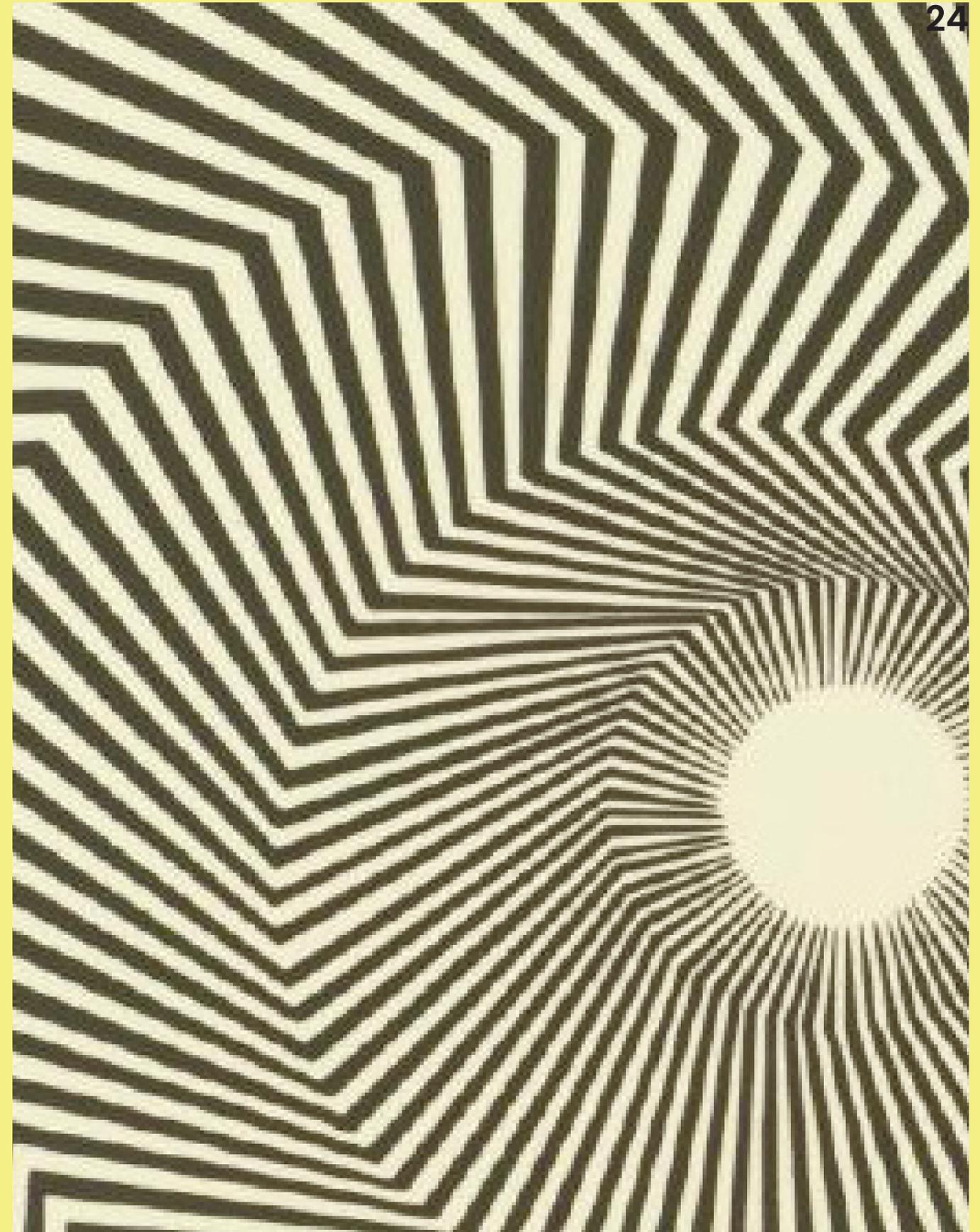


FIGURA 11: Poster Optical Art a strisce geometriche astratte di Bridget Riley (Hayward Gallery Blaze 4).



FIGURA 12: Copertina prima stampa della collana del Tex, 30 settembre 1948 (www.magazineubcfumetti.com).

Altra corrente artistica che influenzerà fortemente questa nuova grafica sarà il fumetto d'autore, nato come forma di espressione artistica nel XX secolo, distinguendosi dai tradizionali fumetti commerciali per la sua natura più libera e innovativa. Si differenzia dai classici fumetti di serie realizzati per la grande produzione, dall'approccio personale dell'artista, che utilizza il fumetto come mezzo di comunicazione e narrazione delle proprie idee e visioni. Viene realizzato liberamente dal punto di vista del formato, della foliazione, del genere, della tecnica e di tutto il resto. L'obiettivo principale è quello di creare opere artistiche di qualità, che vanno al di là del semplice intrattenimento, per stimolare riflessioni e emozioni nel lettore (FIGURA 12). Tuttavia, qualcosa cominciò a cambiare dopo il boom economico degli anni sessanta quando con l'innalzamento dell'età scolastica negli anni sessanta in Italia, l'analfabetismo cominciò finalmente a diminuire e con l'aumento del benessere aumentarono anche sia il tempo libero che le persone avevano a disposizione sia la loro richiesta di prodotti per l'intrattenimento. I giovani cominciano a rivendicare libertà culturali, politiche, individuali, a rinnegare alcuni dei valori dei genitori e uno dei mezzi di espressione di tutto questo è proprio il fumetto che, ancora una volta, si evolve, allontanandosi dei soliti cliché. Nel 1962 ha inizio una serie che prosegue tuttora e che, per l'epoca, è completamente nuova: Diabolik è un personaggio creato da due sorelle, Angela e Luciana Giussani, un ladro dall'animo gentile, ma quando la situazione lo richiede è capace di essere anche un assassino spietato. Nel giro di poco tempo divenne così famoso da dare il via a quello che viene definito il fenomeno del fumetto nero italiano e subito ispirerà alla nascita di alcuni suoi famosissimi concorrenti come Criminal e Satanic. Nel 1964 il fumetto comincia ad attirare l'attenzione degli intellettuali e Umberto Eco, nel suo saggio *Apocalittici e Integrati*⁶, si riferisce al fumetto come un mezzo espressivo di studio a livello accademico e nello stesso anno viene istituito il Club des Bande Ciné, che si rifonda subito dopo nel Centro Studi di Letteratura ed Espressione Grafica. Nel 1965 il centro collabora con l'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma e con il Centro di Sociologia delle Comunicazioni di Massa per dare vita a quello che sarà il primo festival internazionale italiano del fumetto, nella città di Bordighera. Insomma, nella metà degli anni Sessanta l'Italia, assieme alla Francia, è al centro di un radicale cambiamento non soltanto del panorama politico mondiale ma anche del fumetto europeo.

⁶ Il semiologo italiano analizza il tema della cultura di massa e dei mezzi di comunicazione di massa. Eco definisce "apocalittici" gli intellettuali (in particolare Adorno e Zolla) che esprimono un atteggiamento critico e aristocratico nei confronti della moderna cultura di massa, e "integrati" coloro che ne hanno una visione ingenuamente ottimistica.

2.3 Tecniche e materiali utilizzati ²⁷

La qualità estetica e l'efficacia comunicativa di questi manifesti sono fondamentali nella diffusione dei messaggi, ed è per questo che i materiali e le tecniche utilizzate rivestono un'importanza cruciale. Questi mezzi di propaganda sono travestiti da arte pubblica, capace di catturare l'attenzione dei passanti suscitando delle emozioni immediate, importanti in un periodo di forte contestazione e cambiamento. Nei centri di produzione di massa nati a Parigi durante le proteste studentesche, i cosiddetti Ateliers Populaires⁷, la sperimentazione visiva viene concretizzata da nuove tecniche di stampa come la serigrafia, preferita ad altre per una maggiore facilità di esecuzione e la possibilità di produrre in modo rapido e frugale immagini e testi (FIGURA 13). Bisogna inoltre considerare la necessità di avere a disposizione dei materiali facilmente reperibili, di basso costo e semplici: carta di bassa qualità, inchiostri economici e telai costruiti con materiali di recupero. Donando ai manifesti un aspetto genuino nella loro semplicità ma allo stesso tempo diretto e necessario per colmare questa urgenza di avere un messaggio politico veloce e deciso. La grafica è decisa e sintetica, spesso limitata a pochi colori, per garantire leggibilità e impatto visivo anche da lontano. Le immagini sono essenziali e simboliche, in modo che il messaggio risulti immediato e universale. Il manifesto inteso come forte strumento di mobilitazione e comunicazione approderà anche nel teso clima politico e sociale italiano.



FIGURA 13: "Officina popolare si" " Officina borghese no", slogan affisso all'ingresso del laboratorio di incisione dell'Ecole Nationale des Beaux- Arts, 16 maggio (jiliuwang.net).

In questo caso alle classiche tecniche di stampa come serigrafia e litografia si affiancheranno nuovi metodi come lo stencil, per permettere agli artisti di utilizzare diversi materiali e provare nuove texture. L'obiettivo principale rimane sempre quello di raggiungere le masse attraverso dei messaggi semplici, diretti e talvolta crudi utilizzando materiali di scarto come carta riciclata e inchiostri a basso costo per diventare emblemi di un'arte frugale e accessibile a tutti. Tra le varie influenze stilistiche ritroviamo il Futurismo italiano e i linguaggi delle avanguardie puntando su forme dinamiche e giochi tipografici che attraggono e coinvolgono, rendendo la comunicazione un'esperienza visiva intensa. In entrambi i paesi, dunque, l'uso di materiali semplici e tecniche rapide contribuisce a creare un'estetica unica, che diventa a sua volta simbolo di resistenza e partecipazione, ma anche dei prodotti abbastanza fragili, facilmente sbiaditi e strappati dai fenomeni meteorologici, ma proprio per questo portatori di una testimonianza effimera e al tempo stesso potente. Essi non solo informano e mobilitano, ma rappresentano un'intera generazione decisa a esprimersi attraverso l'arte e la grafica, dimostrando che anche materiali umili e tecniche "povere" possono dare vita a un'arte capace di entrare nella storia.

⁷ Si veda l'articolo Riportato in Atelier Populaire présenté par lui-meme.



FIGURA 14: Prima affiche costituita da tre parole, di cui l'ultima in risalto, dove l'unità viene rimarcata dalle tre grosse "U" in verticale (rivoluzione.red).

2.3.1 STAMPA SERIGRAFICA

Il termine "Serigrafia" deriva dal greco/latino e significa letteralmente "scrittura sulla seta". Abbiamo delle prime testimonianze riguardo l'utilizzo di questa tecnica risalenti al decimo secolo d.C., quando in Oriente venivano utilizzati grandi telai in seta per scrivere o più comunemente per lasciare dei segni grafici. Partendo dalla Cina e passando per il Giappone, l'arte serigrafica approda in Europa grazie alla via della Seta soltanto nel XVIII secolo. Per poi raggiungere il massimo utilizzo soltanto nei primi anni del '900, soprattutto negli Stati Uniti, grazie alle celebri trovate pubblicitarie e artistiche di personaggi del calibro di Andy Warhol e della sua serie di ritratti dell'attrice Marilyn Monroe. A causa della disparità di mezzi comunicativi a disposizione degli studenti, operai e quindi della classe in lotta rispetto a quella dominante: divenne necessario cercare nuove tecniche e stili frugali, ma allo stesso tempo efficaci nella condivisione di un messaggio. Un primo episodio di totale rinnovamento della grafica rivoluzionaria avvenne il 14 maggio 1968, quando dopo giorni di lotte e assemblee studentesche "L' École des Beaux Arts"⁸ di Parigi, la "Bella addormentata" venne rinominata la Scuola in "Atelier populaire". Lo scopo era quello di usare l'arte come strumento di propaganda per le lotte di operai e studenti.

Il primo manifesto ad essere stampato seguendo la tecnica della litografia sarà "UUU": "Usines, Universités, Union" con lo scopo di sostenere gli scioperi (FIGURA 14). A questo punto nacque il bisogno di abbandonare la litografia come tecnica principale per spostarsi verso un nuovo metodo proposto da varie figure come l'artista de Rougemont: "Una sera intervengo per consigliare la serigrafia. Si girano verso di me e mi dicono: 'Molto bene: allora allestisci un laboratorio!'. Fortunatamente ho incrociato Eric Seydoux. Ci siamo messi al lavoro la sera stessa"⁹.

La serigrafia basa la sua tecnica sull'importanza dell'espressione, che ritroviamo anche nella Pop-art, usando al contempo delle grafiche semplici ed efficacemente stilizzati, caratterizzati da un limitato uso di colori e grandi campiture che rendono il tutto riconoscibile ed identitario (FIGURA 15). L'organizzazione di questi circoli, invece, sarà ben delineata e precisa nei vari passaggi, partendo da un gruppo di persone incaricate sulla scelta dei temi su cui basare i manifesti con conseguente slogan. In seguito fu necessario unire un gruppo di grafici e quindi creativi, i quali avevano il compito di concretizzare l'idea iniziale su opportuni supporti. Questi ultimi rispecchiano l'animo frugale dell'epoca, infatti i manifesti venivano stampati su scarti di carta regalata dalla classe operaia. Il maggio francese diventerà ispirazione anche per molti altri paesi, tra cui principalmente l'Italia.

La tecnica richiede che una tela in nylon venga distesa su di un telaio. Dopo aver coperto le zone che devono rimanere bianche, per evitare il passaggio dell'inchiostro, questo viene steso su un lato per permettere il passaggio dalla tela sulla carta. Si ricalca l'immagine sul telaio con una matita morbida e il disegno ottenuto viene coperto con una gomma. Successivamente si applica una vernice che una volta indurita viene tolta per permettere all'inchiostro di passare dalla zona libera e poi attraverso la tela. In questo modo è possibile ottenere più copie dello stesso disegno, che poi può essere lavato per permettere la creazione di altre grafiche. Più macchinosa e complicata è invece la tecnica che prevede l'uso di sistemi fotografici per creare le aree coprenti che bloccano il passaggio dell'inchiostro. Come ricorda William Gambetta nel libro *I muri del lungo '68*¹⁰, nel 1970 il PCI inviò venti telai di serigrafia alle sue federazioni, e nel marzo del 1971 Lotta Continua pubblicò una sintesi della tecnica. La comunicazione politica si arricchì così di nuove forme creative a livello locale, non più limitata ai soli manifesti nazionali, ma con una vivace produzione nelle città e nei paesi.

⁸ Fondata a Parigi da Napoleone nel 1811, in sostituzione dell'École Académique, che era stata fondata nel 1648; è una delle sei sedi delle scuole appartenenti all'École des beaux-arts. Era nota anche come Petits-Augustins, dal nome della via della sede, a sua volta dovuta alla presenza di un antico convento di agostiniani.

⁹ Cit. artista e scrittore svizzero Denis de Rougemont. Si veda: <https://www.quellidel68.it/sito/index.php/it/argomenti/243-1968-la-serigrafia-conquista-le-strade>

¹⁰ Cfr. *I muri del lungo '68* di William Gambetta pp.53-54



FIGURA 15: Stampa tessile: l'arte della Serigrafia (www.ffri.it).

2.3.2 STENCIL (POCHOIR)

32

Nella Francia dell'Art Dèco un nuovo metodo di applicazione del colore rivoluzionerà le stampe ed illustrazioni a colori, portando ad un superamento della stampa meccanica ormai ambigua e carente nella riproduzione del colore. Questa nuova tecnica prenderà il nome di "pochoir", che in francese significa stencil (FIGURA 16). Uno dei motivi principali dietro questa scelta, è proprio l'abbondanza di effetti diversi possibili con l'utilizzo di stencil e l'applicazione manuale del colore, rispetto a stampe meccaniche e fotografiche. Dopo vari tentativi di perfezionamento delle prime applicazioni, piuttosto primitive e utilizzate soltanto per semplici decorazioni, la nuova tecnica di sovrapposizione di strati di pigmento e stencil aprì nuove porte alla stampa dell'epoca. Nel 1925, l'artista Jean Saudè, promuoverà e diffonderà questa nuova tecnica all'interno del suo trattato "Traité d'Enluminure d'Art au Pochoir"¹.



FIGURA 16: Esempio di Stencil Art, graffiti immagini e di ratto (www.doginabox.it).

2.3.3 I DUPLICATORI E IL CICLOSTILE

Tra i mezzi di comunicazione meno studiati, il Ciclostile è stato oggetto di una ricerca approfondita condotta dalla studiosa dell'Università del Minnesota, Elizabeth Haven Hawley¹², analizzandolo come un topos per la cultura americana, quindi come riflessione delle aspirazioni culturali del tempo, che permetteva la trasmissione di idee rivoluzionarie stilizzandole al massimo. Il desiderio comune è quello di comunicare messaggi diversi di opposizione alle autorità, ma senza aver bisogno di grandi e costosi mezzi di comunicazione e producendo tutto in completa autonomia.



FIGURA 17: Movimenti delle mani con il pompon presso l'atelier Jacomet (www.stencilarchive.org).

Si partiva dall'analisi tecnica di un'illustrazione, scomponendo i vari strati di colore per poi passare alla riproduzione. La base stampata del disegno veniva realizzata in bianco e nero, per poi essere prevalentemente utilizzata nei portfolio di design e alta moda. Successivamente questa base veniva sovrapposta da vari strati di colore con l'intento di fondersi e rimanere persino invisibile, a seconda della visibilità che si voleva dare al disegno litografico. Lo scopo finale era appunto quello di utilizzarla come guida per il posizionamento dei vari elementi. In passato gli stencil venivano realizzati usando sottili fogli di rame, zinco o alluminio, per poi passare a materiali naturali come la cellulosa e in seguito alla plastica in epoche successive. Per ogni colore doveva essere utilizzato uno stencil differente, il primo veniva applicato, né troppo denso né troppo liquido, per evitare che si infiltrasse modificando l'immagine, utilizzando uno speciale pennello detto "pompon" che veniva tamponato con acquerelli o tempera. Per ottenere diverse sfumature, i più esperti utilizzavano puntini o disegni fatti a mano sull'ultimo strato per rifinire il prodotto finale. In alcuni casi, potevano essere necessari fino a 100 stencil per riprodurre un'unica immagine, producendo stampe estremamente ricche di dettagli. (FIGURA 17).

¹¹ Jean Saudé era un incisore francese residente a Parigi, noto per la sua maestria nella tecnica dello stencil. Si formò con André Marty nel 1890 prima di avviare il proprio laboratorio chiamato Ibis. Nel 1925 pubblica *Traité d'illumination d'art au pochoir*, una guida alla tecnica dello stencil.



FIGURA 18: Cartiera a Kapuskasing, Ontario, nd Biblioteca e Archivi Canada (printinghistory.org).

A partire dal 1968, la classe operaia e studentesca prese questo nuovo mezzo per portare avanti la contestazione, rappresentando simbolicamente quegli anni di conflitto sociale, politico e culturale. Sappiamo, inoltre, che la democratizzazione e l'utilizzo ultimo di questo come mezzo antisistema erano già state riconosciute da artisti, poeti, intellettuali e studiosi della comunicazione nei decenni precedenti agli anni '60 (FIGURA 18). Ne sono esempio i vari progetti editoriali autoprodotti come le fanzine, a partire dagli anni '30 che si prestarono alla nascita di una nuova alternativa culturale a quella dominante dei poteri forti. Dai manifesti prodotti in serie dalle classi sociali più colpite (FIGURA 19), ai libri e pamphlet realizzati da figure intellettuali autorevoli, questi due mondi si fonderanno per rivoluzionare il mondo dell'informazione per dare spazio a diverse forme di idee, spesso non conformi e dissidenti.

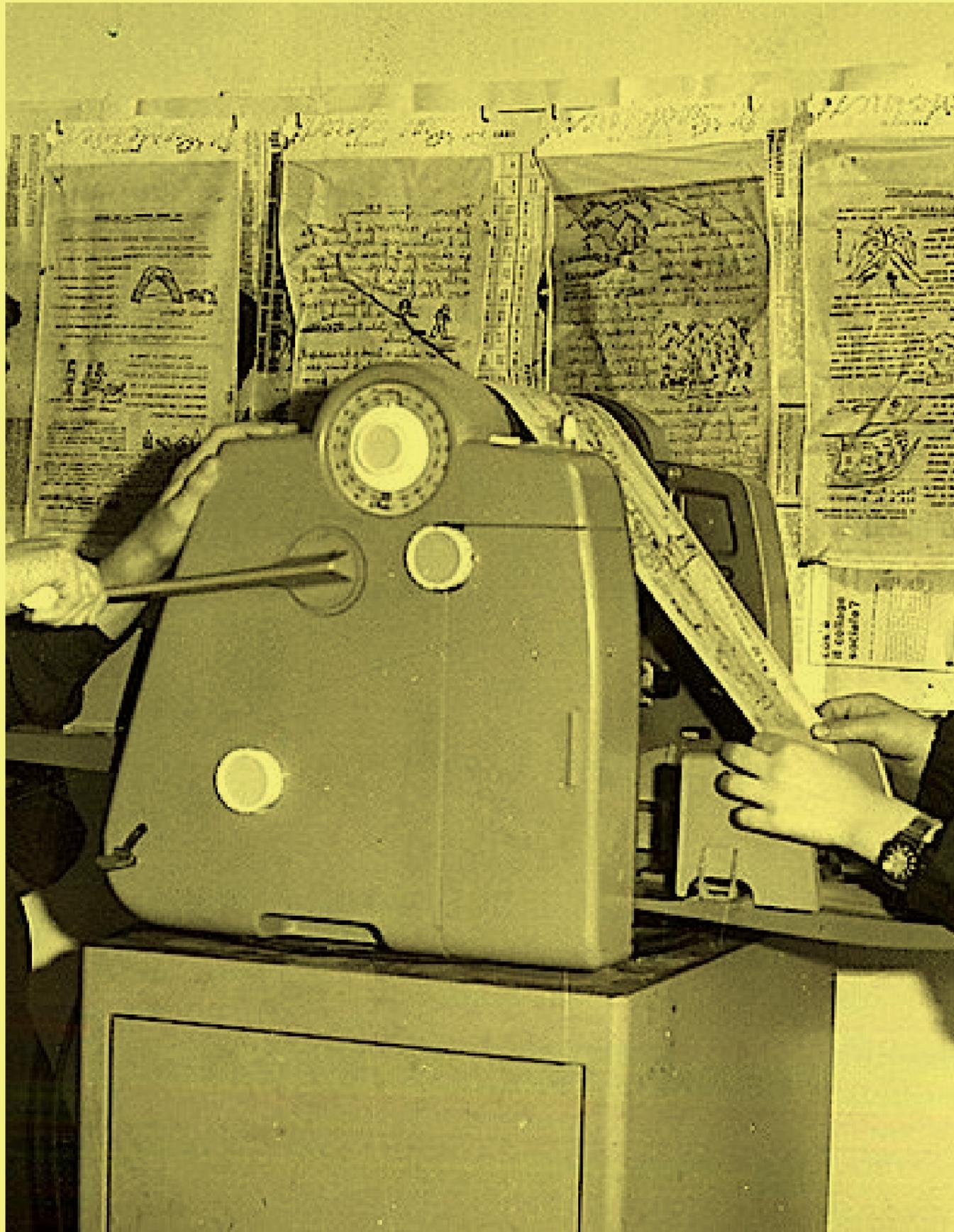


FIGURA 19: Scolari alle prese con una macchina Ciclostile (www.quotidianocanavese.it).



FIGURA 20: Studente italiana alle prese con la realizzazione di un manifesto, Immagini del Novecento (ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL PCI).

La totale autonomia e indipendenza da partiti e istituzioni fu uno dei motivi dell'uso ingente di questa tecnica fatto dai movimenti di lotta nel 1968. Il basso costo sia della macchina sia della stampa e il fatto che inchiostro, carta e matrici fossero acquistati grazie a collette dei militanti, garantirono una gestione maggiore da parte degli utilizzatori anche nell'ambito della manutenzione, riducendo notevolmente i costi (FIGURA 20). La realizzazione di un volantino era semplice e veloce: una volta appresa una notizia, era possibile produrre in breve tempo un foglio di controinformazione, che veniva distribuito capillarmente nei quartieri, nelle fabbriche o nelle scuole. Il linguaggio e le tecniche di composizione riflettevano uno stile diretto, privo di ornamenti, talvolta rude. Anche i testi più lunghi e complessi non necessitavano di essere presentati con uno stile elaborato: il testo battuto a macchina era abbastanza leggibile, ma l'inserimento di elementi grafici rappresentava una sfida. I disegni a mano, infatti, comportavano il rischio di danneggiare la matrice di cera con lo stilo, ma nonostante ciò, non si rinunciava a includerli. Spesso, si trattava di riproduzioni di fumetti satirici di autori celebri all'epoca, come Alfredo Chiappori¹³, le cui opere erano molto utilizzate dalla sinistra extraparlamentare. Tutti i militanti che necessitavano di uno strumento per stampare materiale di propaganda ne avevano accesso alla macchina, operazione che si svolgeva quotidianamente. Tuttavia, l'uso intenso portava a guasti, richiedendo frequenti interventi di riparazione. Non sempre queste riparazioni erano efficaci, e i volantini spesso presentavano macchie di inchiostro e difetti di stampa che a volte ne accentuavano il carattere sovversivo ed esplosivo.

¹² Cfr. Il ciclostile, strumento novecentesco del conflitto dal basso di Sergio Carpinello PDF pp.136-137
¹³ Disegnatore e scrittore italiano, primo interprete in Italia della contestazione generazionale del 1968; nel clima di quegli anni collaborò a Linus e anche a Ca Balà di cui disegna una copertina.

CAPITOLO 3

**Analisi dei manifesti
politici in Francia**

3.1 Studio di casi significativi

39

3.1.1 ATELIER POPULAIRE

40

Il contesto è quello dei giorni di forte fermento dovuti agli scioperi di circa 10 milioni di lavoratori, partendo dal 18 maggio, e l'occupazione delle principali fabbriche e università del paese. Il collettivo Atelier Populaire che il 16 maggio avevano deciso di occupare l'ateneo dell'Ecole des Beaux Arts di Parigi a Saint-Germain-des-Prés, riunì circa 25.000 tra studenti e insegnanti in sciopero tra cui: artisti, studenti di architettura e pittura, scioperanti di diverse aziende, bohémiens, rivoluzionari maoisti o anarchici, ecc. Tutti partecipavano in vari modi alla produzione o alla diffusione dei poster con un'organizzazione collettiva dove la firma personale veniva abolita e i gesti condivisi davano forma a un modo speciale di creare, per rispondere alla necessità di esprimere con mezzi di comunicazione diversi da quelli mainstream ormai corrotti dai poteri costituzionali. Produssero più di 200 poster diversi, stampati in tirature di poche centinaia o poche migliaia di copie con l'intento di contrapporsi al potere e quindi aiutare la classe operaia allo stesso tempo coinvolta nella rivolta al governo di Charles De Gaulle (FIGURA 21-22). Come potevano quindi farlo? La risposta venne da subito trovata e riuniti spontaneamente nel dipartimento di stampa litografica dell'ateneo produssero autonomamente il primo esempio di manifesto rivoluzionario dell'epoca: intitolato "Unione delle Fabbriche e delle Università".



FIGURA 21: Molti dei manifesti prendevano in giro personaggi politici come Charles de Gaulle con un naso da caricatura e il caratteristico kepi militare (www.bbc.co.uk).

I manifesti prodotti avevano un unico scopo, quello di essere utilizzati come armi comunicative al servizio della rivoluzione nei vari centri interessati del conflitto, parliamo delle strade, università e fabbriche. Usarli per fini decorativi o estetici, o conservarli come testimonianze storiche, avrebbe compromesso la loro funzione e significato. Infatti lo scopo era quello di creare dei prodotti non finiti, che potessero diventare dei modelli per chiunque volesse portare avanti nuove idee di azione politica e culturale, affinché non diventassero soltanto una vetrina per osservare la rivoluzione da un punto di vista esterno, perdendo di credibilità anche agli occhi della classe dominante. I manifesti e i volantini del Maggio fecero il giro del mondo, ispirando altri paesi, tra cui l'Italia. La frugalità di questi era tangibile camminando per le strade del Quartiere Latino di Parigi. Lo scopo era proprio quello di creare opere di scarsa qualità, stampate con poca attenzione ai dettagli, in serigrafia o incisioni in linoleum, nei colori nero e rosso, per ricordare la loro provenienza dalle classi sociali più povere. Così si contrapponevano ai canoni della comunicazione, ma allo stesso tempo riaffermavano la vecchia grafica. I manifesti venivano in seguito affissi nella notte da orde di studenti, anche nei quartieri a prevalenza borghese detti "sulla riva destra". Tra i partecipanti all'Atelier Populaire c'erano Pierre Bernard e Gérard Paris-Clavel, che poco dopo avrebbero fondato il collettivo Grapus¹⁴.

Questi pur essendo un' affermata agenzia di design riconosciuta globalmente, sostenevano le ideologie dei movimenti studenteschi riguardo allo scopo ultimo della grafica come strumento di cambiamento nella società. Questa volontà degli studenti e operai di abbandonare le classiche tecniche di stampa, facendo il tutto autonomamente e a mano, venne descritto da Hans M. Enzensberger¹⁵ come un limite per la diffusione di massa in favore della creatività. Questo errore strategico fu importante per non compromettere l'ideologia che volevano portare avanti e la fantasia. I manifesti divennero quindi esempio tangibile del maggio francese, ponendolo nella sua essenza contraddittoria a metà tra due epoche. Anche altri grafici seguirono questa nuova corrente. Tra questi due dei più grandi satiristi francesi dell'epoca: il feroce umorista Sinè e la sua destrezza nella linguistica e nell'uso della metafora e infine Wolinski, famoso per i suoi fumetti basati su storie surreali dall'aria dadaista con fare ironico e irriverente figlio di una sua visione della disparità sessuale in ambito sociale e politico. Insieme pubblicarono quattordici numeri del giornale clandestino "L'Enragé", caratterizzato da uno stile tipograficamente rozzo e aggressivo che veniva distribuito a mano dagli studenti per le strade della riva sinistra di Parigi. Il principale bersaglio delle loro invettive era il generale De Gaulle, come testimoniava la copertina del primo numero con la scritta provocatoria "Crève général" ("Crepa, generale").

¹⁴ Fondato da un gruppo di designer con una visione audace ed un forte senso dell'umorismo, Grapus ha abbracciato il potere dell'immagine per affrontare questioni sociali e politiche.

¹⁵ Scrittore tedesco (Kaufbeuren, Allgäu, 1929 - Monaco di Baviera 2022). Autore anticonformista e versatile (romanziera, autore di testi teatrali, radiofonici ecc.), è stato tra gli animatori del Gruppo 47 ed è una delle figure più interessanti della letteratura tedesca del secondo dopoguerra.



FIGURA 22: Studenti a lavoro (www.bbc.co.uk).

3.1.2 IL GIORNALE CLANDESTINO L'ENRAGÉ

43

Nato durante il periodo dei grandi movimenti studenteschi e operai del Maggio Francese, l'Enragé (FIGURA 23) si presenta come un giornale clandestino fondato da un gruppo di studenti radicali, giovani artisti e diversi membri della Scuola delle Belle Arti di Parigi, rappresentando un mezzo alternativo per dare voce e spazio alle idee rivoluzionarie e dissidenti dell'epoca. Il nome in francese significa letteralmente "l'infuriato", ispirandosi agli "enragés" della Rivoluzione Francese, ovvero quel gruppo estremista che aveva come obiettivo principale quello di proteggere i diritti delle classi sociali più povere contro le persecuzioni fatte da aristocratici e il clero. Ecco che il giornale allo stesso modo si proponeva di esprimere la rabbia e la frustrazione della nuova generazione contro un sistema considerato aggressivo e ingiusto, non seguendo le tradizionali regole del giornalismo tra cui l'imparzialità e l'obiettività tipica. Si voleva dare spazio alla discussione di idee radicali sostenendo gli studenti e le cause dei lavoratori in sciopero per incitare e mobilitare. Tra i vari temi trattati all'interno dei diversi articoli ci sono denunce al capitalismo ingente e alla repressione del malgoverno, usando una scrittura diretta e spesso provocatoria, con un tono che rifletteva la rabbia giovanile e l'urgenza di cambiamento, per comunicare con i manifestanti e invitarli a continuare le occupazioni, organizzare assemblee e resistere

alle forze dell'ordine. I redattori studiavano ogni singola edizione per distribuirla velocemente e senza spendere troppo, con mezzi semplici e improvvisati, ma capaci di raggiungere il più ampio pubblico possibile senza lasciar traccia degli autori, essendo delle pubblicazioni illegali e non autorizzate. Parlando di grafica, si presentava come innovativa e piuttosto cruda paragonandola ad altri giornali dell'epoca, con un'estetica di strada a rappresentare questo loro spirito di ribellione e cambiamento. Le tecniche di stampa utilizzate rimangono uniformi con quelle dell'epoca, parliamo di serigrafia e stencil, ispirandosi all'arte popolare ma anche allo stile delle avanguardie con slogan precisi e diretti. Le copertine e le illustrazioni erano spesso realizzate da artisti e grafici impegnati, che interpretavano i simboli del potere e dell'autorità in chiave sovversiva, utilizzando inchiostri e carte di bassa qualità, che però contribuivano a rendere il giornale ancora più immediato e diretto, capace di parlare a tutti. Sarà proprio la sempre più crescente fama e circolazione grazie anche a passaparola e distribuzione negli ambienti studenteschi e operai, a renderlo conosciuto anche alle forze dell'ordine francesi. Queste infatti tentarono di sopprimerlo, iniziando con l'identificare molti redattori e collaboratori che in seguito verranno minacciati non riuscendo però a cessare la natura clandestina del giornale rese difficile il controllo da parte delle autorità, permettendo a L'Enragé di continuare a circolare fino alla fine delle proteste e anche ben oltre questo periodo, ispirando numerosi movimenti giovanili, l'estetica e la comunicazione politica di pubblicazioni della Francia underground e di altri paesi.

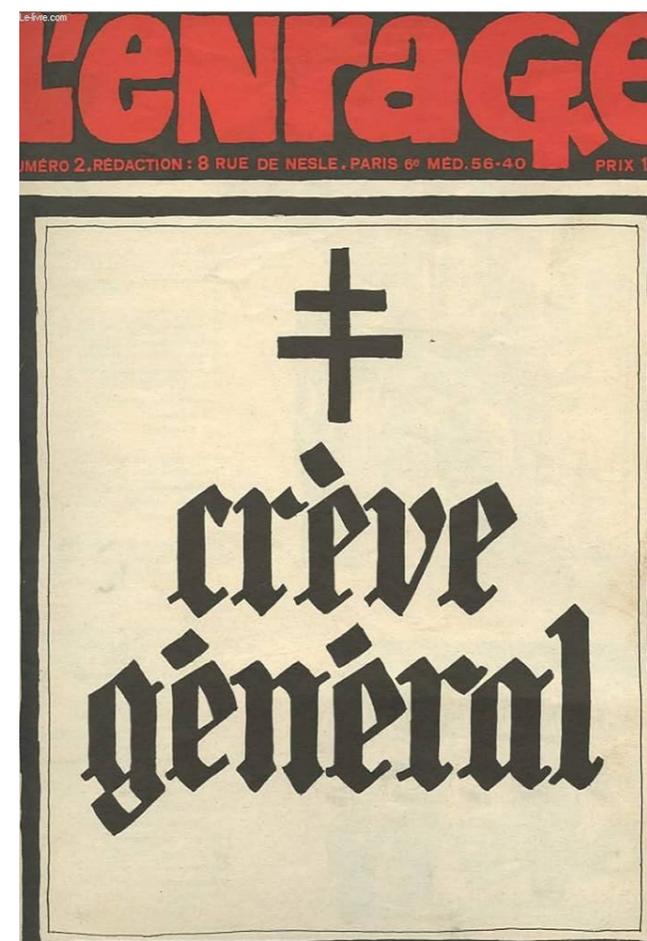


FIGURA 23: Copertina di "L'Enragé", giornale satirico, protestante e libertario, 1968 (www.bridgemanimages.com).

3.2 Messaggi⁴⁷ e Symbolismi



FIGURA 24: Immagini del Novecento (ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL PCI).

I manifesti realizzati durante il Maggio francese del 1968 erano veicoli di messaggi intensamente provocatori e coraggiosi, creati per scuotere il potere costituito e ispirare una rivoluzione culturale e politica. Progettati con un'estetica che mescolava la semplicità delle forme alla potenza delle parole, questi manifesti venivano stampati in modo anonimo e distribuiti gratuitamente sui muri delle città, nelle università, nelle fabbriche e nelle manifestazioni che si susseguivano in tutta la Francia. Tra i manifesti più iconici, capaci di mantenere il loro impatto anche negli anni successivi, vi era "Nous sommes le pouvoir" (Noi siamo il potere)(FIGURA 24), un'affermazione audace che proclamava studenti e lavoratori come la vera forza rivoluzionaria in grado di sovvertire l'ordine politico. In questo slogan, la parola "potere" veniva attribuita ai manifestanti stessi, sottolineando l'idea che la legittimità del cambiamento risiedesse nella voce del popolo, non in quella delle istituzioni dominanti.

Un altro potente esempio fu "La Lutte continue" (La lotta continua), pensato per incitare i manifestanti a non arrendersi, nonostante la repressione violenta da parte delle forze dell'ordine e le minacce del governo (FIGURA 25). Questo manifesto, accompagnato spesso da immagini che rappresentavano pugni chiusi o volti determinati, voleva trasmettere un messaggio di perseveranza, incoraggiando la resistenza contro l'oppressione. Il messaggio diventava quasi un grido di battaglia, motivando coloro che scendevano in piazza e invitandoli a vedere nella lotta non solo una protesta temporanea, ma una missione di lunga durata.



FIGURA 25: Immagini del Novecento (ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL PCI).



FIGURA 26: Immagini del Novecento (ARCHIVIO FOTOGRAFICO DEL PCI)

“Sois jeune et tais-toi” (Sii giovane e stai zitto)(FIGURA 26) divenne invece l’espressione di una generazione che rifiutava il silenzio imposto e le restrizioni culturali che la colpivano. Con una grafica spesso ruvida, che rappresentava un volto giovanile in segno di sfida, questo manifesto esprimeva la frustrazione dei giovani verso un sistema che tentava di marginalizzare le loro voci, invitandoli ad accettare passivamente le ingiustizie. Questo slogan era un grido di ribellione per una generazione che si rifiutava di essere invisibile.



FIGURA 27: Libro-locandina disegnato da Enzo e pubblicato da Atelier Co-op (montenlair.fr).

“Il est interdit d’interdire” (È vietato vietare)(FIGURA 27), divenne un simbolo di libertà totale e sfida alle convenzioni sociali, lanciando un chiaro messaggio contro l’autoritarismo e le rigide regole della società borghese dell’epoca. Questo slogan, semplice ma di grande impatto, chiedeva una vita libera da restrizioni, dove ogni individuo potesse esprimersi senza oppressioni. Il manifesto spesso era realizzato con un design diretto, caratteri grandi e forti che richiamavano lo sguardo e rendevano immediata la lettura del messaggio. In una società segnata da regole e conformismi, questo slogan offriva un’alternativa di vita più libera e spontanea.

Il manifesto "Les mercenaires du pouvoir feront-ils marcher les usines?" (FIGURA 28) è emblematico delle proteste del maggio 1968 in Francia, un periodo segnato da scioperi massicci, mobilitazioni studentesche e tensioni politiche. La frase, che tradotta significa "I mercenari del potere faranno funzionare le fabbriche?", suggerisce un tono provocatorio e antiautoritario, chiedendo se le forze governative o di polizia possano davvero riportare l'ordine produttivo in un contesto di rivolta sociale. Graficamente, il manifesto si distingue per la sua semplicità ed efficacia. Stampato in rosso su sfondo bianco, utilizza caratteri di grandi dimensioni, chiari e leggibili, tipici dei manifesti di protesta dell'epoca, che miravano a trasmettere messaggi diretti e facilmente comprensibili al pubblico. Lo stile minimalista e l'uso di colori netti riflettono il carattere deciso delle rivendicazioni sociali del tempo, mentre l'assenza di immagini o illustrazioni evidenzia l'importanza del messaggio verbale rispetto a elementi visivi decorativi.



FIGURA 28: Philippe Zoumeroff Collection, maggio 1968, Parigi (Counterculture).

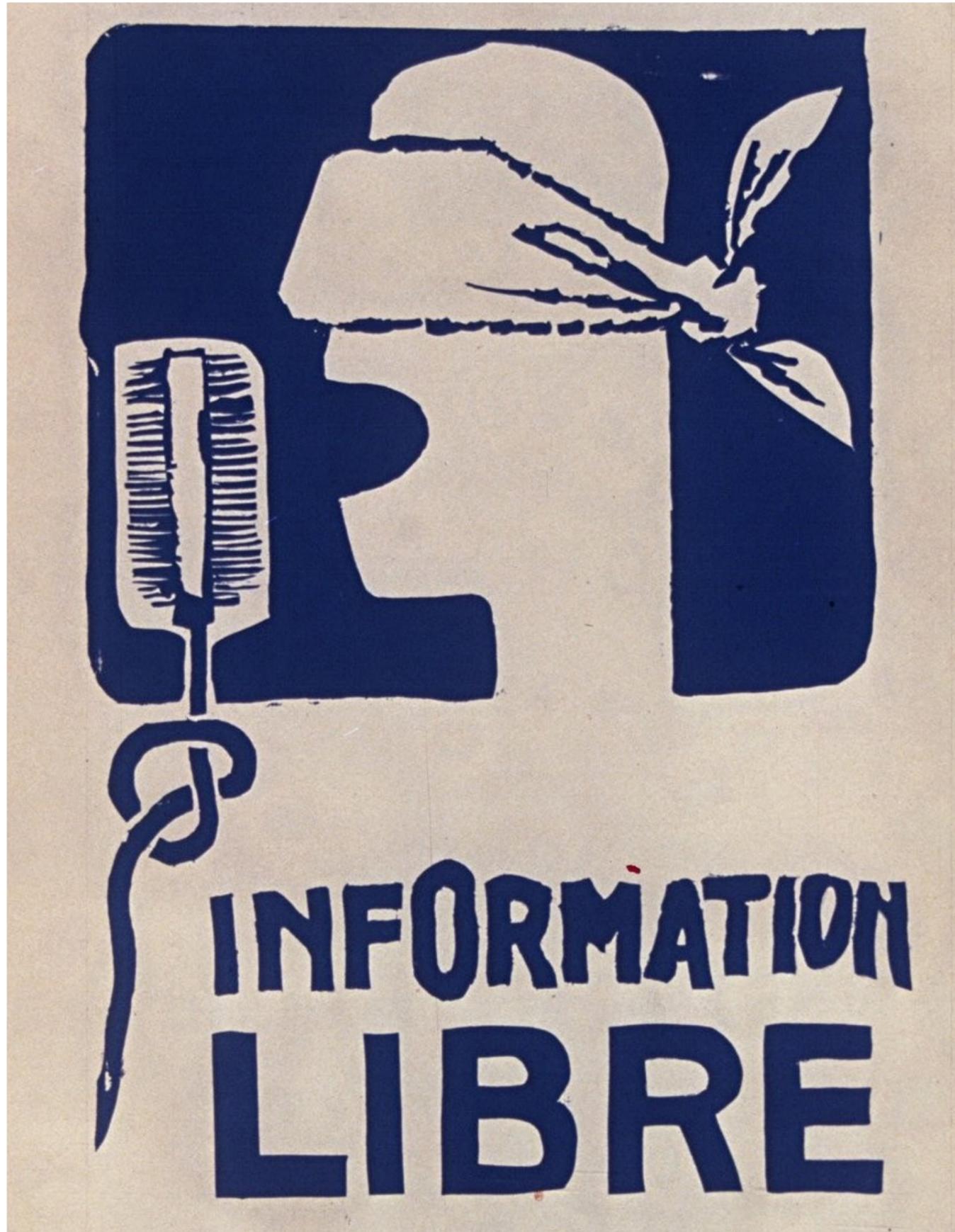


FIGURA 29: gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France



FIGURA 30: Nel 1948 la nascita dello slogan "CRS SS" (www.radiofrance.fr).

"CRS = SS" (FIGURA 30), uno dei manifesti più controversi, metteva a confronto le forze della polizia (CRS) con la Gestapo nazista (SS), evidenziando la brutalità con cui le autorità rispondevano alle proteste. Questo manifesto scioccava intenzionalmente, utilizzando un simbolismo estremo per mostrare la repressione come una forma di oppressione simile a quella totalitaria. La grafica era spesso violenta, evocativa e scioccante, progettata per colpire l'emotività dei cittadini e metterli di fronte alla gravità della situazione.

Il manifesto "Information Libre" (FIGURA 29) riflette la richiesta urgente di trasparenza e verità durante un periodo di intensa agitazione politica in Francia. Rappresenta un simbolo di denuncia contro la censura e la manipolazione governativa, raffigurando un personaggio con gli occhi bendati, che parla in un microfono con un filo annodato, un'immagine che critica il governo per aver fuorviato l'opinione pubblica con mezze verità e messaggi distorti. Con uno stile semplice e monocromatico, l'illustrazione usa un approccio diretto, dove le imperfezioni del disegno fatto a mano riflettono il tono di protesta crudo e immediato. Come molti altri manifesti di quel periodo, anche "Information Libre" è stato realizzato tramite serigrafia, una scelta che conferisce autenticità al messaggio.



FIGURA 31: (www.carnialibera1944.it).

Infine, "Ce n'est qu'un début, continuons le combat" (Non è che l'inizio, continuiamo la lotta) (FIGURA 31) suggeriva che il Maggio francese non fosse un evento isolato, ma l'inizio di un movimento destinato a crescere e a portare cambiamenti profondi e duraturi nella società. Il messaggio diventava così un manifesto di resistenza e speranza, ispirando una generazione intera a considerare la protesta come un processo continuo. Anche "La beauté est dans la rue" (La bellezza è nella strada) (FIGURA 32) rivisitava il concetto di bellezza, invitando a trovarla nei gesti di ribellione e nelle espressioni spontanee dei manifestanti, piuttosto che nelle istituzioni tradizionali.



FIGURA 32: (baruda.net).

CAPITOLO 4

**Analisi dei manifesti
politici in Italia**

4.1 Studio di casi significativi

59

4.1.1 MANIFESTI DEL MOVIMENTO STUDENTESCO E OPERAIO

Per comprendere questo movimento in Italia è necessario considerare sia la dimensione internazionale, poiché gli stimoli provenienti dal piano culturale e politico, come le pratiche delle occupazioni e delle assemblee, influenzarono profondamente i movimenti, ma soprattutto quella locale, legata alla storia del territorio. Ogni città ha vissuto il proprio "Sessantotto", caratterizzato da differenze a seconda delle culture politiche e dei soggetti protagonisti. L'università, la presenza di grandi complessi industriali, o scuole superiori con migliaia di studenti creano scenari unici. In entrambe le dimensioni vi è la necessità di rispondere alla comunicazione dominante dei media, contestando il modo in cui le mobilitazioni venivano descritte dalla stampa o dalla televisione, controllata dalle classi dirigenti. Da qui nasce l'esigenza di creare un sistema autonomo di comunicazione, che può variare molto: dai Dazibao ai manifesti, dai volantini alle riviste, fino alle scritte sui muri. Ogni movimento sviluppa una propria comunicazione politica per raccontare i suoi obiettivi, le misure che intende adottare e le pratiche che vuole portare avanti, uniti però dallo stesso scopo (FIGURA 33).



FIGURA 33: Proteste a Reggio Emilia (umanitanova.org).

Mentre per le forze politiche istituzionale è meno dispendioso sia economicamente che tempisticamente costruire un proprio sistema comunicativo, per i movimenti l'urgenza è immediata, spesso senza le infrastrutture adeguate. Per esempio, nell'aprile del 1968 a Bologna, il movimento studentesco ha già un centro stampa che produce manifesti serigrafati, seguendo il modello del Maggio parigino. Tuttavia, l'esigenza di rispondere rapidamente alle dinamiche del momento è una costante in tutti i movimenti. Tra l'autunno del 1967 e la primavera del 1968, i principali partiti istituzionali sia di sinistra che della Democrazia Cristiana scelsero di rappresentare all'interno di manifesti i giovani e le rivolte del tempo. Abbiamo un primo esempio di target group, con una comunicazione che voleva raggiungere i giovani stessi per dimostrare come le loro azioni venivano viste dall'esterno. Questi vennero rappresentati in modi differenti: spensierati o immaginandoli del tutto innocenti con grafiche dal gusto Pop quasi a parodia di quest'ultima, esempio è un manifesto del PC. Altri manifesti raffigureranno i giovani come impegnati studenti universitari nel percepire e trasmettere questa loro responsabilità verso i grandi temi del tempo, con un'estetica realista¹⁶ fatta di riferimenti iconografici al cinema dell'epoca. Il movimento rispose con manifesti differenti che, non essendo stampati a livello nazionale ovviamente, furono prodotti localmente da ogni ateneo, scuola e ogni singola fabbrica occupata prevalentemente in serigrafia poiché semplice e veloce da realizzare, con una successiva circolazione assolutamente limitata ai campi in cui questi movimenti operavano (FIGURA 34). Chiaramente il riferimento è al maggio francese, sia nel tipo di grafica che nella stampa della grafica per rispondere in tempo reale agli eventi riportati dagli enti ufficiali, facendo quindi controinformazione.

¹⁶ Corrente artistica sviluppatasi negli anni quaranta del XIX secolo e che, in Francia, vede in Gustave Courbet il suo principale esponente; sono inoltre importanti le figure di Honoré Daumier e Jean-François Millet, oltre che di Rosa Bonheur.



FIGURA 34: Pupilfoto Roma, Roma, 11 ottobre 1968, Dimostrazione comunista per il Messico e Congo (www.artribune.com).

4.2 Messaggi⁶³ e Simbolismi

I manifesti collettivamente creati dagli Ateliers Populaires all'École des Beaux-Arts di Parigi, riprodotti e distribuiti su larga scala per tappezzare le strade di Parigi, le fabbriche e le università iniziarono a girare in Italia, grazie sicuramente ai vari viaggi politici verso la Francia e alle diverse riviste e pubblicazioni che li rappresentavano e mostravano al pubblico italiano. Di lì a poco Antonio Pancaldi¹⁷ nell'ottobre del 1968 pubblicherà "Manifesti della rivolta di maggio" per gli editori riuniti dove si riprodurranno molti di questi manifesti del periodo esplorando la loro espressività grafica e visiva. Pancaldi è stato un grande e attento storico della grafica nonché critico d'arte che decide di raccogliere in questo libro una selezione di manifesti pensati e prodotti dagli Ateliers Populaires, dando al lettore la possibilità di approfondire il linguaggio visivo e le tecniche utilizzate nel comunicare il dissenso politico e sociale di quel periodo, anche analizzando i manifesti non solo come strumenti di protesta ma come vere e proprie opere d'arte collettiva. Lui mette in evidenza anche l'immediatezza visiva dei manifesti, caratterizzati da slogan incisivi, immagini stilizzate e colori limitati, principalmente rosso e nero, simboli della lotta e della resistenza. Oltre all'analisi visiva, offre un quadro storico e politico dettagliato del contesto in cui nacque questa grafica, esplorando come l'arte si sia trasformata in un linguaggio di protesta che univa studenti, operai e intellettuali. Infatti uno dei simboli centrali di questi manifesti è il pugno chiuso che già aveva una lunga tradizione nella storia del movimento

operaio, affondando le sue radici già nella contrapposizione della guardia rossa tedesca contro i corpi paramilitari nazisti, però tuttavia il pugno diventa un simbolo molto importante perché diventa un simbolo dei movimenti, assumendo un nuovo significato. È il simbolo del movimento, dell'appartenenza a un movimento di giovani che si sentono parte di un movimento internazionale, lo storico Giuseppe Ortoleva parlerà di coscienza planetaria descrivendo questa generazione. Allora, salutare a pugno chiuso tra compagni, nelle assemblee o lette significava recuperare appunto una dimensione di una generazione che si sente parte di un unico movimento che non è un movimento nazionale, ma un movimento internazionale, contro un sistema che va rovesciato (FIGURA 35).



FIGURA 35: Centro stampa movimento studentesco di Bologna, Bologna, 1968, serigrafia, 100x80cm.

¹⁷ Cfr. I muri del lungo '68 di William Gambetta pp.28-29



FIGURA 36: Collettivo politico metropolitano, Milano, 1970, serigrafia, 100x70cm.

Il modello francese fruttò la nascita di altre forme di espressione significative, ad esempio, nel manifesto del Collettivo politico metropolitano "UN FIGLIO PER I PADRONI"¹⁸ del 1970, simbolo delle lotte femministe e operaie (FIGURA 36). Lo scopo fu quello di criticare il controllo del sistema capitalistico e patriarcale sulla libertà di riproduzione femminile, determinando le donne soltanto come mezzo per creare lavoro per i padroni. L'immagine in serigrafia raffigura una donna incinta con mani in tasca che guarda con superiorità tre edifici simbolo del patriarcato: scuola, casa e lavoro. Il manifesto si caratterizza per un'estetica minimalista, con forti contrasti in bianco e nero, tipica dei manifesti di protesta dell'epoca.

¹⁸ Cfr. I muri del lungo '68 di William Gambetta pp.30-31

Da un lato quindi abbiamo una forte influenza da parte del Maggio francese con il suo stile, la sua tecnica e i messaggi trasmessi. Dall'altro, con minore intensità, anche la grafica americana iniziò ad influenzare queste nuove generazioni affacciatosi sulla scena politica del tempo. Il tratto realista della comunicazione dei partiti politici tradizionali, ad esempio quelli appartenenti al ramo della Democrazia Cristiana, saranno del tutto rimpiazzata da una nuova corrente dall'ostile più marcato e graffiante tipico della New Left americana e quindi dello stile underground di personaggi come Ron Cobb e le sue vignette, i manifesti di Tomi Ungerer e anche l'arte fumettistica di Robert Crumb e Gilbert Shelton¹⁹. Questa nuova grafica basata su parodie e con lo scopo di sbeffeggiare i poteri costituiti verrà utilizzata dai vari movimenti antisistemici per produrre nuovi manifesti, attingendo ad un nuovo sistema simbolico ed iconografico. Per esempio, in concomitanza con la visita di Nixon in Italia nel 1969, verrà ripresa una vignetta di Ron Cobb²⁰ all'interno di un manifesto prodotto dal Comitato Vietnam di Milano proprio per contestare questo evento. Il titolo "WELCOME MR. NIXON" (FIGURA 37) vuole essere tutto fuorché un benvenuto al presidente, visto come simbolo del militarismo statunitense e delle politiche imperialiste, che trovavano espressione nella sanguinosa guerra del Vietnam. Questa litografia rappresentava la bandiera americana come simbolo principale con piccoli teschi al posto delle stelle e gruppi di poliziotti e militari in tenuta d'attacco.

¹⁹ New Left (Nuova Sinistra) è un'espressione utilizzata per indicare quei movimenti emersi dalla controcultura anni '60, nonché di sinistra radicale, che hanno avuto origine nel Regno Unito e negli Stati Uniti d'America. Il termine *nouvelle gauche* era già di uso corrente nella Francia degli anni '50.

²⁰ Cfr. *Welcome Mr. Nixon / ...*, Comitato Vietnam sezione Italiana del Tribunale Russel, supplemento al n. 2 de "Il Corriere del Vietnam", Milano, s.d. (1969), 44x65 cm (ISRECPC, Archivio Merli).

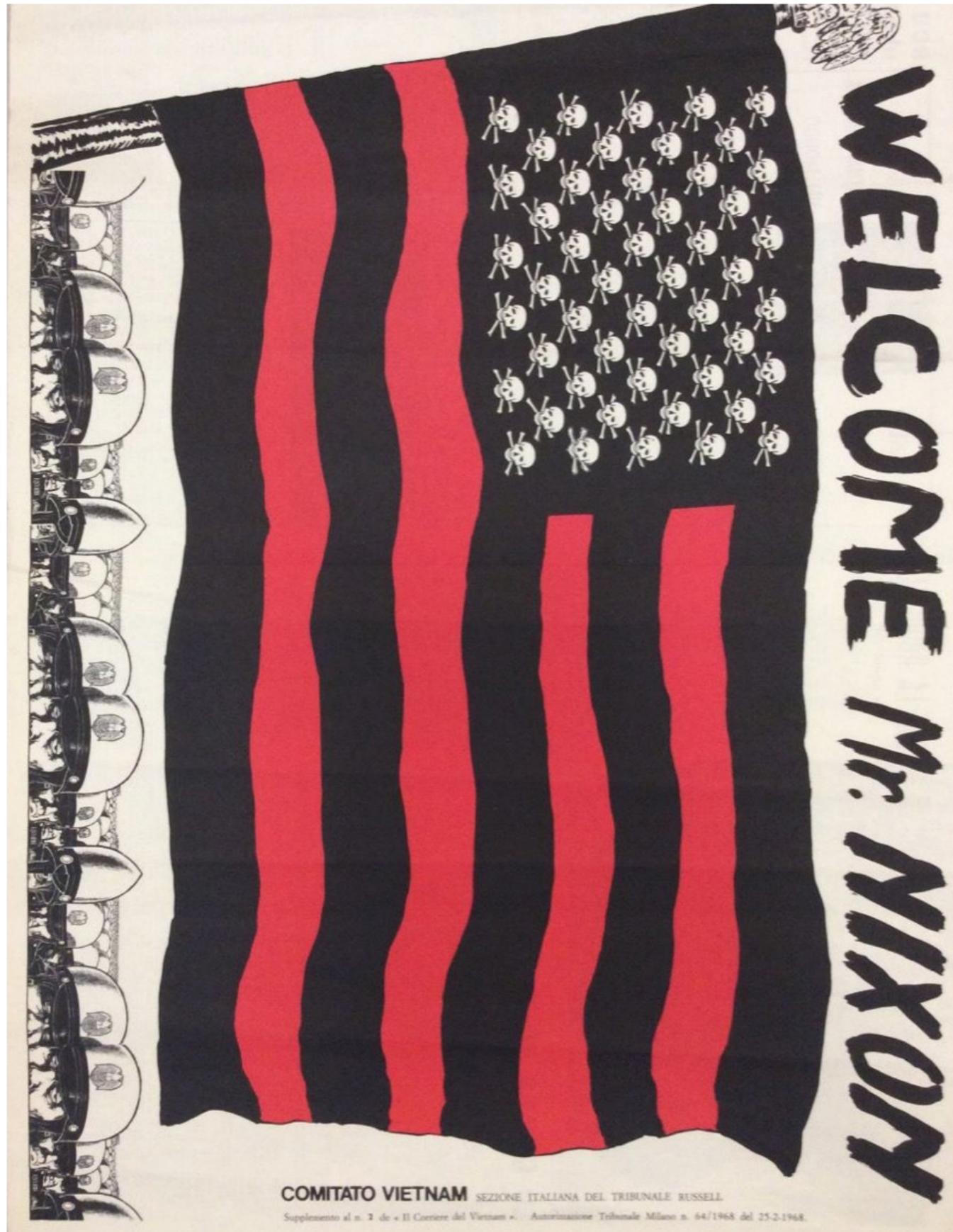


FIGURA 37: Welcome Mr.Nixon / ..., Comitato Vietnam sezione Italiana del Tribunale Russel, supplemento al n. 2 de "Il Corriere del Vietnam", Milano, s.d. (1969), 44x65 cm (ISREPC, Archivio Merli)



FIGURA 38: Occupazione di palazzo Campana grafica di Paolo Grasso, Torino, 1967, litografia offset, 67x48cm.

Spostandosi dai movimenti di città come Milano e Bologna, anche a Torino, uno dei focolai della rivoluzione di questo periodo, gli studenti per informare dell'occupazione portata avanti con coraggio e resistenza di Palazzo Campana, crearono il manifesto "CONTRO L'AUTORITARISMO ACCADEMICO/ POTERE STUDENTESCO" (FIGURA 38) denunciando l'autoritarismo accademico del potere costituito nelle università italiane. Queste vennero identificate come luoghi in cui l'autorità dei professori e dell'amministrazione non lasciava spazio alla partecipazione attiva degli studenti. A questo scelsero di sovrapporre il potere studentesco come unica arma possibile contro le continue prepotenze. Lo stile essenziale,

con caratteri tipografici semplici e ben leggibili, includeva il busto stilizzato e scheletrico di un di un cosiddetto barone universitario a rappresentare l'ormai antiquato e corrotto sistema scolastico nazionale, con la grottesca figura di un coltello ad indicare la rabbia degli studenti e quindi l'azione ultima e tragica da compiere per cambiare la situazione. Questo manifesto sarà soltanto l'apice di diversi altri successivi, come il celebre "VOMITATE QUI!" (FIGURA 39) esempio di disgusto nei confronti dell'imperialismo americano e le loro politiche belliche. Il gruppo del manifesto di Torino scelse il realismo, riportando una fotografia del presidente americano Nixon, con un mirino composto da vari cerchi concentrici sulla bocca, come ad indicare il punto esatto dove, appunto, "vomitare". A marzo 2009, un gruppo di donne e uomini, ex militanti dei movimenti del 1968 creeranno a Genova l'Associazione per un Archivio dei Movimenti dalla volontà raccogliendo in un archivio consultabile online le loro memorie sotto forma di manifesti del periodo per evitarne la dispersione e la distruzione, raccontando anche l'evoluzione fino ai nostri giorni.

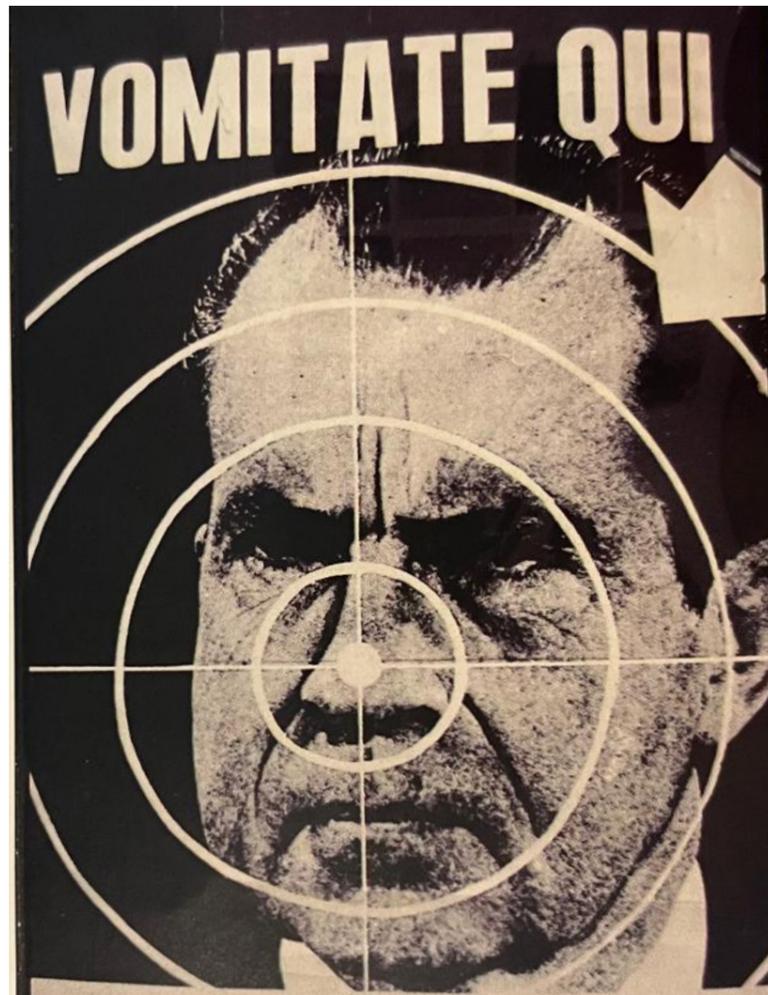


FIGURA 39: Centro del manifesto s.d., Torino, litografia offset, 100x70cm.



FIGURA 40: "Archivio dei movimenti: fondo di Romano Landini", Genova, tipografia, Guido Crepax, 100x70cm.

Questo materiale grafico si affianca a testimonianze dei ragazzi e dei partiti politici con lo scopo di raccogliere, ordinare e conservare questi esempi di intervento socio-culturale a Genova e in Liguria nel secondo dopoguerra, con particolare riferimento agli anni Sessanta e Settanta. Parliamo quindi di fondi personali appartenenti alla particolare vicenda personale di chi li ha raccolti; il "vincolo" tra i documenti è costituito spesso dalla soggettività e dalla volontà della persona che ha conservato i documenti identificando così la "provenienza". Ad esempio nel 2016 la vedova del militante Romano Landini consegnerà all'Archivio dei movimenti questo fondo, raccolto da quest'ultimo e precedentemente consegnato in data incerta al docente universitario genovese Giorgio Bertone. Un esempio raccolto in questo fondo è il manifesto "Basta con il silenzio di Stato!" (FIGURA 40) creato da Guido Crepax, in buono stato conservativo, risalente al 1969 circa che vuole rappresentare un operaio intento ad abbattere con la falce un albero, simboleggiando l'abbattimento della repressione dei poteri forti, sulla quale troviamo tre figure in postura "scimmiesca": la prima non sente (il giudice), la seconda non parla (il politico), la terza non vede (il militare).

4.3 EFFETTI SULLA GRAFICA DEI SETTANTA:

71

STAMPA ALTERNATIVA E GRAFICA DI PUBBLICA UTILITÀ

Negli anni Settanta, si verifica un cambiamento significativo nel modo in cui si concepisce la relazione tra lo Stato e le periferie, tra i centri di governo e i territori. Si afferma l'idea che il "piccolo" cioè i cittadini, i quartieri e le comunità locali debba essere ascoltato, informato e coinvolto nei processi decisionali. La politica assume così una dimensione partecipativa dove il cittadino viene visto come un attore attivo della democrazia, capace di contribuire alla definizione delle priorità del governo locale. In questo clima di rinnovamento, si sviluppa la grafica di "pubblica utilità", frutto di una stagione di grande passione civile che affonda le sue radici nel contestato ma rivoluzionario 1968. È in quel periodo che il Corso Superiore di Arti Grafiche di Urbino si trasforma nell'ISIA, influenzato dalla figura di Albe Steiner, un maestro carismatico e simbolo di un design etico e funzionale. La grafica proposta da Steiner, pur caratterizzata da una rigorosa chiarezza comunicativa, viene percepita da alcuni come distante dalle pulsioni politiche dell'epoca, più vicina a una dimensione tecnica e razionale che alla vitalità del dibattito sociale. In questo contesto, emerge la figura di Michele Provinciali²¹, il cui approccio al design si distingue per l'attenzione alla cultura materiale e alla dimensione umana della comunicazione visiva. Provinciali introduce un'idea di grafica che non è solo razionalità e ordine, ma anche emozione, memoria e piacere interpretativo.

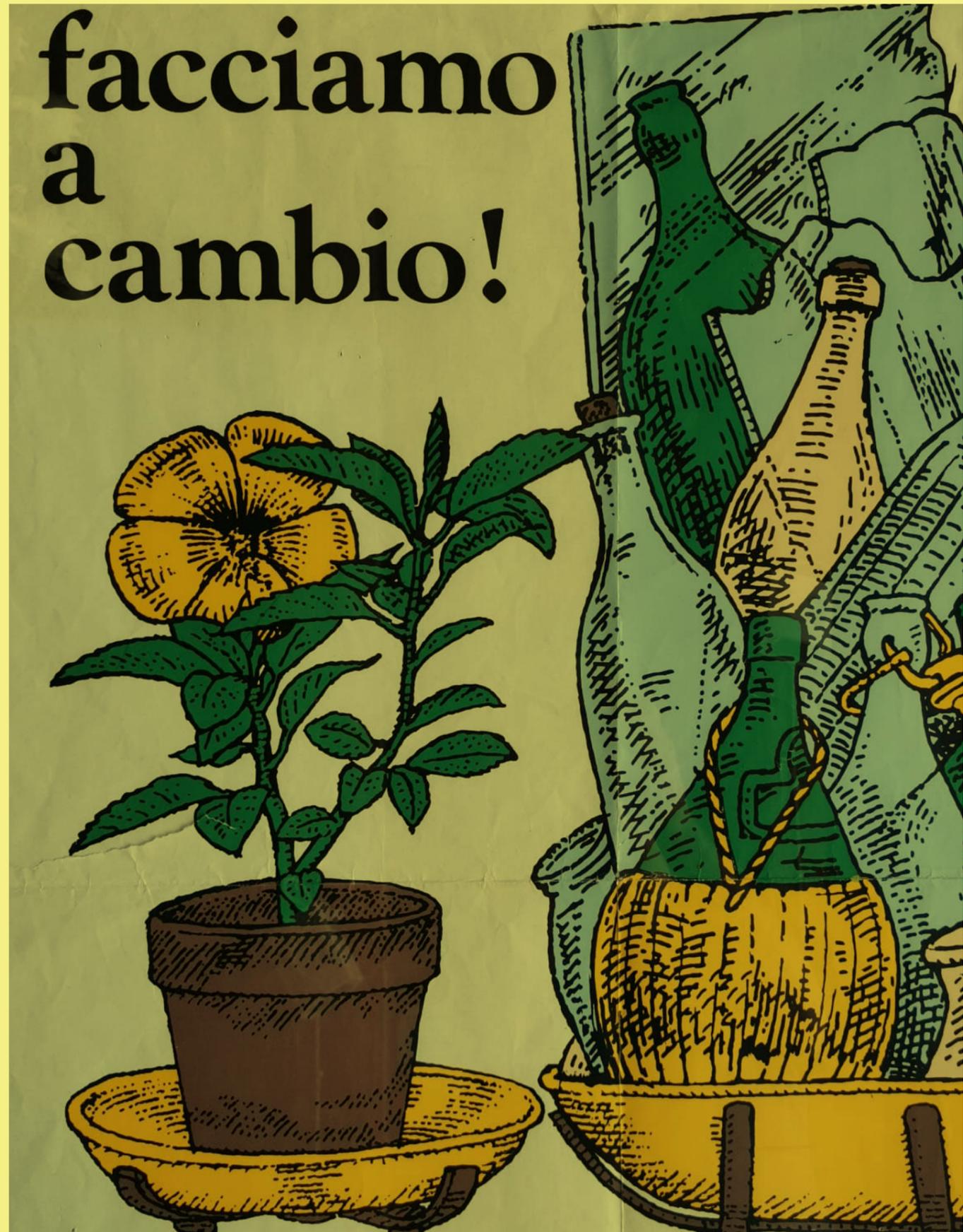
Questo approccio influenza profondamente Massimo Dolcini, che dal 1972 avvia una lunga collaborazione con il comune di Pesaro²², reinterpretando la grafica di ispirazione razionalista per adattarla alle esigenze di una comunicazione più vicina ai cittadini. Dolcini trasforma il design grafico in un atto poetico e politico, rompendo con la tradizione industriale e commerciale. I suoi manifesti e materiali informativi per Pesaro si distinguono per un linguaggio visivo innovativo, che mescola elementi popolari e marginali. La sua grafica non è solo un mezzo di informazione, ma anche un veicolo di riflessione, capace di stimolare la partecipazione e la consapevolezza dei cittadini. Utilizzando in modo originale tipografia, fotografia e composizione visiva, Dolcini sfida i principi di autorità e identità consolidati, creando opere che non si limitano a comunicare, ma "mettono al mondo il mondo". La sua concezione di grafica è intrisa di memoria e immaginazione, un linguaggio vibrante che invita a esplorare le differenze e a valorizzare la complessità della vita quotidiana (FIGURA 41-42). Negli anni Settanta e Ottanta, ridefinirà il concetto di grafica pubblica, opponendosi all'uso strumentale e autoreferenziale del linguaggio visivo. I suoi lavori per il comune di Pesaro rappresentano un tentativo di migliorare la qualità della vita, di creare connessioni significative tra la città e i suoi cittadini, e di proporre un futuro possibile attraverso la bellezza e l'efficacia della comunicazione visiva.



FIGURA 41: Massimo Dolcini, manifesto (doppiozero.com).

²¹ Michele Provinciali è stato un illustratore, designer e grafico italiano.

²² Cfr. DesignVerso, Scuola del Design | Politecnico di Milano Corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione A.A. 2022-2023 - C2



Molte delle tecniche di stampa e visive sperimentali utilizzate dai movimenti del 1968, troveranno sfogo nella grafica di «Pianeta Fresco», una delle più note riviste del movimento beat italiano. L'uso di forme destrutturate e la contaminazione tra collage e fotografia tipici della comunicazione politica rivoluzionaria del periodo accompagnati da una struttura caotica con caratteri tipografici poco convenzionali, saranno ispirazione per Ettore Sottsass e la moglie Fernanda Pivano che nel 1967 fonderanno a Milano questa rivista, con la collaborazione di Allen Ginsberg²³, ideatore del titolo. Il primo numero venne pubblicato a dicembre dalla casa editrice d'arte dello stesso Sottsass, le Edizioni East 128, in sole 275 copie; il secondo e il terzo numero, con i quali si conclude la breve esperienza della rivista, vengono pubblicati nel 1968 in un unico fascicolo, intitolato "Tecnologia del decondizionamento" (FIGURA 43), anch'esso stampato in poche centinaia di copie. La grafica quasi psichedelica e i contenuti furono ispirati da altre riviste del mondo underground statunitense come "San Francisco Oracle", parte di un collettivo che basava il proprio lavoro sul principio della libertà di stampa. Per quanto riguarda poi l'argomento principale della rivista, cioè la violenza, viene affiancato da altri temi della cultura beat come il rifiuto dell'autorità, l'antimilitarismo, le esperienze lisergiche e, in particolare, lo spiritualismo. Fernanda Pivano verrà molto ispirata nella sua rivista dalla letteratura beat statunitense ma verrà continuamente ostacolata dall'editoria ufficiale in Italia. Pubblicò diversi testi poetici in traduzione dei guru della beat generation come William Burroughs, Lawrence Ferlinghetti e, soprattutto, Ginsberg²⁴. I testi in traduzione sono accostati a quelli dei beat italiani, molti dei quali collaboratori e frequentatori del salotto di Fernanda Pivano, uno dei maggiori luoghi di incontro del movimento beat milanese. Tra questi figurano

FIGURA 42: Massimo Dolcini per AMANUP (DesignVerso, Scuola del Design | Politecnico di Milano Corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione A.A. 2022-2023 - C2).

autori come Gianni Milano, Poppi Ranchetti, Renzo Angolani, Renzo Freschi e Andrea D'Anna, che scrivono poesie e testi in prosa focalizzati sull'identità e lo stile di vita beat. Su "Pianeta Fresco" verranno trattati argomenti più incentrati sull'arte che su questioni generazionali e problemi della vita di tutti i giorni, come ad esempio la repressione costante delle forze dell'ordine da loro subita o le fughe da casa degli adolescenti ribellatisi alle imposizioni familiari. Gli interessi della redazione sembrano appartenere all'ambito estetico più che a quello sociale; la linea editoriale è infatti animata dalla convinzione che sia necessario costruire nuovi linguaggi e nuove forme di comunicazione per ostacolare il condizionamento sociale e favorire la scoperta di nuove esperienze percettive. In questo senso si sperimentano sulla rivista nuove forme di intersezione tra immagine e scrittura, proponendo al lettore una innovativa modalità di fruizione del testo dall'alto al basso rendendo la lettura una vera e propria esperienza sensoriale. Questo verso cambia da un articolo all'altro costringendo il lettore a capovolgere il volume ripetutamente e a scorrere le pagine andando avanti e indietro. Le pagine sono spesso affiancate a diversi stimoli visivi, fatte per modificare le abitudini del lettore, ponendo l'immagine in modo da infrangere i dogmi della gerarchia tradizionale e renderla più decorativa ma anche di pari importanza al testo. Tra le novità grafiche si segnalano anche l'assenza di un logo e di una copertina, l'utilizzo di colori inediti e la presenza di disegni eclettici e numerosi collage che determinano l'incontro tra tecniche tipiche delle avanguardie europee e suggestioni statunitensi. Tra i principali collaboratori di Sottsass per la parte grafica ci sono esponenti delle avanguardie come Gianni Berengo Gardin, Michelangelo Pistoletto, Gianni Pettena e gli architetti del gruppo fiorentino Archizoom²⁵, ma anche artisti più vicini alla "base" del movimento beat come Giorgio (Giò) Tavaglione. In effetti, se si escludono le diverse coloriture politiche, Pianeta Fresco sembra piuttosto, o forse sarebbe più corretto dire: preliminarmente, una specie di avanzo di etichetta d'avanguardia, una miscela di periodico a carattere d'arte e collana d'impegno. L'unica rivista italiana di produzione che possedesse intrinsecamente la cura e la ricercatezza della grafica come criterio di redazione.

²³ Poeta statunitense.

²⁴ Esponenti della Beat Generation, movimento giovanile che trovò anche una sua espressione in campo artistico, poetico e letterario sviluppatosi dal secondo dopoguerra e principalmente negli anni cinquanta negli Stati Uniti.

²⁵ Azienda fondata nel 1966 a Firenze da 4 architetti: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi ai quali dal 1968 si aggiunsero i due designer Dario e Lucia Bartolini.



FIGURA 43: PIVANO, Fernanda; SOTTASS, Ettore & Allen GINSBERG
Pianeta Fresco n. 2-3. Equinozio invernale 1968 - Tecnologia del decondizionamento
Milano, EAST 128 1968 - Prima edizione (First Edition).

CAPITOLO 5

Confronto tra la grafica politica di Francia e Italia



FIGURA 44: Barbara Olga Biglieri, *l'aeroporto abbranca l'aeroplano*, 1938.

Nonostante i loro approcci comunicativi fossero collegati da uno stesso scopo e anche tecniche simili tra cui la serigrafia per avere una stampa più veloce e accessibile economicamente parlando, i manifesti dei due paesi differenziano nello stile e nelle tematiche portate avanti. Il fine era quello di diffondere i loro messaggi il più possibile per le strade, università e luoghi di potere, creando una forte connessione tra le manifestazioni e gli artisti. Se in Francia troviamo un sistema quasi gerarchico, dove l'Atelier lavorava come una vera e propria fabbrica in totale autonomia, con un gruppo di specialisti nel settore della comunicazione che prendeva le decisioni su cosa stampare e in che modo in Italia i manifesti non avevano una circolazione nazionale uniforme ma erano i vari collettivi cittadini ad occuparsi della produzione, con tematiche più localizzate e con disponibilità anche differenti di città in città, rendendo la grafica più frammentata. Quest'ultima la ritroviamo anche nelle diverse influenze artistiche del tempo, con un intreccio tra lo stile realista della politica, la cultura pop e moderna dei nuovi gruppi universitari e infine vecchie influenze più locali e sperimentali come l'arte povera e il futurismo (FIGURA 44).

5.1 Stile e tecnica

79

La grafica politica in Francia nel 1968 rifletteva l'atmosfera ribelle e creativa dei movimenti studenteschi, che si esprimevano attraverso un'estetica radicale e immediata, ispirata ai principi dell'atelier populaire. Questi collettivi di studenti, artisti e lavoratori, sorti durante il Maggio francese, privilegiavano l'uso della serigrafia, una tecnica di stampa che permetteva di realizzare velocemente grandi quantitativi di manifesti, essenziali per diffondere i messaggi di protesta in modo capillare. L'impatto visivo dei manifesti era studiato per essere incisivo: si puntava su un contrasto cromatico forte e semplice, ottenuto tramite l'uso del bianco, del nero e del rosso, colori che non solo attiravano l'attenzione, ma simboleggiavano la tensione del momento. Le forme grafiche erano volutamente stilizzate, ridotte all'essenziale e a tratti quasi scarabocchiate, una scelta stilistica che enfatizzava la natura diretta e spontanea della rivolta, oltre a rendere immediato il riconoscimento delle immagini e dei simboli di lotta. In Italia, la grafica politica mostrava influenze diverse, risentendo di una tradizione visiva più legata al realismo, tipica della comunicazione dei partiti di sinistra, in particolare del Partito Comunista Italiano (PCI) (FIGURA 45). Questo stile, fondato su immagini fotografiche e illustrazioni dettagliate, aveva il compito di trasmettere un messaggio politicamente esplicito e di appello alla mobilitazione di massa, in linea con l'ideologia marxista-leninista che influenzava i movimenti italiani. I manifesti italiani, infatti, cercavano di riflettere una realtà concreta, ispirandosi alla vita quotidiana degli operai e degli studenti, con un approccio comunicativo più illustrativo e narrativo. Le sperimentazioni grafiche e le tecniche più immediate di stampa, come quelle adottate in Francia, si diffusero solo successivamente, quando il movimento italiano iniziò a recepire le influenze stilistiche d'oltreoceano, incluse quelle del cinema statunitense, che contribuivano a creare una comunicazione visiva più dinamica e moderna. Questa diversità stilistica evidenziava una differenza di fondo tra i due paesi: mentre in Francia i manifesti erano nati come espressione apartitica e spontanea dei collettivi studenteschi e del popolo, in Italia l'impronta ideologica era più marcata, con una grafica ancora legata alle esigenze dei partiti politici e delle organizzazioni operaie. La comunicazione visiva italiana non era solo il riflesso delle tensioni sociali del momento, ma anche il prodotto di una tradizione artistica consolidata, che faticava a staccarsi dalla retorica politica delle grandi ideologie. Tuttavia, il fermento creativo di quegli anni portò progressivamente anche i grafici italiani a innovare, facendo emergere nuove forme espressive che univano tradizione e modernità, fino a creare un panorama stilistico variegato.

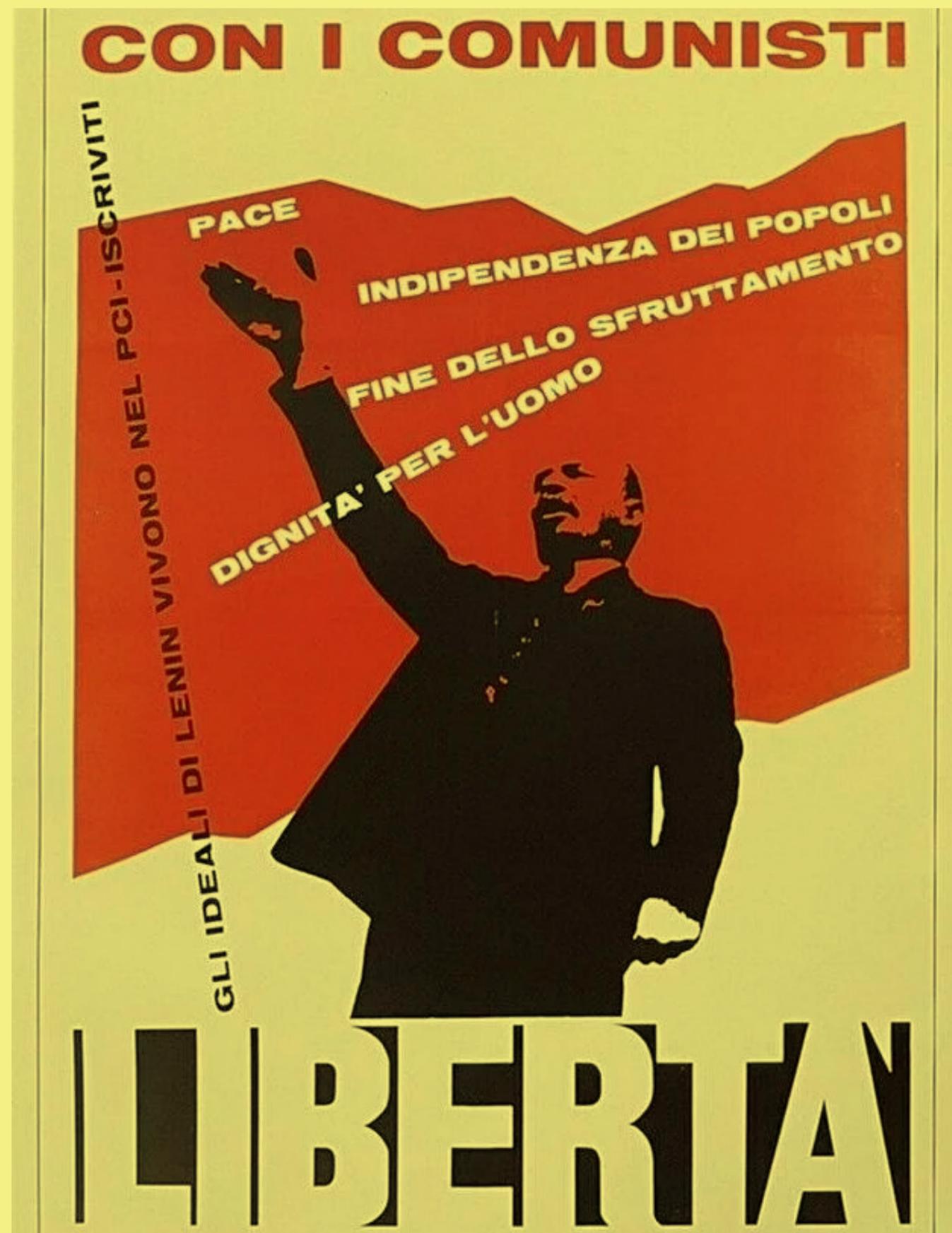


FIGURA 45: Con in comunisti/Libertà, Pci, grafica di Albe Steiner, s.d, 1966, litografia offset, 100x70cm.



FIGURA 46: Simbolo pugno chiuso.

5.2 Temi e iconografie

Poiché questi manifesti autoprodotti non avrebbero avuto lo stesso impatto e la stessa potenza comunicativa della televisione e giornale nazionale utilizzato dal governo e i partiti nazionali, in Francia i giovani cercarono un linguaggio differente per superare questo limite. Una soluzione fu quella di puntare sul senso di ribellione giovanile immaginando quasi utopicamente e in modo ironico la lotta collettiva contro il potere. Si cercava una combinazione di immagini e parole, privilegiando un linguaggio più irriverente affiancato da simboli come figure stilizzate di operai e studenti con pugni alzati, megafoni o barricate per rappresentare la collettività piuttosto che l'individuo. Tra queste icone, quella del pugno chiuso sarà la più utilizzata soprattutto rappresentando i gruppi di estrema sinistra per poi assumere il significato di contrapposizione totale delle nuove generazioni al potere. I pugni serigrafati del Maggio Francese si innalzarono in cortei, manifestazioni e assemblee rappresentando "l'identificazione tra forza sociale e azione politica"²⁶. Anche in Italia, partendo dal nuovo simbolo di Lotta Continua creato da Giancarlo Buonfino²⁷ che riprenderà nel lettering un pugno (FIGURA 46) e un braccio alzato spezzando qualsiasi canone tipografico dell'epoca, questi divennero simboli di grande e incondizionata lotta, con un forte riferimento alla lotta di classe e alla fratellanza tra studenti e operai che condividevano non solo le idee ma anche stile di vita. Come anticipato, in Italia vigeva ancora, nella comunicazione e nella grafica, la forte influenza del realismo tipico della sinistra, nel senso che il linguaggio visivo era più dettagliato, raffigurando in modo più concreto e realistico appunto le immagini di studenti e operai con lo scopo di trasmettere un messaggio quanto più diretto e politico possibile. L'utilizzo delle illustrazioni è figlio anche dello stile cinematografico che richiamava alla tradizione delle locandine prodotte in Italia, anche dai partiti politici locali, sia nel dopoguerra che come critica alla Democrazia Cristiana all'epoca che governava il paese.

²⁶ Cit. I muri del lungo '68 di William Gambetta p.126

²⁷ Cfr. I muri del lungo '68 di William Gambetta pp. 126-127.

5.3 Slogan e retorica

83

La definizione di "slogan" secondo il dizionario Treccani — «Formula sintetica, espressiva e facile da ricordare, usata a fini pubblicitari o di propaganda» — spiega il motivo del suo uso esteso in ambito politico, tanto dai partiti istituzionali quanto, nel 1968, dai movimenti rivoluzionari. Questo strumento comunicativo, potente e accessibile, si diffuse in modo capillare nelle proteste di quell'anno (FIGURA 47), particolarmente in Francia e Italia. Nonostante le differenze culturali e stilistiche tra i due Paesi, i manifesti e gli slogan condividevano un obiettivo comune: diffondere ideali di cambiamento sociale e rivoluzione attraverso modalità espressive capaci di imprimersi nella memoria collettiva. In Francia, gli slogan rivoluzionari si distinsero per l'essenzialità e la creatività espressiva. Frasi brevi, spesso poetiche e provocatorie, colpivano l'immaginazione con messaggi ironici e anticonformisti. Graficamente, le scritte erano caratterizzate da tratti manuali e semplici, rendendo le parole visibili e dirette, quasi a voler replicare il linguaggio popolare delle strade.



FIGURA 47: Studenti in corteo (www.unionesarda.it).



FIGURA 48: “Sotto i ciottoli, la spiaggia” murales, Parigi (www.antiwarsongs.org).

“Sous les pavés, la plage” (“Sotto i ciottoli, la spiaggia”)(FIGURA 48): questo messaggio evocativo sottintendeva una via di fuga dalla repressione, immaginando un mondo ideale sotto la superficie della società urbana e oppressiva. I “ciottoli” simboleggiavano le strade delle città, che coprivano la “spiaggia” – un’immagine metaforica di libertà e autenticità, che rappresentava un ritorno alla natura e un mondo libero da vincoli sociali.

“Il est interdit d’interdire” (“È vietato vietare”): una sfida all’autorità, questo slogan invitava a liberarsi dalle costrizioni sociali e a immaginare una società in cui l’individuo potesse autodeterminarsi senza essere limitato da divieti o regolamentazioni imposte dall’alto.

“L’imagination au pouvoir” (“L’immaginazione al potere”)(FIGURA 49): qui l’immaginazione e la creatività erano visti come mezzi rivoluzionari per trasformare una società stagnante, rompendo con la monotonia imposta dalla vita quotidiana e favorendo la libertà di espressione.

In Italia, pur adottando una grafica simile con simboli come pugni chiusi, bandiere rosse e falci e martelli, l’approccio era più diretto e politicamente orientato. La grafica italiana rifletteva l’influenza dei movimenti operai e delle ideologie marxiste-leniniste. Gli slogan italiani esprimevano una chiamata alla lotta più concreta, senza l’ironia tipica dei messaggi francesi, ma con un forte richiamo alla mobilitazione collettiva.

“Operai e studenti uniti nella lotta”: la frase rappresentava un simbolo di solidarietà e resistenza, rafforzando il messaggio di alleanza tra lavoratori e studenti, insieme protagonisti della rivoluzione contro il sistema autoritario. Questo slogan era spesso accompagnato da immagini che ritraevano fabbriche, manifestazioni e simboli come il pugno chiuso.

“Vogliamo tutto”: con una formula decisa e impetuosa, questo slogan rappresentava la richiesta di cambiamenti radicali e immediati, un’invocazione a rivendicare con forza la propria libertà e i propri diritti senza compromessi. Esprimeva un’esigenza di giustizia e uguaglianza che non poteva più essere ignorata.

“Proletariato di tutto il mondo, unitevi!”(FIGURA 50): citazione diretta del Manifesto di Karl Marx²⁸, lo slogan faceva leva sull’unità internazionale del proletariato e sull’urgenza di una rivoluzione globale. Associato spesso a immagini di catene spezzate e figure di operai in marcia, il messaggio era volto a promuovere la solidarietà tra le classi lavoratrici di tutto il mondo, in un appello alla partecipazione collettiva.

Questa analisi mette in luce come la grafica politica del 1968 abbia assunto forme diverse in Francia e Italia, in base alle specificità culturali e ideologiche di ciascun contesto. In Francia, gli slogan si sono avvalsi di una creatività pungente e ironica, mentre in Italia la comunicazione è stata più esplicita e orientata alla mobilitazione ideologica. Entrambi i Paesi hanno però contribuito a definire un’estetica della ribellione che, a distanza di decenni, continua a influenzare la comunicazione politica.

²⁸ Il breve libello contiene le teorie marxiste di Marx ed Engels sulla natura della società e della politica in quanto, secondo loro, “la storia di ogni società esistita fino a questo momento, è storia di lotte di classi”. Presenta anche brevemente le loro idee su come la società capitalista dell’epoca sarebbe stata alla fine sostituita dal socialismo, e poi dal comunismo.

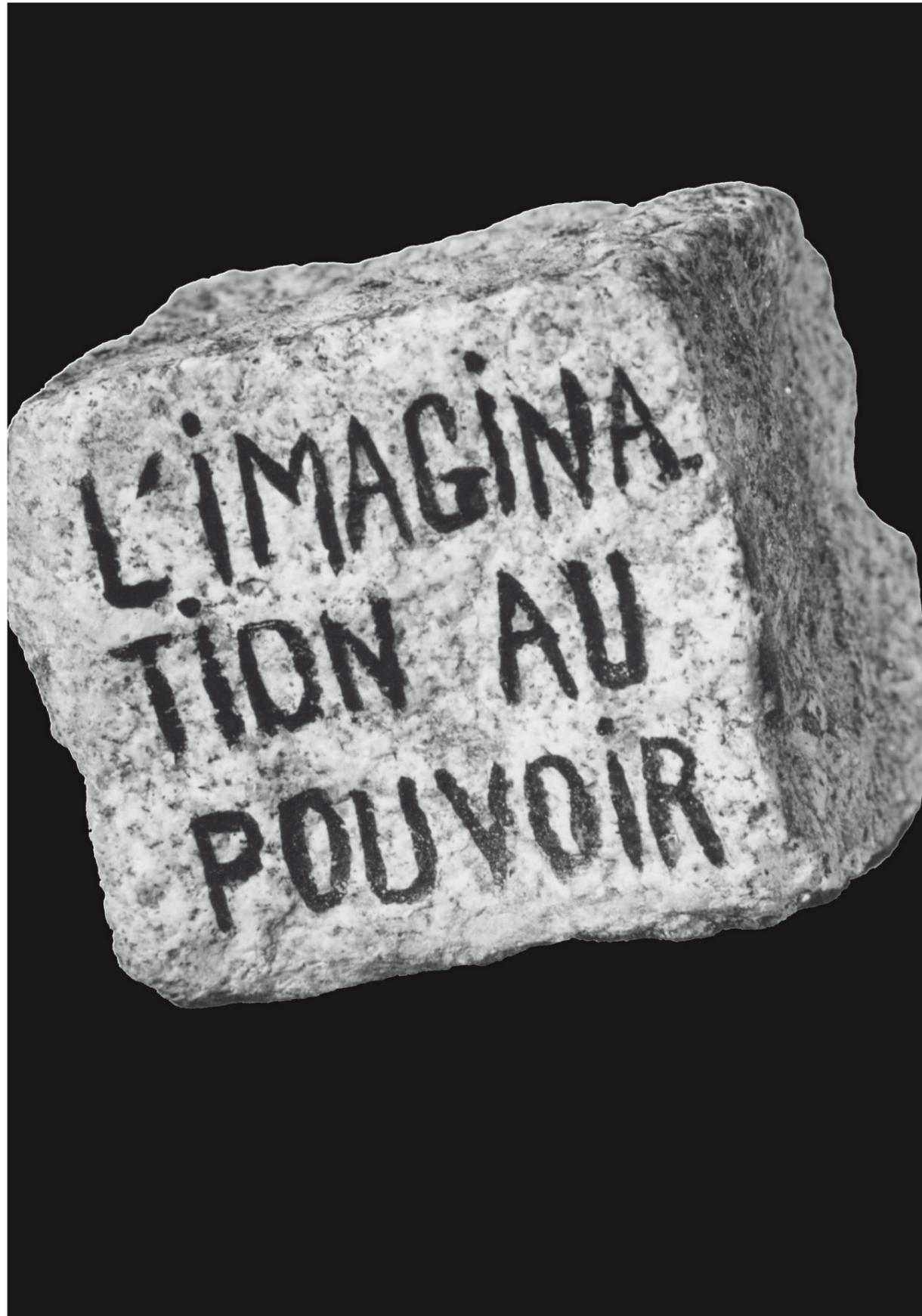


FIGURA 49: Fotografia di Jo Schnapp e Eric Losfled, un tag del maggio 68, da *Imagination in Power* (Edition Allia).



FIGURA 50: Il Pci aderisce al Presidio promosso a Trastevere per i cento anni dalla fondazione dell'URSS (www.paconline.it).

CAPITOLO 6

Conclusioni

La grafica politica del 1968 in Francia e Italia rappresenta uno dei più intensi periodi di sperimentazione e utilizzo consapevole del linguaggio visivo come strumento di cambiamento e di resistenza. Nei due paesi, questo linguaggio ha espresso la volontà di ribellione e la necessità di un radicale cambiamento sociale, politico e culturale, interpretando i movimenti del tempo con forme, colori e messaggi visivi d'impatto. La diversità nei contesti sociali, ideologici e artistici dei due paesi ha dato vita a un'espressività diversa: in Francia il linguaggio grafico farsi essenziale e diretto, quasi minimalista, un'estetica che rispecchia l'urgenza di trasmettere messaggi chiari, comprensibili e immediatamente riconoscibili. Gli Ateliers Populaires, nati presso l'École des Beaux-Arts di Parigi, sono stati il cuore della produzione di manifesti, dove la tecnica della serigrafia si affermava per la sua accessibilità e velocità. Questo metodo permette di creare manifesti in serie con limitate risorse economiche, fattore cruciale in un movimento nato nelle università e sostenuto da studenti e artisti. I temi dei manifesti francesi sono semplici ma diretti: la repressione dello stato, la condizione degli operai, la solidarietà tra studenti e lavoratori e la critica al sistema educativo. Si punta su pochi colori, principalmente nero e rosso, e su immagini simboliche facilmente riconoscibili e immediatamente leggibili anche da lontano, così da catturare l'attenzione in modo diretto e offrire un messaggio universale e comprensibile da tutti.

Ma anche su slogan incisivi con una certa ironia e un linguaggio poetico per creare strumenti comunicativi potenti: simboli dell'autorità o dei rappresentanti del potere vengono ridicolizzati o deformati per trasmettere la necessità di ribaltare il sistema. Questa leggerezza ironica trasforma ogni manifesto in una piccola opera d'arte politica, invitando a una riflessione collettiva e creando un senso di identità condivisa tra i giovani e le classi popolari francesi. In Italia, il contesto grafico si presenta invece con uno stile più complesso e una maggiore stratificazione tematica, dovuta in parte alla lunga tradizione del realismo e a una militanza politica che riflette la storica influenza dei partiti di sinistra e dei sindacati. Il linguaggio grafico italiano, pur condividendo con la Francia la scelta di immagini d'impatto, ha una componente narrativa più ricca e dettagliata, spesso con riferimento esplicito alla lotta di classe e alla solidarietà operaia. Qui, il manifesto politico non è solo un mezzo di propaganda ma anche una forma di espressione artistica in cui emergono dettagli realistici e composizioni più articolate, che richiamano tanto l'arte dei murales quanto le grandi tradizioni grafiche del primo Novecento.

Nelle città italiane come Roma, Milano e Torino, la produzione grafica del 1968 include manifesti e murali che raffigurano figure di lavoratori e studenti impegnati nella lotta, spesso con un'espressività drammatica e simboli iconici come il pugno chiuso. Questi manifesti hanno un'estetica più complessa, dove i colori caldi e forti evocano emozioni intense e trasmettono un senso di urgenza politica con un legame all'ideologia forte: molti manifesti contengono riferimenti a Marx, Lenin e ai simboli comunisti, e il messaggio visivo non lascia spazio ad ambiguità. La tipografia stessa assume una funzione narrativa: caratteri tipografici marcati e geometrici rappresentano la solidità delle idee e il senso di appartenenza al movimento. In entrambi i paesi, la grafica politica ha un ruolo chiave nella mobilitazione delle masse, comunicando istanze collettive e sentimenti di dissenso attraverso il linguaggio visivo. I manifesti, affissi su muri, facciate di edifici e nelle università, diventano parte integrante della città, creando un dialogo visivo che coinvolge ogni passante e trasformando le strade in spazi di dibattito politico. In questo senso, il manifesto che si tratti di un'immagine ironica o di un ritratto drammatico diventa un'arte effimera, destinata a essere sostituita o sovrapposta a nuove immagini, ma capace di imprimere un ricordo duraturo nelle menti dei cittadini che cattura e ispira, portando alla luce non solo la protesta verbale ma anche quella estetica, offrendo una via alternativa alla tradizionale retorica politica.

L'impatto si riflette anche nella comunicazione politica contemporanea, in particolare nell'uso dei social media e delle piattaforme digitali, che seguono gli stessi principi di immediatezza, simbolismo e accessibilità, che caratterizzavano i manifesti del 1968, trovando una nuova applicazione, permettendo alla protesta visiva di raggiungere un pubblico ancor più vasto e variegato. Oggi, grazie alle tecnologie digitali, il messaggio grafico può essere diffuso e condiviso istantaneamente, trasformando le piattaforme come Instagram, Twitter e Facebook in spazi di resistenza e mobilitazione simili ai muri delle città in quel periodo. Il linguaggio visivo si è così evoluto: il carattere simbolico e diretto dei manifesti storici viene oggi reinterpretato attraverso meme, grafiche digitali e campagne social, mantenendo viva l'estetica della protesta e aggiornandola al linguaggio delle nuove generazioni, mentre la distribuzione capillare della grafica di strada richiedeva una stampa e una distribuzione fisica, oggi il messaggio può viaggiare su scala globale, coinvolgendo persone e gruppi al di fuori dei confini nazionali.

Bibliografia

96

Associazione per un archivio dei movimenti. "68 I MURI RIBELLI." Riordino, conservazione, digitalizzazione e schedatura dei manifesti dell'Associazione per un Archivio dei Movimenti di Genova. Fondo Barchi Francesco, <https://www.archiviomovimenti.org/68muriribelli.asp>.

Autori vari, "Grafica utile: la comunicazione di pubblica utilità a Pesaro attraverso la grafica di Massimo Dolcini e del suo studio", (2009), Associazione Massimo Dolcini, Pesaro

Autori Vari, "Grafica utile vs grafica di pubblica utilità", We Are Here <http://wearehereproject.blogspot.com/2011/09/grafica-utile-vs-grafica-di-pubblica.html>

Autori vari, "L'utile manifesto: la grafica di Massimo Dolcini per il Comune di Pesaro 1976-1987", (2006), Fara Editore, Urbino

Autori vari, DesignVerso, Scuola del Design | Politecnico di Milano Corso di Laurea Triennale in Design della Comunicazione (A.A. 2022-2023) - C2 https://www.designverso.it/images/2022-23/gruppo_02.pdf

B. Boringhieri, "Viaggio nell'underground", Torino, (1999).

S. Carpinello, "Il ciclostile, strumento novecentesco del conflitto dal basso"-PDF, H-ermes. Journal of Communication, (2014).

F. Ciaponi, "Underground. Ascesa e declino di un'altra editoria", Costa&Nolan, Milano, (2007).

F. Dalmaso, "La storia dei manifesti politici e dell'Italia", (2022), 20righe.com <http://www.20righe.com/2022/07/11/manifesti-politici/>

C. De Maria, "Istituzioni locali e processi riformatori", (2019), BraDypUS.net

P. Echaurren, C. Salaris, "Controcultura in Italia 1966-77".

97

W. Gambetta, "I muri del lungo 68'- manifesti e comunicazione politica in Italia"- DeriveApprodi, Aprile, (2014).

D. Gil "Laboratori popolari, stampa artigianale, militante, collettiva e anonima nella primavera del 1968 e nel suo periodo successivo." TESI MAGISTRALE, (2023). THESES.HAL, <https://theses.hal.science/tel-04190977v>.

G. Maffei, P. Peterlini, "Riviste d'arte d'avanguardia: eseditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia", Bonnard, Milano, (2005).

G. Moro, "Che cos'è la cittadinanza attiva?", (2019), Il Mulino https://www.rivistailmulino.it/news/newsitem/index/Item/News:NEWS_ITEM:4638

R. Philippe, "Il Linguaggio della grafica politica", Mondadori, (1981).

M. Piazza, "Anni Settanta/Ottanta. Pesaro: la città partecipata e la grafica condivisa", (2009), LCD Edizioni

D. Piscitelli, "Grafica di Pubblica Utilità: what else?", (2020), AIS Design Journal

F. Pivano, "C'era una volta un beat", Arcana, Roma, (1976).

E. Ypma, "La crisi del design e dell'identità", (2010), Undo.net <https://1995-2015.undo.net/it/magazines/1367511741>

Sitografia

98

"1968: la serigrafia conquista le strade." [quellidel68.it](https://www.quellidel68.it), (7 March 2020), <https://www.quellidel68.it/sito/index.php/it/argomenti/243-1968-la-serigrafia-conquista-le-strade>.

"1968: manifesti e affiches del Maggio francese" "Elena Franchini" (May 21 2012), *Filosofia & Storia*, <https://filstoria.hypotheses.org/7877>

Artevitae, "Quotidiano di Fotografia, Architettura, Design, Arte e Cultura." <https://artevitae.it/optical-art-op-art/>.

Arti Grafiche Villa, "Stampa serigrafica: cos'è e come funziona." <https://www.artigrafichevilla.it/stampa-serigrafica-serigrafia.html>.

G. Ascari, "I manifesti del maggio francese recensiti da Giancarlo "Elfo" Ascari." <https://www.pde.it/2018/10/26/i-manifesti-del-maggio-francese-recensiti-da-giancarloelfo-ascari/>.

S. Benaïda, M. Lebovitch. Les affiches et les slogans de Mai 68, (30 marzo 2014), Wordpress, <https://mai1968tpe.wordpress.com/>.

Biblio, COMITATO VIETNAM SEZIONE ITALIANA TRIBUNALE RUSSEL. "WELCOME MR. NIXON." <https://www.biblio.com/book/welcome-mr-nixon-comitato-vietnam-sezione/d/1538458147?srsIid=AfmBOopx6uGArXQKDS0Tp50vzlnkfhJxlohjIEiS3vVdG18wdUdn0wOU>.

A. Carnevali, "Sull'annosa questione del "fumetto d'autore"... • Sbam! Comics." *Sbam! Comics*, (3 November 2015), <https://sbamcomics.it/blog/2015/11/03/questione-fumetto-autore/>.

S. Carpinello, "Il ciclostile, strumento novecentesco del conflitto dal basso." *H-ermes. Journal of Communication*, Università del Salento, (2014) <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/view/14496>.

F. Ciaponi, A. Norén. "L'arte serigrafica al servizio della rivoluzione del Maggio 68 parigino: l'Atelier Populaire - Edizioni del Frisco." - Edizioni del Frisco, (20 July 2020), <https://edizionidelfrisco.com/2020/07/20/larte-serigrafica-al-servizio-della-rivoluzione-del-maggio-68-parigino-latelier-populaire/>.

L. Considine, "Screen Politics: Pop Art and the Atelier Populaire - Tate Papers." Tate, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/24/screen-politics-pop-art-and-the-atelier-populaire>.

D. Chiavelli, Grant, Ted, "La rivoluzione artistica del Maggio francese - Sinistra Classe Rivoluzione." Sinistra Classe Rivoluzione, (21 July 2019) <https://rivoluzione.red/la-rivoluzione-artistica-del-maggio-francese/>.

D'arte e dintorni, "Manifesti e affiches del Maggio francese (1968) | D'arte e dintorni." (15 January 2018) <https://fattidarte.wordpress.com/2018/01/15/manifesti-e-affiches-del-maggio-francese-1968/>.

ELLE Decor, "Pop art: artisti, opere e tecniche." (26 September 2021), <https://www.elledecor.com/it/arte/a37721669/pop-art-cose-artisti-opere-tecniche/>

"Grapus | sitographics." Siti, https://digilander.libero.it/sitographics/imagini_atelier-populaire.html.

Il fumetto d'Autore italiano: storia, maestri e capolavori. (16 febbraio 2024) <https://www.milanotopnews.it/societa/16874-il-fumetto-dautore-italiano-storia-maestri-e-capolavori.html>

"Il Maggio francese mobilita il potere della parola: i manifesti e gli slogan del '68." Blog del Master di Comunicazione Storica, (28 February 2016) <https://mastercomunicazionestorica.blogspot.com/2016/02/il-maggio-francese-mobilita-il-potere.html>

"Les affiches de "mai 68."" Persée, https://www.persee.fr/doc/mat_0769-3206_1988_num_11_1_403849.

G. Lo Monaco, "PIANETA FRESCO." CULTURE DEL DISSENSO, (13 Gennaio 2019), <https://www.culturedeldissenso.com/pianeta-fresco/>.

M. Monti, "La nascita del fumetto italiano - Diacritica." Diacritica, <https://diacritica.it/storia-dell-editoria/la-nascita-del-fumetto-italiano-le-origini-del-fumetto.html>

F. Potet, "Immagini. Maggio 68: sorteggio senza impedimenti." Le Monde, (14 Aprile 2018) https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/04/14/images-mai-68-dessiner-sans-entrave_5285429_3260.html.

L. Puertas, M. Reymond. "La presse satirique (1) : De Siné Massacre à L'Enragé (avec vidéo)." acrimed, (8 Dicembre 2008), <https://www.acrimed.org/La-presse-satirique-1-De-Sine-Massacre-a-L-Enrage>.

D. Roylance, "Research Guides: Pochoir: Art of the Stencil: Pochoir: History and Techniques." Research Guides, (12 September 2024), <https://risd.libguides.com/pochoir>.

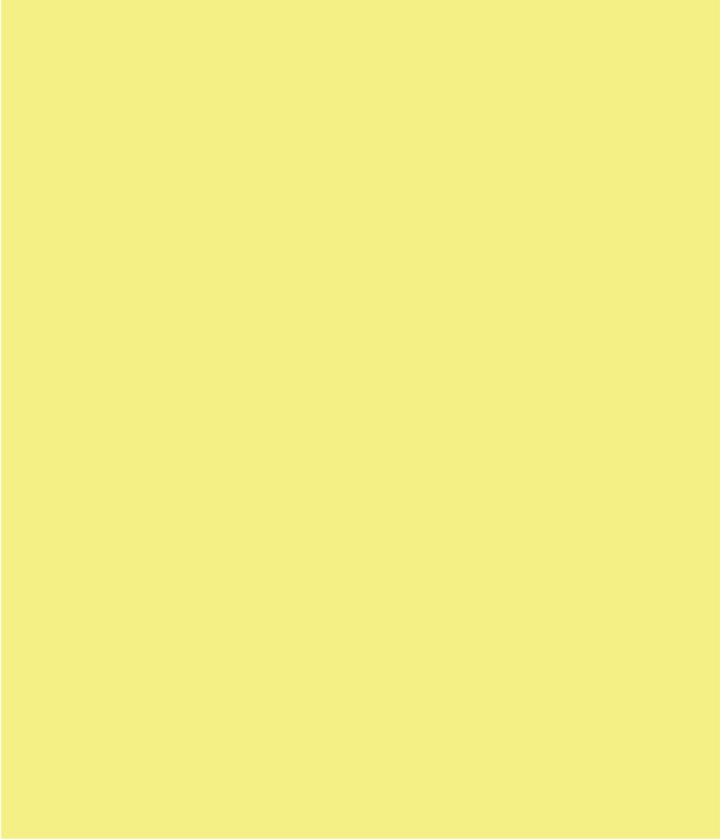
A. Toriello, "Grafica politica: come l'immagine convince la massa | The Walkman." The Walkman Magazine, <https://www.thewalkman.it/grafica-politica/>.

Treccani, "Stencil art - Enciclopedia." <https://www.treccani.it/enciclopedia/stencil-art/>.

G. Varacalli, "Già nel 1964 Eco ci aveva divisi tra "apocalittici" e "integrati" di fronte all'innovazione digitale." the Vision, (13 Giugno 2022) <https://thevision.com/cultura/eco-apocalittici-integrati/>

P. Vermès, "Beauty in the Streets: Atelier Populaire and the Ecole des Beaux-Arts, Paris '68 | 1968 @ 50." 1968 @ 50, <https://aap68.yale.edu/beauty-streets-atelier-populaire-and-ecole-des-beaux-arts-paris-68-1>

A. Viviani, "Slogan - Enciclopedia." Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/slogan_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/slogan_(Enciclopedia-dell'Italiano)/).



**A chi si sente sopraffatto
dal peso delle aspettative.**

**A chi ha affrontato una battaglia silenziosa
contro l'ansia, lottando con coraggio e a chi
non ha trovato la forza di andare avanti.**

**A chi almeno una volta,
si è sentito smarrito o inadatto.**

**A chi in una società che esige eccellenze,
si è sentito un fallimento.**

Respira...



**Alla mia famiglia,
a voi che siete il mio porto sicuro, la mia casa
e l'amore più grande della mia vita.
Grazie per i sacrifici silenziosi e
l'amore incondizionato che mi hanno
accompagnato in ogni passo.
Vi dedico ogni mio traguardo.**

**Ai miei amici di sempre,
che mi hanno visto crescere, cadere e
rialzarmi, che hanno riso e pianto con me.
Grazie per essere stati la mia forza
nei momenti difficili
e la mia risata nelle giornate buie.
Al pezzo più autentico della mia storia.**

