

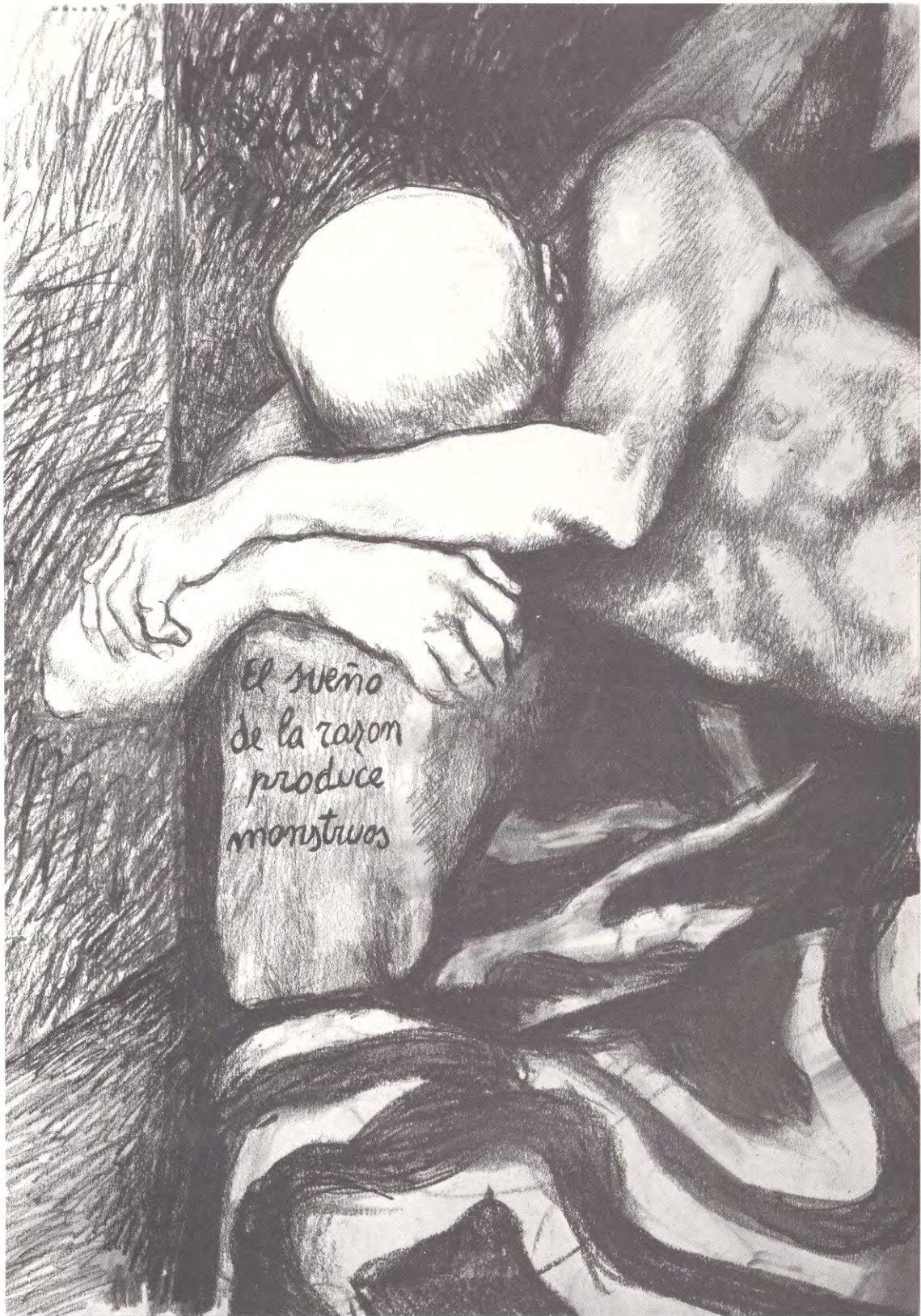
GUTTUSO

Renato
Guttuso

“Le Allegorie”
e altre opere
recenti

Rondanini
Galleria
d'Arte
Contemporanea
Roma
febbraio
marzo
1981

LE ALLEGORIE
Il sonno della ragione produce mostri (particolare)
1979, tecnica mista su c. i., 248 × 150 cm.



El sueño
de la razón
produce
monstruos

*“Ma è piuttosto il tempo, essa dice,
di applicare rimedi che non di
emettere lamenti”.*

Boezio, DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE

Circa quindici anni fa, nell'autunno e nell'inverno del 1966, Renato Guttuso, sulla soglia dei cinquantacinque anni, dipinse quella straordinaria sequenza di quadri simbolici che illustravano vari momenti della sua vita e che egli stesso chiamò "Autobiografia". Quasi tutte le immagini di quella sequenza erano nate dal mondo silenzioso e lontano della memoria e l'intensità dell'impulso affettivo che aveva spinto Guttuso ad affacciarsi sulla prospettiva del suo passato, a mettere a fuoco le immagini della sua infanzia e giovinezza, lo aveva condotto ad abbandonarsi più liberamente, sull'onda dei ricordi, alla dinamica della "ragione poetica", pur senza che fosse tradita l'altra, la "ragione civile", che acquistava anzi una concreta naturalezza da tanta sincerità autobiografica e diveniva quindi più persuasiva. All'origine dell'"Autobiografia" c'era, è chiaro, un momento di crisi profonda che già si era manifestata nell'anno precedente dopo la visita allo studio di Morandi, c'era soprattutto il desiderio di approfondire il dialogo con se stesso, di meditare sul corso e sull'attuale momento della sua pittura e quindi della sua vita, di non disperdere la connaturata ansia di concretezza. E il risultato di quell'esperienza vissuta così intensamente sul finire del '66, dalla quale nacquero una quarantina di dipinti bellissimi e numerosi disegni e acquarelli, fu stilisticamente assai rilevante nel percorso della pittura di Guttuso. Chiedere immagini alla memoria ed inserirle nel vivo di un istinto di immediato possesso della realtà, annettere la fascinazione del ricordo all'area del visibile, lo portò a prendere coscienza di possibilità che erano ancora sconosciute alla sua già pur straordinaria inclinazione a raccontare e a descrivere e diede vita ad un generoso flusso di idee che dimostrava come nuovi e più meditati contenuti sollecitassero attivamente le sue naturali disposizioni. Non solo, ma si rivelò, in quelle opere, anche un modo più piano e disteso, più semplice e diretto di esercitare quell'inclinazione ed una conseguente chiara semplificazione del modo di disegnare e di dipingere. Come se il suo antico desiderio di essere "appassionato e semplice, audace e non esagerato" fosse felicemente soddisfatto da un rapporto così deliberatamente diretto, affettivo e personale. È vero che, come disse Guttuso stesso in altra occasione, di solito non si riesce ad aggiungere molto a quel rapporto che si è riusciti a stringere con la realtà nei primi anni della vita, così come è vero che Guttuso ha sempre alternato situazioni estroverse e introverse; ma è vero altresì che il rischio di allentare quei

nodi, di esprimere quel rapporto in maniera ripetitiva e retorica, di cadere nella stilizzazione di se stessi, cessa la sua insidia quando si scoprono nuovi punti di visione, si sposta l'obiettivo, si riaccende l'intensità dell'emozione, quando il passaggio a un nuovo stadio significa sviluppo e integrazione dell'esperienza. Insomma, quando si vive veramente. In quel caso, significava aver avvertito la necessità di scoprire il legame, la "connessione psicologica", fra il passato e il presente, fra noi e il mondo, seguendo, come dato più concreto, il filo della propria storia, verificando la verità delle emozioni di allora nella possibilità di trasformarsi in nuove emozioni e testimoniando così le tappe del lento crescere e individuarsi di una passione.

A dipingere quei quadri, comunque, non era più l'"uomo in collera" che, in ogni atto, riflette la consapevolezza di una partecipazione ideologica alla vita attuale, l'uomo estroflusso che guarda intorno a se divorando gli aspetti quotidiani del reale con la volontà di testimoniare le proprie idee al massimo dell'intensità concessa al torcersi e allo stridere del segno, ma era un uomo ormai giunto alla piena maturità che si ferma un momento per volgersi indietro, che sostituisce la meditazione alla partecipazione, un'emozione privata e segreta, più sommessa e struggente, all'emozione collettiva, urlante e violenta. Così, nuovo e diverso era il tipo d'amore per le cose rappresentate, nuova e diversa la malinconia anche se dietro di essa, non dissimile da sempre, si affacciava l'immagine della morte.

Dopo quasi quindici anni, nel 1979, la ricerca ossessiva di Guttuso ha varcato nuovamente, ma da una porta diversa, una porta lontana da quella del ricordo, la soglia del proprio mondo privato. E il dialogo, questa volta, si è piegato più dolorosamente alla medicina della meditazione, in maniera più lacerante si è compiuta la metamorfosi dei sentimenti in immagini che da quei sentimenti stessi si liberassero (e lo liberassero) mentre il cielo era oscurato da passioni che a fatica si controllano. Un cielo che ha il colore della nera, nerissima melanconia.

Guttuso ha affrontato il nembo oscuro di una tale crisi profonda come solo può affrontarlo un pittore che creda profondamente nella pittura (e pochi ne conosco che come lui ci credono), che identifichi con la pittura la propria filosofia e la propria vita. Lo ha affrontato dipingendo; e calandosi così nel cuore di un tema che è romantico e realista ad un tempo: il tema del "mon coeur mis à nu", dove l'autobiografia coincide con la confessione (ma non con lo "sfogo del cuore"). È nelle "Confessioni" che Rousseau, a proposito dell'umanitaria ma riservata Madame de Vercellis, scrisse: "Enfin, c'est toujours un mauvais moyen de lire dans le coeur des autres que d'affecter de cacher le sien" e Guttuso che si è sempre impegnato con tutto se stesso a comunicare con le cose e con ciò che vive insieme alle cose, che non ha mai limitato il proprio generoso slancio, non può certo nascondere il suo cuore.

È sintomatico che per rivelarlo abbia scelto un tramite che è, in apparenza, il meno diretto, il meno immediato; un tramite inequivocabilmente "classico" per lunga e nobile tradizione: l'allegoria. Un modo di esprimersi che, in questo caso, ci ricorda "la Calunnia d'Apelle", la "Porta Virtutis" o altre invenzioni con le quali gli antichi pittori reagirono ai colpi bassi della sorte, ai tradimenti degli uomini o della fortuna. Ed è sintomatico che l'abbia scelto proprio nel momento più tempestoso, quando maggiormente urgeva dentro di lui il bisogno di esprimersi. Dico che è sintomatico perché è proprio in quella scelta che il suo cuore, il suo vero cuore di pittore, si è messo a nudo dimostrando di battere in sintonia con il suo pensiero, con la sua polemica di sempre. Ha dimostrato cioè come quella pratica iconografica, metaforica e traslata, per il suo antico e indissolubile legame con la pittura, come mestiere, come storia (una storia che arriva a Rauschenberg che l'adoperò, a suo modo ma dentro le regole, per le illustrazioni all'*Inferno* di Dante) lo distogliesse in qualche modo dalla tempesta dei propri sentimenti e arginasse ogni pericoloso allagamento dell'io, come una diga costruita con l'esperienza di un lungo lavoro e in un costante colloquio con i fatti della pittura presente e passata. Si era reso conto (aveva capito o aveva sentito) che esperienze dolorose, lancinanti, na-

scondono dietro di loro l'esistenza di un fondo archetipico e che un mito, uno schema, una forma metaforica, mitologica o allegorica può in qualche modo amplificarne il significato, fare uscire quell'esperienza dal chiuso cerchio di una dinamica individuale che si consuma in se stessa come la gelosia di Shakespeare, il mitico "mostro dagli occhi verdi che si pasce della sua stessa carne".

È quindi attraverso la mediazione del distacco "aulico" della metafora e del suo linguaggio simbolico che Guttuso ha saputo trovare la via più giusta per "descrivere" (e questa parola gli è giustamente cara) il suo stato d'animo e quindi se stesso, per compiere un nuovo passo entro la viva temperie dell'autobiografia, della confessione, dell'autoritratto; e questo proprio nel momento in cui la "fiducia primaria" era stata, ancora una volta, spezzata dalla vita. Ha potuto, affrontando in modo cosciente un dialogo con la parte inconscia di se stesso, riconoscere nell'"allegoria del reale" il suo reale di sempre, la realtà incontestabile che è una cosa dipinta, e ritrovare così il sapore del pane quotidiano del suo sentire, del suo comprendere, del suo vivere.

È dall'agosto al settembre del '79 che Guttuso ha dipinto le quattro grandi "Allegorie", "Il sonno della ragione produce mostri", "I viaggi", "Le menzogne", "Le malazioni o la visita". Le ha anche chiamate "metafore" o "moralità" e ha chiamato malinconia il legame indissolubile che le unisce, che trascorre da una all'altra come una scura linfa nel segno nero della carbonella e della matita-carbone, che s'infittisce, cresce e le avvolge di una nera rete sempre più fitta così come s'infittisce e cresce il "furor melancholicus". In un processo che va dal razionale all'inconscio e viceversa, dice Guttuso. E così è, infatti, come del resto è di ogni opera d'arte che sia veramente tale.

Già un anno prima, nel '78, Guttuso aveva dipinto il "San Gerolamo" (da Leonardo) o "Le tre età"; un tema quest'ultimo anche esso tipico dell'iconografia antica e rinascimentale. Un dipinto che delle quattro "Allegorie" (che al suo formato verticale e alle sue dimensioni si accompagnano) può considerarsi una sorta di preludio o di presentimento. È una meditazione severa, malinconica e saturnina sulla vecchiezza, uno struggente ricordo azzurrino e mattinale dell'infanzia, una tenera immagine della giovinezza, mentre il leone si dissolve nella grande e indifesa nudità di Eva, nella sua corposa e aggressiva lusinga. Una vecchiaia che non è "esperienza" o virtù morale, secondo il principio che la verità è figlia del tempo, ma è "malinconia". Malinconia che rievoca, nel gesto disperato e penitente, autopunitivo del San Gerolamo e nello scoglio che lo sovrasta, lo copre e lo isola come una nicchia di lava (che è materia incandescente raffreddata), il senso di separazione e di solitudine del dissociante Saturno. Ma la viva presenza della donna nuda di schiena in primo piano, Eva o Venere (nata dalla schiuma perfetta dell'inconscio), la presenza di lui stesso come fanciullo e dei due giovani amanti, riproponendo l'irrisolvibile tensione fra gli elementi archetipici e conviventi in ognuno di noi della giovinezza e della vecchiaia, giunge ad una sorta di integrazione che spoglia la malinconia delle sterili vesti della depressione e del lamento.

È ancora uno spazio unico — un'azzurra e dolce spiaggia — quello in cui sono incluse le figure del "San Gerolamo", uno spazio continuo che si conclude sulla linea altissima dell'orizzonte che divide la marina dal cielo. Nella struttura verticale dei quattro pannelli delle "Allegorie" uno spazio unico e continuo invece non esiste. Non esiste uno spazio ottenuto per verisimiglianza secondo la convenzione prospettica. Sono percorsi dall'alto al basso e dal basso all'alto dallo svolgersi di un filo invisibile che tesse il racconto simbolico in cui si è sublimato l'impulso dei sentimenti e che alterna figure, oggetti e frammenti di spazio reale (e descritto) in un continuo passaggio dal vicino al lontano, dall'interno all'esterno. Il punto di vista, il punto di fuga, cambia continuamente, è relativo soltanto ai singoli gruppi o ai singoli spazi e qualche volta ogni figura di un gruppo ha il suo punto di fuoco diverso. Ma nonostante questa continua contraddizione prospettico-spaziale i quattro pannelli sono caratterizzati da un senso straordinario di unità e di concretezza.

Sta di fatto che Guttuso non ha mai immaginato lo spazio come un'entità a sè stante, come un dato che sia indipendente o addirittura precedente alle cose in esso rappresentate. Colpito sempre da ciò che è insieme forma e contenuto, Guttuso è attratto subito dalle cose, siano essi oggetti o figure, o anche elementi di un paesaggio, in maniera così calamitante, così accanitamente si vuole appropriare del loro aspetto che lo spazio diventa secondario elemento di sfondo o si annulla nel vuoto: bianco della carta, colore unito della preparazione della tela. È la cosa stessa che determina, che costruisce lo spazio. Il che vuol dire che Guttuso non intende uno spazio che sia solo spazio così come non intende, in astratto, una vita che sia solo vita, che non sia fatta dagli uomini, dai sentimenti, dalle cose, colti nel momento del mutare che è l'esistere, una vita che non sia storia. Storia pubblica o privata. Ciò che conta, cioè, è il significato, sia possibile o meno raggiungerlo per la via più diretta per un artista che è quella dove il significato coincide con la pienezza formale.

I quattro pannelli delle "allegorie", così stipati di immagini, sono disperatamente tesi a significare e nel comprimersi e moltiplicarsi dello spazio, che è lo spazio dei sentimenti, le figure e le cose sono tangibili e reali e, pur nella loro disparatezza e differente origine, legano in un discorso serrato, conseguente. Vi sono figure derivate da opere di antichi maestri (la Derelitta, la Venere e la Calunnia di Botticelli, la Notte di Michelangelo, la Sant'Anna e la Carità Romana di Caravaggio, la Donna con la lampada di Guernica di Picasso, la figura dell'Enigma dell'Oracolo di De Chirico) vi sono ritratti di persone legate ai momenti e ai modi dei sentimenti che hanno dato vita alle "allegorie", vi sono figure con attributi simbolici o in via di metamorfosi, vi sono animali simbolici alcuni dei quali si richiamano ai tradizionali significati dell'iconologia, vi sono infine oggetti "reali" e quotidiani. Oggetti che sono "proprio quegli oggetti", le varie paia d'occhiali sul commodino e il portacenere a forma di cuore con le sigarette accese una dopo l'altra e schiacciate nervosamente nell'attesa, la chiave, il telefono, il portone, l'ingresso dell'ascensore, la tazzina-termos del caffè, la coperta di lana. Sull'angolo estremo dell'ultimo pannello, come a chiudere una sequenza così intensamente vissuta, Guttuso ha ritratto un uomo in un atteggiamento di ripiegamento doloroso, con la testa incassata fra le spalle mentre con un antico gesto contadino sbuccia un arancio, il frutto della sua terra. Un nero corvo, aggrappato alla sua testa con il becco, come un martello, gli picchia crudelmente e ossessivamente la fronte.

Non vale conoscere le ragioni che hanno motivato il "furor melancholicus" della "Allegorie": basta intuirne il senso, la direzione dei pensieri, ritrovare concrete corrispondenze alla tonalità dei sentimenti. Perché la malinconia è tutta lì, nelle opere, ritrova in queste il suo volto, il suo colore. Non occorre possedere una chiave, conoscere il perché di quegli oggetti familiari sparsi qua e là nelle grandi tavole. Si sente che corrispondono tutti, uno per uno, ad una vicenda vera e toccante, ad una storia intensamente vissuta e sofferta e ce ne trasmettono il senso. Così come allo spirito di quella vicenda corrispondono le immagini riprese da artisti amati (e consolatori), i ritratti, le bestie allegoriche, le figure e le loro simboliche metamorfosi. Tutto appare concreto, reale: e questa è la dote della vera pittura.

Come l'esperienza dell'"Autobiografia", così anche la situazione psicologica da cui sono nate le "Allegorie" e un ciclo molto nutrito di dipinti e di disegni ad esse connesso ha segnato una tappa molto importante nello svolgersi della pittura di Guttuso. Basterebbe a testimoniare un quadro che ripete il nudo maschile dormiente della prima tavola, un'immagine livida e impietosa che, come una spietata considerazione di sè stesso, emerge da un nero che è nero come lo sono i più neri pensieri. O la grande tela fiammeggiante, annuvolata e turbinosa de "Le streghe", immagini bianche e impudiche tra le nere serpi che si avvinghiano alla sterpaglia e ai tronchi contorti e verdi del rogo, sotto il cielo sanguigno e sulfureo soffocato dalle nubi basse della tempesta che si prepara. O la straordinaria figura di "Malinconia nuova".

È ancora però la malinconia il tema fondamentale che sottende, più sommessamente, un altro quadro, dipinto nell'estate dell'80, che, a mio vedere, deve considerarsi fra le sue opere più felicemente concepite dopo la svolta dell'"Autobiografia": si chiama "La visita della sera". Un quadro che nasconde una sottile inquietudine dietro la trama di una limpida delicatissima stesura e che è indubbiamente diverso, se non proprio anomalo, che si distingue, insomma, dalla consueta temperie della sua visione. C'è un luogo, nella casa romana dove Guttuso vive e lavora, dal quale emana una strana fascinazione. È un antico giardino nel quale si entra da una breve doppia rampa di scale a ferro di cavallo, limitato da due leggere balaustre settecentesche di marmo e di ferro battuto. Chi va a trovare Guttuso lo costeggia dopo essere uscito dalla vetrata dello scalone e prima di entrare nel piccolo portone barocco del suo studio. Perché quel luogo abbia uno strano fascino non so. Forse perché c'è qualcosa di irrealistico in un giardino sempre deserto che si incontra, inaspettatamente, al secondo piano di un palazzo, forse perché, pur essendo circondato da vecchie case che appaiono dietro gli alberi, la sua vegetazione è così folta che non se ne intravede la fine e dà quindi l'idea di un bosco profondissimo in un limitato spazio cittadino, forse per quell'insieme indefinibile di apparenze, per quella imponderabile combinazione di elementi che rendono, appunto, un luogo strano e misterioso. Ma soprattutto perché a farci intendere la sua metafisica, nordica fascinazione è stato Guttuso che ha dipinto quel giardino immerso in un'atmosfera di crepuscolo, col cielo luminoso di grigio perla che si riflette sulla rampa delle scale e la fa diventare d'argento, con gli alberi già immersi in un buio violetto che prelude al buio della notte e s'infoltiscono al centro in un golfo d'ombra senza fine. Una tigre traversa silenziosamente il breve spazio scoperto. È la visita.

Raramente Guttuso ricorre alla lusinga della fascinazione, raramente sceglie l'indefinito, l'indeterminato o affida il significato ad un ineffabile emanazione. Questa volta l'ha fatto, ascoltando la voce di quella parte di se stesso che più sommessamente gli mormora: "malinconia mi fu sempre compagna". E anche questo è segno del suo coraggio, della sua sincerità, della sua vitalità; della continua possibilità di rinnovarsi della sua pittura.

Giuliano Briganti