

Bosco d'amore

di Giuliano Briganti

Il bosco d'amore è l'ultima, in ordine di tempo, delle "grandi opere" di Renato Guttuso, cioè di quel numero di tele di grandi dimensioni che inizia con la *Fuga dall'Etna* del 1939. Ed è l'ultima delle *Allegorie*, anch'esse per lo più di grandi dimensioni, alle quali penso si possa assegnare come inizio quella straordinaria sequenza di quadri simbolici con cui Guttuso, nell'autunno e nell'inverno del 1966, dopo aver varcato da poco la soglia dei cinquant'anni, illustrò i vari momenti della sua vita. Nati in un momento di crisi profonda, quei quadri, che segnano un indubbio cambiamento nello stile di Guttuso, riflettono soprattutto il desiderio di approfondire il dialogo con se stesso, di meditare su quale fosse il punto cui era giunta la sua pittura, di "guardare" nella sua vita. Un tema introspettivo che è alla base anche del *Bosco d'amore*, le cui motivazioni, come Guttuso stesso scrive, vanno cercate nello "sguardo di settantenne" con cui egli "con distacco ma non da estraneo" evoca l'amorosa allegoria. Ma, come già nella serie del '66, anche qui chiedere immagini alla memoria e ai sentimenti per inserirle nel vivo della realtà, annettere la zona più simbolica dell'immaginazione all'area concreta del visibile, tradurre in figure, in paesaggio, in composizione, insomma in "quadro" i sentimenti e i pensieri nati dalle proprie meditazioni, comporta per Guttuso una riflessione sullo stile, un confronto con il "mestiere di pittore". Perché quel particolare ricorso alla memoria e alla immaginazione era allora come è ora il risultato di una crisi, di un'esperienza intensamente vissuta, e non c'è per Guttuso esperienza di vita che non sia legata alla sua esperienza di pittore o non vi si ripercuota immediatamente. È così che dipingendo *Il bosco d'amore* Guttuso dice d'aver provato l'insufficienza dei propri mezzi e di essersi accorto come la "modernità" abbia distrutto quella sapienza, quel mestiere che i pittori del passato acquisivano, quasi senza sforzo, nella bottega dei loro maestri; dice di aver preso coscienza di quanto sia difficile per lui arrivare, improvvisando e procedendo per tentativi, a fare *esistere* una figura, a farla, in qualche modo, *funzionare* nel quadro.

In queste sue parole, più che una denuncia della inadeguatezza espressiva dei propri mezzi, vedo una dichiarazione di distacco, polemico e amaro, dal presente, un modo di dare un senso, chiamando in causa il personalissimo rapporto con il proprio mestiere, a quella malinconia che è la costante compagna di tutte le sue ultime opere, soprattutto di quelle più intense, vorrei dire più colloquiali. Una malinconia che sembra trovare un'emblematica espressione nella *Passeggiata in giardino a Velate* che è del 1983 e che in qualche modo prepara, anche nel verde scenario, l'atmosfera del *Bosco d'amore*.

Capisco molto bene cosa vuol dire Guttuso quando afferma di essere cresciuto in un paesaggio di rovine e di distruzioni e che nulla gli è stato trasmesso. Lo capisco perché mi è facile guardare quel paesaggio con lo sguardo di chi appartiene, con poco scarto di età, alla stessa generazione, soprattutto perché, giovandomi di quel vantaggio, cerco di osservare le cose dal suo punto di vista, tenendo presente, cioè, la sua storia, la sua storia di pittore. Da parte mia, so per esperienza, non certo di pittore ma di frequentatore della pittura, quanto sia difficile convivere con un mondo che ormai da più di un decennio (dalla fine degli anni '60 diciamo) è come una lunghissima vacanza, una smisurata domenica, durante la quale si agita pigramente dentro di noi la coscienza che *non* stiamo lavorando, che abbiamo perduto il filo e che, nell'inerzia del cuore e della mente, ci divertiamo a scherzare con il passato. Nella falsa e innaturale allegria delle riesumazioni, nella noia infinita dei "ritorni" che riempiono il tempo libero di questa interminabile vacanza, risentiamo certamente il trauma di antiche rotture, ripensiamo a cose da molto tempo perdute, riprendiamo coscienza del nostro impoverimento. Quindi capisco cosa intende Guttuso; ma devo dire che quella lunga vacanza di cui ora ho parlato porterebbe verso un discorso diverso.

Guttuso dice che nulla gli è stato trasmesso nel senso antico del mestiere, come accadeva da maestro ad allievo, cioè in un ordine della società artistica e intellettuale che da tempo ha concluso la sua storica vicenda. Ma nel paesaggio di rovine di cui parla, ha trovato il modo di costruirselo da sé quel mestiere, con fatica, con costanza, ma anche con la felicità di farlo, con la coscienza di esserci riuscito. *La Fuga dall'Etna*, *la Crocifissione*, che sono le prime delle "grandi opere", dimostrano, per restare a quelle difficoltà che ha ultimamente accusato, come fin da allora Guttuso sapesse cosa significhi "fare un quadro", e lo sapesse molto bene. Una conquista faticata, naturalmente, raggiunta attraverso tentativi, rivolgendosi a quella "tradizione" che più gli potesse servire. Ma non è sempre così per ogni opera d'arte?

Un critico non può e non deve mai ignorare i pensieri di un pittore, soprattutto se quei pensieri sono nati da un confronto con l'opera di cui egli deve parlare. Per questo mi sono soffermato su quel suo rimpianto per il mestiere perduto, per la sapienza distrutta. Ma per affermare come invece Guttuso sappia bene cosa comporti in più, in più di una natura morta, in più di un ritratto, cosa comporti in più di impegno, di immaginazione, di mestiere, dipingere un "quadro" di invenzione complessa, che *funzioni* come composizione, come rapporti, come vita delle figure, come tutto. Il discorso porterebbe molto lon-



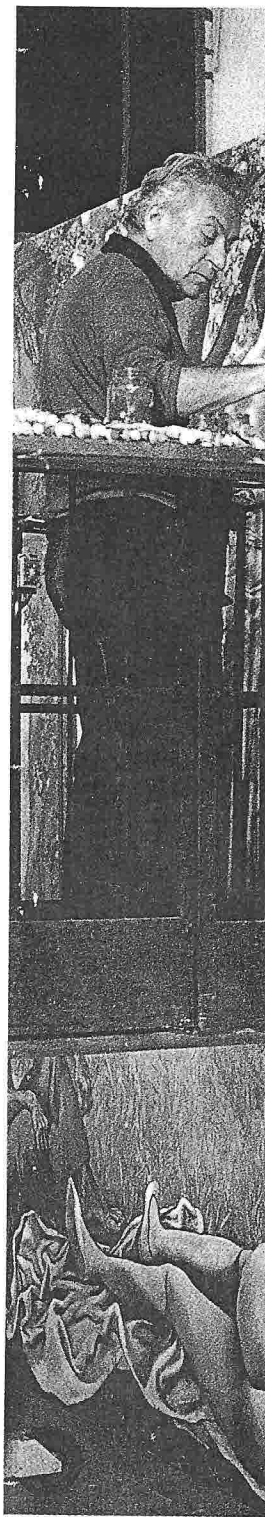
tano. So solo di dover tenere presente questo tipo di considerazione nel parlare di questa ultima "grande opera" di Renato Guttuso. Quando, nello studio di Renato Guttuso a Velate, ho visto *Il bosco d'amore*, non credo sia stato soltanto per la suggestione del titolo "cortese", da autunno del medioevo, che mi è venuto subito alla mente il brano di un antico poema occitanico; penso che a suggerirmelo sia stata proprio l'immagine stessa del quadro che avevo davanti. Quel brano lo lessi qualche anno fa, riportato da Aragon in un testo, se non sbaglio, dedicato a Matisse; e mi è rimasto evidentemente molto impresso se ora posso citarlo a memoria. Dice così: "Le dame che Alessandro incontrò, dicono, nella foresta erano di natura tale che non avrebbero potuto oltrepassare la zona d'ombra senza trovare la morte." L'autore è Guillaume de La Tour, gentiluomo provenzale e trovatore. Il perché di questo richiamo alla memoria forse non è facile da spiegare, ma spero possa rendere l'idea di quale sia la natura delle impressioni più segrete

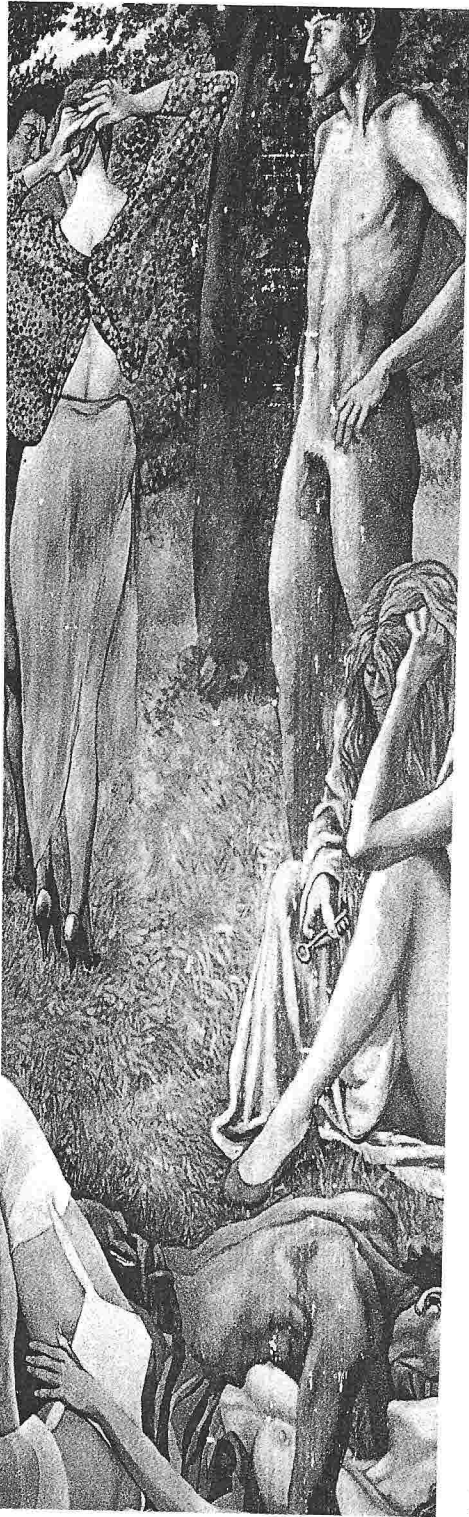
suscitate dal quadro di Guttuso. È vero, la sorte di quelle fragili dame, che Alessandro incontrò nella notte gotica di una foresta da libro d'ore, potrebbe estendersi a ogni creatura dipinta pur che fosse animata dal soffio della poesia entro il magico rettangolo di quello spazio piano, bidimensionale, del quale è eternamente ospite e prigioniera, tela, tavola, muro o arazzo che sia. È dove solo ha vita. Ma che quel brano, così squisitamente "cortese", mi sia venuto alla mente proprio davanti a un quadro di Guttuso può anche meravigliare, se pur, nello stesso tempo, può offrire una chiave per intenderlo.

Può meravigliare perché Guttuso, per il quale realismo è sempre stato enfatico sinonimo di vita, non è certo pittore di "dame". Non sono, le sue, fragili e preziose creature sbocciate, come fiori rari, nella serra delle corti, ma donne bene in carne che vivono nel sole o fra le lenzuola devastate come da un uragano: su letti, per intenderci, che ricordano piuttosto il barocco verso di Gongora "a battaglia d'amor campo di piume", in stanze sature della loro femminilità. Non so quante mai volte Napoleone III avrebbe alzato lo scudiscio sulle "dame" di Guttuso (forse avrebbe sguainato anche la sciabola), se è vero che fece il gesto di colpire con una scudisciata il formidabile culo (e altresì formidabile pezzo di pittura) della *Baigneuse* di Courbet al Salon del 1853 per condannare, o apprezzarne a modo suo, l'opulenta spudoratezza.

Ma se c'è del vero in quell'immagine, che è poi l'immagine corrente di Guttuso, e meglio in quella nozione del suo modo, diciamo così, courbettiano di essere realista (quel modo che faceva esclamare a Dalí davanti ai suoi quadri: "Horriblement vulgaire! très, très communiste!"), come Guttuso stesso ha raccontato a Enrico Filippini), c'è anche molto del luogo comune. Come, del resto, in ogni visione unilaterale che non coglie le nuances e ignora le origini più segrete di molti aspetti dell'opera di un artista, la quale trova solo nella molteplicità, che è caratteristica inalienabilmente umana, la sua complessa e finale unità linguistica.

Certo, anche in questa grande tela dedicata all'amore, malinconica e pensosa allegoria, dolce, sommessa rievocazione di una parabola nata nel verde giardino della giovinezza, ma accompagnata sino al crepuscolo dalla seduzione dell'originario incanto, anche in questo quadro così diverso, per molti aspetti, dalle altre opere di Guttuso, ivi comprese le più recenti, una donna nuda di schiena si offre deliberatamente allo sguardo come la callipigia steatopigia di Courbet, mentre accanto a lei un reggicalze bianco teso sino al limite fra le cosce divaricate e il ventre piano di un'altra donna supina, tentata dalla mano di un giovane che le è sdraiato accanto, rievoca "les derniers dons et les mains qui les défendent" nella maniera più diretta e più coinvolgente. Col senso del presente, direi. Ma quelle due immagini sono inserite in un contesto che le include e le assorbe e non si esaurisce nello spirito della citazione courbettiana o di quella partecipazione intensa, e ancora fortemente emozionale, della memoria che ne sottende alcuni brani. È soprattutto il contesto, cioè lo spirito dell'allegoria, che conta e che in qualche modo, più visibile negli effetti di quanto non sia facile analizzare, costituisce l'unità iconografica e stilistica di questa composizione.





Rivedo il quadro così come mi è apparso nella luce autunnale di un tardo pomeriggio lombardo, una luce umida e verde che inondava lo studio di Guttuso da un'enorme vetrata aperta su di un verdissimo prato al limite di un bosco di alti alberi oscuri e fiancheggiato da rigogliosi cespugli di ortensie. Lo stesso prato, lo stesso bosco, gli stessi alberi del quadro che avevo davanti, ma vestito, sulla tela, dei colori della primavera. Non a caso sulla parete dello studio, di fronte alla vetrata, era fissata con quattro puntine una grande riproduzione della *Primavera* di Botticelli, della quale la composizione del *Bosco d'amore* e lo spirito stesso che la anima serbano una lontana, lontanissima eco, forse soltanto nella verticalità predominante, ma forse anche nella vaga analogia dell'intenzione di fissare l'incanto di un'apparizione fuggevole. Ma penso sia stato soprattutto il giardino, il giardino oltre la vetrata, a servire da guida all'immaginazione nel creare questo dipinto. Il giardino come "hortus conclusus" (tale appare, dalla vetrata, chiuso dagli alberi che lo circondano e da un lieve pendio che nasconde l'orizzonte ed esclude la vista del cielo), luogo elettivo di immagini simboliche, ambiente archetipico di ogni "cortese" allegoria d'amore e che a un certo punto agli occhi di Guttuso si è popolato delle "sue" figure: che in qualche modo però, quasi subissero la suggestione di un ambiente diverso, si sono disposte nel suo spazio in una maniera nuova.

Quali sono allora le dame che Guttuso ha incontrato nella sua foresta, una foresta, si è visto, trovata alle porte di casa, ma non per questo meno adatta a trasfigurarsi in una sorta di giovanile e verde Eliso, di luogo incantato che tiene prigionieri i suoi abitanti come le dame che incontrò Alessandro? Sono coppie di giovani nudi e vestiti che si abbracciano, si guardano, si desiderano, si amano; sono donne sole, una accovacciata come la *Malinconia* düreriana, un'altra mollemente distesa sull'erba; e c'è un vecchio appoggiato a un albero in atteggiamento di malinconico abbandono che guarda verso di loro, mentre, accanto, un serpente si avvolge intorno a un tronco.

L'innamoramento, la seduzione, la gelosia, il tradimento, più ancora forse della passione, sono i soggetti dell'allegoria, cioè i momenti emblematici e ab antiquo considerati eterni dell'amore; non certo le sue infinite applicazioni psicologiche, cioè le sue contaminazioni di natura individuale, che non possono prestarsi al linguaggio universale e antico dell'allegoria. Ma sull'intera parabola delle fasi d'amore, costanti come le fasi della luna, è la malinconia che ha il sopravvento, perché la scena è vista con gli occhi del vecchio seduto il disparte che medita (o ricorda) più di quanto non guardi, ma è come se proiettasse nel verde primaverile del giardino degli incanti e degli inganni amorosi le immagini della sua mente; dando un senso al ricordo.

Ho detto che il quadro è in qualche modo diverso dalle opere anche più recenti di Guttuso e che questa diversità è legata allo spirito che lo informa, ai sentimenti dai quali è nato. È un'affermazione, naturalmente, che ha un valore del tutto relativo perché, come Guttuso stesso scrisse una volta, di solito, procedendo nell'età, non si riesce ad aggiungere molto a quel rapporto che si è riusciti a stringere con la realtà nei primi anni di vita. Introversione ed estroversione si sono sempre alternate in Guttuso; e la malinconia, che pur ha as-

sunto toni più elegiaci in questo dipinto, è da tempo la nera protagonista di ogni sua opera, sostituendosi al suo più antico e drammatico sentimento della morte.

Diversità però, non si può negare, esistono. Si notano soprattutto nel legame indissolubile che corre fra il tono sommesso, elegiaco, che si sprigiona dall'atmosfera primaverile del *Bosco d'amore* e la sua composizione. Nell'immaginare un quadro, cioè nel comporlo, Guttuso si è quasi sempre attenuto a un procedimento che, con le debite approssimazioni, si potrebbe definire barocco-romantico, in quanto fortemente drammatico e orientato piuttosto verso il polo dei sentimenti, verso l'impegno di dare la massima intensità espressiva alla propria testimonianza; un comporre alla Delacroix, per intenderci, nonostante la decisa predilezione di Guttuso per Courbet: un astro, quest'ultimo, che domina piuttosto il cielo delle sue scelte, delle sue predilezioni mentali e ideologiche, del suo particolare modo di amare la pittura. Se chiamo, invece, per approssimazione, barocco-romantico il suo modo di comporre, è perché, nel procedere verso la realizzazione dell'immagine finale, Guttuso non considera mai lo spazio come una entità a sé stante, ma piuttosto come secondario complemento al drammatico protagonismo essenziale delle figure e delle cose, cioè come ambiente che emana dal dramma dei protagonisti, sia in una composizione di figure che in una natura morta. Perché la natura delle cose stesse è per Guttuso drammatica, come è dramma la vita, come è dramma la storia. Nel comporre, la partenza è quindi sempre dalle cose, figure o oggetti che siano, che sono "centrali", immaginate prima dello spazio che le contiene, e nascono una dall'altra, a catena, e si espandono dal centro ideale della scena verso i margini della tela, dinamicamente.

La composizione del *Bosco d'amore*, invece, non si può in alcun modo definire "centrale" nel senso di cui ora ho detto, né a catena, né drammaticamente e romanticamente animata dall'urgere dei sentimenti. Ha il carattere delle apparizioni. Il suo centro è tutto mentale, perché è come se le varie fasi della vita amorosa si ricomponessero nella visione del vecchio malinconico. Il centro visivo del quadro è statico, emblematico, è il verdissimo prato fiorito circondato dalle figure femminili che si dispongono, a destra e in basso, verso i margini della tela, e dal vecchio a sinistra appoggiato all'albero. Le altre figure in piedi, unite a coppie, conferiscono un carattere decisamente verticale alla parte preponderante della composizione, che ricorda così quella di un antichissimo arazzo. Di qui, forse, quel richiamo alla memoria di una poesia provenzale dal quale sono partito.

Queste variazioni, nei confronti delle altre opere di Guttuso, soprattutto questi richiami ad altre voci e altre immagini, vanno presi, naturalmente, solo come segnali, come elementi analogici che devono aiutare a comprendere meglio il senso di questa sua nuova opera. Non di più. Ma servono anche a testimoniare come Guttuso sappia ricorrere, sottilmente, alle lusinghe della fascinazione, come sappia affidare il significato di un'immagine a un'emanazione ineffabile, come sappia ascoltare le voci più sommesse che gli giungono alla memoria: l'eco che proviene dal fondo di un mare dove le tempeste si vanno placando.