

LA MORTE DI GUTTUSO



ROMA — Da più di un anno mi avvicinavano e mi telefonavano le persone più diverse per chiedermi notizie di Guttuso. È vero che Renato sta male? che è stato ricoverato? Oppure mi portavano notizie angoscianti. Finivo di non sapere nulla. Rimpingivo le notizie che mi facevano paura. Pochi giorni fa, al grande mercato di Piazza Vittorio, tra banchi di frutta, pesce, carne e verdura, mi difesi dall'aggressione del messaggero di morte dicendogli se aveva visto quel gran dipinto italiano che è la «Vucciria» di Palermo, dipinto da Guttuso nel 1974, e se era mai possibile che stesse male uno che aveva dipinto quella felicità e quell'esuberanza del mondo. Ora, però, dal giornale il telefono mi dice che Guttuso è morto. Maledetto telefono che in tanti momenti ti parla soltanto di salutare. In certe sue nature morte ricchissime di oggetti, Guttuso ha messo spesso un telefono nero col filo contorto ed era una immagine di ansia e di paura. Sto a lungo incredulo davanti al foglio bianco. Mi sembra di non sapere più nulla di lui e della sua pittura. Ricordo, in qualche ricevimento recente, la sua bella figura che si vestiva di un vestito scuro, il collo pallido con quegli occhi neri straordinari sempre più cupi e melanconici. Aveva sempre amato, da pittore e da uomo, la mondanità della quale la sua grande, indipendente immaginazione riceveva continua provocazione e stimoli e delle idee nuove anche mettendo in moto la memoria. Spesso l'amata-odiatà mondanità se divorava, ma più delle volte era lui a venire fuori tirando via il filo giusto dal groviglio di sensi, di sentimenti, di idee, di interessi sociali e individuali. Conosceva la realtà del mondo e della gente in modo stupefacente. Nel suo libro «Mestiere di pittore», pubblicato nel 1972, ha detto molte cose ma è una scheggia rispetto a una montagna. La conoscenza sullo stato reale delle cose non lo portava sempre all'isolamento diplomatico, gelido ed egolistico; c'era sempre in lui una grossa riserva di generosità sentimentale e ideale che lo portava a dire, ad attaccare. Ultimamente aveva fatto sui giornali certi interventi apocalittici sullo stato dell'arte moderna e degli uomini che fanno l'arte, difficilmente condivisibili, salvo a tirarsi rapidamente fuori da quel vortice da lui denunciato di mercato e di denaro e di mondanità per fare quei dieci dipinti-contro necessari all'anno e fare così una controcorrente poetica e morale. Ma erano clamorosamente degli interventi di un uomo artista assai generoso in un ambiente furbo e calcolatore e che sentiva, oltre l'orgoglio, l'inculcitudine della posto conquistato. Ricordo, al momento della morte, un artista grande lontano e sconosciuto o più semplice, più agevole. È difficile, è straziante parlare di chi ti è stato amico e compagno, col quale sei stato ora unito ora diviso, hai condiviso idee e speranze e utopie e crolli anche, del quale hai visto nascere tanti e tanti dipinti e disegni. Da dove cominciare? Negli anni della giovinezza siciliana con i primi contatti con Roma e Milano o dagli anni recenti con quei dipinti nostalgici e incantati, tutti vaghi-giugali sulla giovinezza e sui miti e la fragranza dei corpi giovani, come «Il bosco d'amore» e la «Primavera» da Botticelli, o magari dalla serie inesorabile di disegni superbi dove un corpo di donna, sempre la stessa, è spiato, è amato, è desiderato quasi a perseguitarlo e anche in ferrea e che Guttuso ha variato ossessivamente per alcuni anni trovando, da sublime disegnatore qual'era, sempre un segno nuovo per fissare della donna il segreto d'una parte del corpo o di una espressione o di qualcosa che sia ancora più nascosto nel più profondo. Un critico, Enrico Crispolti, ha fatto un lavoro straordinario studiando il Catalogo Mondadori dei dipinti di Guttuso tra il 1924 e il 1983, ritracciando più di tremila dipinti. E il conto dei disegni, spesso più innovatori e poetici dei dipinti, chi lo farà mai? Si tratta, forse, di diecimila disegni. Se è vero che Guttuso ha pensato intensamente alla pittura sin dai suoi sedici anni, è ben più vero che ha pensato per sé anche segretamente, per gli amici, per i committenti, per il mercato, per il Partito Comunista Italiano, per il sindacato, per la lotta della pace... Disegnava sempre; anche mentre ascoltava o parlava. Molti dei suoi pensieri più profondi e originali sull'arte e sulla società sono affidati al disegno; e così la parte più segreta e spesso sante dell'anima quando il mondo era in fermento e che Guttuso, un pensoso, al, un realista socialista, un pittore della realtà, ora amaro, ora ferace, che non voleva fare il furbo, ma imitare bene le cose naturali; ma pochissimi, come lui, hanno sognato, hanno lanciato scandagli e fatto prefigurazioni. Quanto fosse lungo, intricato e ricco il cammino di Palazzo Grassi a Venezia con opere dal 1931 al 1981. Guttuso era un grande, meraviglioso occhio; ma il suo realismo non era pura degustazione dell'occhio, bensì un'armonica costruzione di forme e colori nello spazio sempre filtrata dal pensiero? Sensuale sempre, erotico assai, ma come preoccupato del confronto con gli antichi e i moderni. Non era un saccheggiatore di sensibile/culturale con l'altro, antico o moderno che fosse, era un confronto, una sfida, una ricerca da riprendere. Ecco, allora, il suo Cézanne, il suo van Gogh, il suo Picasso, il suo Delacroix, il suo Courbet, il suo Géricault, il suo David, il suo Ingres, il suo Dürer, il suo Cranach, il suo Rembrandt, il suo Raffaello, il suo Michelangelo, suo Caravaggio. Era un divoratore di forme, quasi al livello di Giorgio de Chirico soprattutto quando la sua rapace immaginazione sentiva paurosamente un certo vuoto nel presente o una vera e propria voragine nella vita contemporanea. Ma forme trattate come esseri vivi; come trattava un enin, un Togliatti, un Amendola, un amico caro. Per quanto divoratore di forme non applicava mai a freddo uno stilema a un'immagine della



«La visita della sera del 1980, una delle ultime opere di Renato Guttuso e, in basso, «Ballo popolare», una tempera su muro dipinta nel 1945

Forza d'artista

Nella storia dell'arte italiana del nostro secolo Guttuso è stato obiettivamente il personaggio più forte e influente: per la generosità irruenza della pittura, l'eloquenza accattivante del discorso, il coraggio delle idee, la presenza assidua, il fascino della persona. E per la chiarezza della scelta, la lealtà della militanza politica. È stato un grande comunista: con la sua autorità e il suo prestigio intellettuale ha contribuito come pochi altri a orientare a sinistra la cultura, non soltanto in Italia, ma in Europa, e a sostenere, con la sua responsabilità, non l'ha mai scesa. Oggi che non è più sarebbe fargli torto perdersi in elogi e rimpianti; è più giusto cercare di capire, criticamente, che cosa significò fino a ieri la sua presenza e significhi da oggi, purtroppo, la sua mancanza per la cultura di sinistra, che attraversa una fase di crisi. Per me, la sua presenza e la sua amicizia hanno significati molto propri perché la nostra scelta politica era la stessa, ma era diversa la valutazione della situazione culturale in atto e delle sue possibilità di sviluppo. Significò molto perché fu dei primi, cinquant'anni fa, a capire, spiegare, che la professione d'intellettuale non comportava nessuna immunità politica; ma non bastava rispondere col fastidio e il dispetto alla grossolana cultura fascista, che al di là di essa c'era una volontà delittuosa da combattere con un'azione politica organizzata. Come Manzù, Biondi e qualche altro, a cui fu vicino, capi e spiegò che quella bassa cultura era anche bastarda e pervasa morale. Per merito anche suo la cultura, artistica e no, divenne una forza dell'antifascismo, della Resistenza, della nascente democrazia. Fu una guida intelligente e avveduta, non mi rammarico affatto di averlo, in

di GIULIO CARLO ARGAN

quegli anni, seguito. Finita la guerra, tutti ci chiedemmo se potesse ricostruirsi o dovesse rifondarsi la cultura italiana ed europea, materialmente e moralmente annientata. Ancora una volta vide giusta: l'esperienza della lotta antifascista dimostrava che nessuna ricostruzione o rifondazione era possibile senza la stretta unione degli intellettuali e dei lavoratori. Guttuso capì subito che il partito dei lavoratori doveva essere anche il partito degli intellettuali: si iscrisse al partito comunista. Sul fatto che la causa della cultura e la causa del lavoro fossero in sostanza la stessa non poteva esserci, e non ci fu, divisione. Ci fu divergenza, invece, sul processo ed i modi della costruzione di una società e di una cultura socialista: riforma preliminare delle strutture o impegno immediato della cultura nella lotta degli operai e dei contadini? Il fondamento storico-ideologico era lo stesso, il marxismo, ma c'era il problema delle cosiddette avanguardie, delle spinte rivoluzionarie che la professione d'intellettuale cercava nelle loro contraddizioni interne, e non solo nella repressione dell'esterno, le cause della loro sconfitta; ricusarle senza critica significava però rinunciare a progressi obiettivamente realizzati. Fu tra coloro che rimproverarono a Guttuso di non avere sostenuto con la sua autorità indiscussa il recupero dei fermenti rivoluzionari dell'avanguardia europea, anzi di averli condannati come alibi di

una borghesia agonzante. Era, in germe, il dibattito tuttora aperto sul rapporto di comunismo e socialdemocrazia: in arte si concretò nel contrasto di realismo socialista e astrattismo. Guttuso, avendo scelto il realismo, fu accusato d'incoerenza al suo precedente rapporto con Van Gogh, gli espressionisti, il cubismo, Picasso, e di passiva acquiescenza alla disciplina di partito. Non era giusto, la disciplina di partito non era opportunismo: la questione era stata dibattuta a livello filosofico tra Sartre e Merleau-Ponty. Guttuso non ha fatto dello stalinismo né dello zdanovismo, semmai ha cercato di opporre la lezione di Gramsci all'idealismo ancora strisciante nella cultura italiana. Mi addolorò tuttavia vedere compromesso, se non rotto, il sodalizio con Vittorini, che negli anni quaranta aveva portato lo scottante problema della Sicilia e del Meridione al centro della problematica culturale italiana. «La fuga dall'Etna» di Guttuso del '39, «Conversazione in Sicilia» di Vittorini del '41 e non fu il solo punto d'incontro. Ho sempre considerato sbagliata la via del realismo, ma l'intelligenza pittorica di Guttuso è sempre stata capace di riprese e sorprese, né si può negare che il contatto diretto con la condizione umana abbia dato al suo linguaggio pittorico una più lucida forza di presa e di stretta. C'è stato poi un periodo di minore impegno ideologico e di largo respiro anche letterario; potrebbe dirsi, col Redi, che fu un «autunno di stagionata maturanza»: grandi quadri accuratamente composti e meditati, in cui la maniera realista dà evidenza a un metafisico oscillare del pensiero figurativo tra memoria e allegoria.

Dagli anni della giovinezza in Sicilia al rapporto con il gruppo di «Corrente»; dalla iscrizione al Pci al conflitto con la tendenza astratta, ecco il percorso di questo «maestro» le cui opere riflettono una grandissima generosità ideale

realtà ma lo cavava dolcemente o furiosamente dalla realtà stessa. Guttuso ha dipinto la più intima delle pitture e la più sfrontata pittura di storia cercando un punto di vista comunista: lo ha fatto ora con naturalezza ora con polemiche violentissime (il tempo del Fronte Nuovo delle Arti e del neorealismo tra il 1948 e il 1952).

Ma per quanto l'ideologia potesse spingere avanti a sé la pittura, era da pittore autentico che viveva politica e utopia sicché il suo segno inconfondibile di van Gogh e Picasso, anche nelle immagini di propaganda.

Ci sono suoi momenti, poi, di straordinaria originalità come quelli dei meravigliosi anni quaranta con gli Interni, le caotiche nature morte, la «Crocifissione», la serie dei «Gott mit Uns», le prime versioni cubiste delle «Occupazioni delle terre», le sue pitture inconfondibili di van Gogh e Picasso, a livello europeo di queste opere molto italiane (ma tale polivalenza faceva l'originalità anche dei pittori astratti italiani in Europa). La padronanza assoluta del mezzo espressivo, capace di organizzare figure e oggetto secondo un sentimento e un pensiero dominante, fu precoce in Guttuso. E per quanto, negli anni, egli sottoponesse la pittura a prove tremende e azzardate nei confronti della realtà — è stato il pittore che più lo ha fatto — tale padronanza non venne mai meno o che dipingesse o che disegnasse. A volte l'ossessione poetica di Guttuso fu l'esistenza, site volte fu la storia. Direi oggi che la pittura è ancor fresca se Guttuso sia entrato nella storia della pittura moderna per la via della pittura di storia o, invece, della pittura esistenziale e quotidiana molto difficile. La mia impressione è che egli sia stato più storico quanto più era esistenziale: tornano i grandi, spietati anni quaranta, alcuni momenti degli anni sessanta e altri ancora degli anni ottanta. Guttuso nasce a Bagheria il 2 gennaio 1912. A Palermo conosce il pittore Pippo Rizzo, si iscrive alla facoltà di legge ma si dedica alla pittura e, nel 1928, partecipa alla Sindacato Siciliano. Nel 1931 partecipa alla I Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma e comincia la sua rapida ascesa tra Roma e Milano. Nel 1937 si stabilisce definitivamente a Roma. Conosce Mimise Doti che sposerà qualche anno dopo e che tanto ha contato nella sua vita di pittore. Nel 1938, con una piccola mostra alla «Cometa» di Roma si segnala come pittore d'arte e partito, arte e società, arte e rivoluzione. Guttuso, che già al tempo della «Crocifissione» aveva pubblicato uno scritto fondamentale «Paura della pittura» e aveva anche una buona esperienza di critico d'arte, accompagnerà sempre la sua pittura con scritti polemici e di vera e propria battaglia culturale. Ricordo la mancanza di questo Guttuso polemico e tanto avventuroso nel campo delle idee che egli non volle mai confinare soltanto alla pittura. Il grandissimo decennio 1940/1950 si chiude con un dipinto capitale che oggi andrebbe rivisto non fosse altro per come il cubismo si sciolge in una immagine italiana: «Occupazione di terre incolte in Sicilia» oggi conservato nei musei della Rdt. Dal 1951 è eletto costantemente nel Comitato Centrale del Pci. Mostre e riconoscimenti, in Italia e fuori, si moltiplicano con un ritmo non facile da sostenere.

Il giovane siciliano della «Fuga dall'Etna» ora tratta alla pari con i grandi della pittura. La primitiva tendenza a far grande, a fare «peinture du siècle» come diceva Delacroix, ora diventa un appuntamento periodico. 1952: «Battaglia al Ponte dell'Ammiraglio»; 1955: «Le solfara»; 1958: «La spiaggia»; 1960: «La discussione»; 1962: «Il nostro»; 1966: «Giorno reale»; maggio 1968: «Donne, stanze, paesaggi, oggetti»; 1970: «Le visite»; «La notte di Gibellina»; 1968: «Autobiografia»; 1972: «I funerali di Togliatti»; 1973: «Il convivio» di un ciclo in ricordo di Picasso; 1974: «La Vucciria»; 1976: «Caffè Greco»; 1979: «Van Gogh che porta il suo orecchio tagliato al bordello di Arles»; 1980: «Le Allegorie»; 1982: «Spes contra spem» che non è certo il primo dipinto di memoria, ma è il primo dove le memorie convergono in modo struggente e funebre per quanto libere da una bellissima facilonia che appartiene solo del mattino solo stretto di Messina la finitura. Ha iniziato una fase molto erotica e molto melanconica; appare sempre più frequentemente la figura femminile dalla Melanconia del Dürer per trapassare nella figura femminile dominante della pittura. Lo stesso Guttuso presenta all'inizio del nostro ricordo di Guttuso. In un quadro dipinto nel 1980, Guttuso raffigurò una tigre che avanza silenziosamente, sul far della sera, nel giardino davanti alla porta della casa nella piazzetta di Arles; questa sinistra presenza è stata variamente interpretata: donna o morte. Guttuso sempre credette fermamente di essere un realista; fu, invece, assai spesso un pittore di visioni e di prefigurazioni.

Ora Renato Guttuso non c'è più ad attendere questa visita di un pittore che non è compagno, non sappiamo davvero quale compagno e quale visionario pittore della realtà abbia perso. E la tigre può fare delle stanze il suo ferace e invalicabile regno.

Dario Micacchi

Renato Guttuso ha sempre accompagnato il suo lavoro di pittore e di disegnatore con scritti di critica d'arte, con veri e propri saggi che frequentemente scollinavano per intervenire su questioni sociali e politiche. Cominciò negli anni trenta ed ha continuato a condurre le sue analisi e le sue polemiche fino a che le forze lo hanno sorretto. Lo scritto che di lui pubblichiamo, «Paura della pittura», è del 1942 ed è tra i più significativi e coraggiosi; fu seguito da una «Lettera a Morlotti» nel 1943; si tratta di due grandi contributi di lotta per l'arte moderna e, unitariamente, contro il fascismo.

Una mela, una bottiglia, un volto, uomini in guerra o in pace, angeli nei cieli, dattili di Santì, massacrati, dannati nell'inferno, crocifissioni o concerti, giornali, cinematografici, musei, strade, campagne, affari, oggetti abbandonati e impolverati. La pittura è la forma del nostro coesistere in ognuno di questi elementi, o in tutti questi insieme.

Ma gli uomini vogliono i fatti: conoscono le conclusioni e non vogliono arrischiare di nuove. E in ogni opera nuova vogliono ritrovare quel che hanno imparato a vedere nelle opere già viste. Né a loro interessa il senso

1942, in un momento di chiusura culturale ecco il «manifesto-testimonianza» del maestro

Chi ha paura della pittura?

di RENATO GUTTUSO

broslana esprime le stesse cose che il volto di San Matteo, nel San Matteo e l'Angelo di San Luigi dei Francesi. (Anche in Cézanne, un quadro grande di bagnanti come un chilo di mele su una tovaglia bianca).

E noi dovremmo finire specialisti? quando alla fine dei nostri giorni, dopo sudore patimento e sudore, avremo imparato a dipingere una bottiglia o una mela o una testa, ci saremo creati un nostro mondo sacro e intoccabile, una nostra specialità (un dentista, dicono, non assiste una parlatorie). Se avremo imparato a dipingere mele non dipingeremo mai teste ecc ecc ecc

Non vivremo dunque mai come vogliamo? Significherà pure qualcosa che a un tratto un pittore si sia messo a dipingere la pioggia o il sole e abbia intuito che per questo bastava fare «un disco di giallo cromo con un po' di bianco». Esprimersi vorrà dire, infine, comunicare con gli uomini, vivere insieme, aiutarli, dunque, ci si lasci gridare se ne avrà voglia.



giovani che sanno già tutto quel che si richiede per essere graditi nella nuova, intellettuale, farmacia; che sarà di loro?

Il pittore ha voluto considerarsi un semidio (semidio eroico o mistico o borghese o umile) e ha dimenticato qual è la sua relazione d'uomo col quadro. Al di là di ogni cultura e d'ogni sapienza e persino di ogni vocazione c'è il gesto di un pittore che prende una tela bianca e si mette all'opera; senza voler fare della psicologia coll'indagare la natura e gli elementi di questa pratica relazione è chiaro che in quel momento di intera decisione il pittore rischia tutto se stesso, mette in ballo tutto di se stesso, anche la parte più segreta e inconfessabile, e la tela viene coraggiosamente affrontata.

Ma l'atto di dipingere è spesso caratterizzato non più dal coraggio come per Giotto, per Tintoretto, o per Tiziano o per Caravaggio o per Van Gogh, anzi dalla paura.

Paura degli amici, dei nemici, dei critici, dei mercanti, della propria cultura, dei libri che si son letti, del «bravio d'estetica», dei quadri che si son visti e di quel che i loro smalti preziosi, un loro tessuto pittorico stretto e regolato, un disegno acuto e sfrangiato, un colore brillante o in sordina, gli accostamenti «audaci» o «sottili»; i

dell'imitazione, paura dell'oggetto come oggetto, paura d'essere nella moda e paura d'esserne fuori.

Per paura che lo accusino di battere moneta, il pittore spende la moneta in corso. Donde il mito della «pittura» un astratto regno, staccato dall'uomo e dai suoi pensieri e dalle sue azioni. Paura dell'arbitrio, e non ci si accorge che l'arbitrio conduce da necessità alla idolatria della «pittura» che (coscientemente o no) incatena il pittore a ridurre ogni forma a quel suo predisposto fantasma di forma, che non c'è arbitrio se non nel disprezzo dell'oggetto in virtù di un astratto fantasma di esso, perché in pittura tutto è arbitrio sempre, e decisione è scelta e selezione delle forme e dei colori. Decisione di quanto servirà ad esprimere di quel che si vuole, non accademica approssimazione.

(Dipingere può significare appunto dar concretezza e reale identificazione formale al proprio arbitrio).

Non dunque idolatria ma concreta espressione di un concreto mondo di oggetti e di uomini a portata delle nostre mani, delle nostre discussioni, dei nostri pensieri non idolatria in un mondo moderno antiumanistico ma di cultura scontata ora per ora nelle nostre azioni più eroiche e più usuali.