

Alice rise: «Non si può credere a cose impossibili». «Non ti sei molto esercitata», disse la Regina. «Alla tua età io lo facevo per mezz'ora al giorno. A volte mi è capitato di credere a ben sei cose impossibili prima di colazione».

Lewis Carroll

i lunedì al sole

LE STRAGI? SAPPIAMO TUTTO E NE SIAMO TESTIMONI

Beppe Sebaste

Il 12 dicembre 1969 un ordigno esplose all'interno della Banca Nazionale dell'Agricoltura in piazza Fontana a Milano, provocando 16 morti e 84 feriti. Da allora, i responsabili di questa prima strage italiana, che inaugurò quella che fu chiamata «strategia della tensione», sono rimasti impuniti. Ma il 14 novembre 1974 Pier Paolo Pasolini scrisse questa celebre «testimonianza»: «Io so. Io so i nomi dei responsabili della strage di Milano del 12 dicembre 1969. Io so i nomi dei responsabili delle strage di Brescia e di Bologna dei primi mesi del 1974 (...)». Dopo un'argomentata denuncia dei responsabili morali e materiali del lungo attacco alla democrazia (fascisti, golpisti, mafiosi, generali, politici e agenti segreti), concludeva: «Io so tutti questi nomi e so tutti questi fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove. Non ho nemmeno indizi. Io so perché sono un intellettuale, uno scrittore, che cerca di seguire tutto ciò che

succede, di conoscere tutto ciò che se ne scrive, di immaginare tutto ciò che non si sa o che si tace; che coordina fatti anche lontani, che rimette insieme i pezzi disorganizzati e frammentari di un intero coerente quadro politico, che ristabilisce la logica là dove sembrano regnare l'arbitrarietà, la follia e il mistero. (...) Credo inoltre che molti altri intellettuali e romanzieri sappiano ciò che so io in quanto intellettuale e romanziere...» Che la testimonianza e la prova siano cose diverse, è ampiamente argomentato dalla filosofia, e non solo del diritto. Testimoniare, nella sua etimologia, sarebbe quel «dono della presenza» che era l'antica facoltà della superstitio: veggenza, divinazione del presente lontano, o del passato remoto. Ovvero facoltà del tramandare, trasmettere la responsabilità della testimonianza (come insegna la pedagogia della Shoah), quasi profezia. O arte del connettere, del vedere attraverso, come scrive Pasolini. Ogni testimonianza impe-



gnia inoltre la soggettività del testimone, il suo io, trasformandolo in linguaggio. Ma il testo citato sopra dice altro, che lo rende esemplare: testimoniare un evento, attestare la conoscenza anche solo dell'umano, significa farsi «parte civile», come nei processi. È questo il senso dell'aggettivo «civile» riferito alla poesia o alla letteratura. E anche il senso delle lotte etico-politiche che la società civile compie nei periodi di latitanza della politica vera. Colpisce come in questi ultimi giorni quel buco nero della coscienza e della storia contemporanea d'Italia, gli anni '70 ingiustamente detti di piombo, riversino nuove e continue rivelazioni, da Primavera allo stesso delitto Pasolini; oppure omissioni, come Piazza Fontana o il criminale Izzo. Si dice che sia perché i reati sarebbero caduti in prescrizione, e questo induce tardivamente a parlare. A testimoniare. Ma le vere testimonianze non hanno bisogno della sfera giuridica: nessuno, in buona fede, citerebbe il codice penale per denunciare l'antisemitismo. L'istruttoria morale creata dalle vere testimonianze, la loro esigenza di giudizio e giustizia, a differenza di quanto avviene nei tribunali non cadrà mai in prescrizione. Resta, si tramanda, rendendosi tutti testimoni. Cioè presenti.

i misteri d'Italia
le foibe della mafia
accursio miraglia
e placido rizzotto,
sindacalisti
in edicola il libro
con l'Unità a € 5,90 in più

orizzonti

idee | libri | dibattito

i misteri d'Italia
le foibe della mafia
accursio miraglia
e placido rizzotto,
sindacalisti
in edicola il libro
con l'Unità a € 5,90 in più

INCONTRI

Parise stregato da Guttuso

Francesca Sanvitale

Nel febbraio del 1975 Renato Guttuso espose alla galleria Toninelli di Roma il quadro che fu subito riconosciuto e poi variamente citato come un capolavoro: *La Vucciria*. La prefazione al catalogo era di Goffredo Parise e il testo portava un titolo non solo accattivante ma anche, per via di un'intuizione geniale dello scrittore, nuovo e sintetico, di un percorso pittorico: «L'Italia com'è». Quale Italia? Già allora una sintesi così perfetta sembrava nascondere un trabocchetto, date le critiche contrastanti, che fino a quel momento avevano seguito Guttuso lungo la sua carriera: infatti molte erano state le etichette imposte e tra queste spiccava quella di pittore ideologico/politico, imparentato con il realismo socialista sovietico, e quindi, semplificando, neorealista. Era un'etichetta che seguiva tante altre e specie negli anni tra il '70 e il '75 si era imposta per un equivoco basato sui temi dei quadri di grande formato, tra i quali primeggiava, per risonanza pubblica, *Il funerale di Togliatti*. Parise nella sua introduzione annullava oppure, meglio, capovolveva tutti i possibili giudizi insistendo su una peculiarità essenziale e mai rilevata. Scriveva: «Nessun altro quadro di Guttuso - eppure i suoi paesaggi, i suoi ritratti e le sue nature morte italiane sono tanti - ha mai espresso con tanta intensità il sentimento profondo del nostro paese». Non alludeva di sicuro al termine «nazionalista», ma poteva essere frainteso. Erano tempi difficili e allarmati, persino sull'uso della terminologia.

Nel seguito dello scritto, che si svolgeva in forma di dialogo tra lo scrittore «che guarda» e il quadro «guardato», Parise veniva delineando una lettura estranea ad ideologie o etichette formali, pronta - come lui scriveva - all'ascolto delle cose e delle persone dipinte, del senso pittorico dell'insieme e di quella evidente realtà, tipicamente italiana e gravida di forme, colori e segni che si configurano in tanti aspetti nello spazio, nel tempo, nella società che cambia, nella politica, nella propria storia personale. Perché passionalità, sensualità, vitalità, e sentimento della morte coabitano in noi, nello spazio che ci circonda, nelle cose, nell'esistenza che cambia. Parise, attraverso pagine apparentemente semplici e leggere, quasi un gioco metaforico, si avvicina con sguardo diverso al pittore tanto teorizzato, blocca il percorso dell'artista, arrivato ormai a un'alta maturità, in una rappresentazione che narra il corpo, le cose e la natura dando loro il senso che gli compete: della povertà o della fatica, della felicità carna-

Nel 1975 fu il pittore siciliano a chiedere allo scrittore di presentare uno dei più celebri dipinti: «La Vucciria». Ne nacque un testo inatteso, basato su un'interpretazione dell'artista del tutto opposta rispetto ai canoni del «realismo» e con al centro il tema della «Malinconia»

le, della vitalità esuberante o della morte, del corale dolore di una nazione, della speranza collettiva. Usciamo quindi dalla soggettività ma solo per ritornarci con maggiori strumenti per comprenderla nella gamma multiforme dello spirito che la pervade.

Torniamo alla *Vucciria* e a Parise. Parise faceva parte del gruppo romano di scrittori che furono vicini Guttuso e amici in varie stagioni della vita fin dagli anni Quaranta. Parise era più lontano di altri dal marxismo, dall'impegno politico in genere e orientato di netto contro le intrusioni dell'ideologia nell'arte. Come Guttuso pensasse a Parise per presentare il nuovo quadro, al quale teneva in modo particolare, non lo so. Si può avanzare un'ipotesi: forse aveva bisogno, arrivato a una svolta che reputava centrale nella sua produzione, di uno sguardo limpido, non legato da pastoie ideologiche, smagato, e alla ricerca dell'espressività, del «senso» direi, da quello stesso «senso» dal quale si

L'esplosione della pienezza di vita nei gesti secolari delle donne al mercato di Palermo in un'Italia che cambiava pelle



sa bene che erano nati i racconti usciti in volume nel '72, il *Sillabario*. In genere era proprio il «senso» della vita e delle cose che Parise ci aveva sempre dato e che perseguiva senza tentennamenti. Se si riconosce in Renato Guttuso anche un istinto di raddomante, vediamo che questo istinto lo aveva sempre portato a frequentazioni e amicizie felici e spesso esse avevano concorso, o si erano unite, al suo successo. A Roma c'erano Moravia, Carlo Levi, la Morante, senza contare i critici più famosi, da Brandi a Del Guercio e a Calvesi. Altre volte in Italia i suoi interlocutori, spesso legati da rapporti affettuosi e intensi, rappresentavano ciò che di più rilevante esisteva nella cultura: prima ci fu Vittorini, il fantasma al quale doveva ritornare nei suoi quadri; e nel corso degli anni tanti altri, da Roberto Longhi a Leonardo Sciascia.

Come si è detto, in queste pagine Parise mette in scena un dialogo con un quadro che parla, quadro che spiegherà ciò che è e ciò che rappresenta, convincendo colui che guarda a fermarsi a ciò

che vede, a ciò che il quadro è. E ciò che è, richiama allo scrittore un'immagine dell'Italia. È chiaro l'intento, felicemente e pianamente didascalico, tuttavia è necessario dire subito che Parise non sarebbe stato il grande scrittore che invece fu, se non fosse riuscito, attraverso questo pianeggiante e svagato colloquio, a darci una lettura nuova e direi necessaria della pittura di Guttuso: partendo dalla *Vucciria*, leggere la sua importanza sociale, ma prima di tutto la sua connotazione nazionale, fuori dal provincialismo per avere assorbito sempre le istanze europee. Parise ci diceva che l'Italia di Guttuso è l'Italia vera e viva nella quale noi tutti siamo immersi e siamo parte; l'Italia della natura felice anche se i tempi ben altro proponevano.

«L'Italia com'è». Il 1974: gli anni di piombo, gli anni dei sequestri. Agiscono i gruppi armati clandestini e insieme, sul fronte politico, abbiamo i giorni caldi della campagna per e contro il divorzio. Il Paese è da un lato percorso da grande vitalità e dall'altro chiuso in una paura nuova della quale non si compren-

La mostra

A Torino, scrittori, critici e giornalisti discutono di Renato Guttuso. E in occasione della mostra «Guttuso. Capolavori dai musei» (Torino, Palazzo Bricherasio), il Premio Grinzane Cavour ha organizzato un ciclo di incontri, dal 7 aprile al 19 maggio, sulle relazioni che l'artista ha avuto con il mondo letterario e culturale italiano dagli anni Trenta agli anni Ottanta. Gli incontri sono moderati dal critico d'arte Guido Curto. Nelle precedenti settimane hanno partecipato Marcello Sorgi, direttore della Stampa, sul tema «Renato Guttuso e i Maestri torinesi». Giorgio Montefoschi su «Renato Guttuso e l'ambiente culturale romano». Oggi 9 maggio l'incontro con Francesca Sanvitale sarà dedicato al tema «Guttuso visto da Parise: l'Italia com'è». Pubblichiamo una parte dell'intervento. Il 19 maggio è previsto Filippo Tuena sul tema «Renato Guttuso: Gott mit Uns» e la letteratura della Resistenza».

dono appieno le ragioni: delitti improvvisi e sangue. *La Vucciria* nella sua solare esuberanza di cibi, frutti, verdura, carni, formaggi, donne è una specie di antifona ai tempi di apparizione utopica, appunto. Eppure realissima. Parise individuò proprio questo, benché non avrebbe mai parlato di utopia o di nostalgia di una società che veniva ad essere rapidamente cancellata. Eppure lui stesso aveva sentito che in questo confronto solare con oggetti e corpi si insinuava, tema italianissimo, attuale, la morte: «Alludo alla morte? Quella c'è e sta dentro il quadro. Ma l'ideologia politica che stava nei grandi quadri celebrativi di Guttuso, non s'ispira alla morte, bensì alla vita, al futuro, diciamo a una "prospettiva" futura per il nostro paese. Perfino ne i funerali di Togliatti», che è un funerale, e dunque un soggetto triste, l'ideologia politica che si vede nel quadro mediante i suoi simboli, è la vita futura. In questa frutta, e pesce e carne, che invece sono pieni di luce e di sole c'è, al contrario, la morte. È strano».

Solo un accenno al tema della morte benché esso accompagni sempre il percorso vitalistico di Guttuso, nel segno

Una vocazione narrativa ed espressiva libera dai canoni ideologici che guardava a Picasso così come a Raffaello e a Caravaggio

sensualissimo ma drammatico con il quale delineava i nudi, accorpava fiori grondanti colore, sedie, bottiglie, barattoli; nei suoi cestini, irti e scostanti come ricci. In ombre livide tormentava le rughe e gli sguardi dei ritratti, i corpi delle donne che ripetevano sempre uno stereotipo, con una esuberanza di carni che era quasi un'ossessione; legati solo ai desideri, spersonalizzati per qualsiasi altra caratteristica. La morte che, fin dagli anni '40, diventava terribile all'interno delle straordinarie crocifissioni che troviamo in questa mostra; patita, attraverso volumi contorti, fino all'ultima agonia dei corpi.

Alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni '80, la morte come incubo diventerà protagonista assoluta nei quattro pannelli delle *Allegorie*, metafore o moralità, le definì lo stesso autore, legate dal filo nero della «Melancholia» dureriana, al filo nero dell'orrore dei mostri e degli incubi notturni, della malattia, di una tragica fine. Il tema della morte trapassa poi nella straordinaria *Visita della sera*, mistero della tigre nel giardino, presenza di minaccia o di fatale conclusione. Si potrebbe continuare ad elencare i quadri degli incubi e delle ossessioni nel periodo che venne dopo *La Vucciria*, come *Il bivacco delle streghe*, *I giocatori di scopa*, ignari della catastrofe evocata alle loro spalle, dal tronco della *Melancholia* che giganteggia aprendo le ali di angelo necroforo. Morte o fine della mente, annessa nelle ossessioni?

Renato Guttuso era stato comunista fin dalla giovinezza. Questo non gli aveva impedito di entrare in polemica direttamente con il duro giudizio, quasi una messa al bando, di Togliatti e del partito, del 1948 contro le correnti antirealiste, specie contro gli astrattisti, dopo la mostra di Bologna del Fronte Nuovo della Arti. Eppure non era e non sarebbe stato mai astrattista o informale. Difendendo il principio di libertà. Pur non aderendo alla svolta che avrebbe portato molti pittori italiani verso l'astrattismo, e pur essendo il più vicino - sempre per un equivoco di fondo - alle richieste formali di Togliatti, la sua risposta mirava a difendere l'area della libertà espressiva, qualsiasi ne fosse stata l'esigenza artistica. Anche l'astrattismo, si osservava, produce fenomeni nuovi, non statici, che approdavano alle esperienze, per esempio, di Fontana o di Burri. Intanto, come si rileva dagli scritti programmatici, lui stesso doveva via via precisare e ribadire le ragioni e i risultati ai quali mirava per sottrarre il suo lavoro da una semplificazione che lo costringeva entro i limiti di una pittura descrittiva, naturalistica, spesso abbondantemente ideologizzata e tecnicamente ineccepibile. Essa era considerata quasi sempre non come avventura artistica interiore ma in funzione, appunto, del fine ideologico.

Invece il suo percorso mostrava continuamente sorprese e innovazioni, sottolineate dalla critica più avvertita, mantenendo una premessa che lui stesso dichiarava inalienabile: la sua vena e le scelte erano, prima di tutto, narrative. All'interno di esse, che prendevano spunto dalla realtà, dagli esseri umani e dalla loro storia, fluivano, citate o incorporate, le massime esperienze del passato, fossero Dürer o Picasso o Raffaello o Caravaggio. Fu questa propensione al racconto, reinventato, che lo portò per istinto verso l'impegno delle grandi tele, dei fatti storici o storici politici o di attualità, con una passione che si risolveva in creazioni strutturali ed espressive inattese.