

ANNIVERSARI A vent'anni dalla morte del grande pittore la sua opera mostra una vitalità sorprendente. E i suoi quadri tornano al centro degli interessi del mondo dell'arte

di Enrico Crispolti

Renato Guttuso è scomparso esattamente vent'anni fa, il 18 gennaio. Al di là del clima di insorgenti pettegolezzi sulle vicende dei suoi ultimi giorni che, con rivisitato sapore scandalistico, nella scorsa settimana, sulla stampa quotidiana nostrana sembra aver annunciato l'avvicinarsi della ricorrenza, certamente questa offre l'occasione per una riflessione, ormai a una distanza che comincia a essere notevole, su caratteristiche e portata di una personalità di fatto protagonista di circa mezzo secolo di cultura artistica italiana. Insomma che cosa resta oggi di Guttuso? Che cosa del suo lungo percorso di creatività pittorica entro il quale è possibile distinguere, grosso modo, tre grandi stagio-

La sua natura «storico-civile» è una costante che attraversa fasi ed etichette stilistiche

ni? Quella della formazione e della prima maturità e profonda identità, lungo gli anni Trenta e primissimi Quaranta. Quando da una dimensione mitopoietica, di temi connessi anche alla sua radice mediterranea, approda a una visionarietà introspettiva sollecitata dalle proposizioni «primordiali» romane di Cagli. Per progressivamente maturare invece una volontà forte e antagonista di «realismo», in una perattività di oggetti e corpi infine quasi fisica. E avviene anche in opere già di grande impegno, che danno voce a una consapevolezza drammatica del tempo: da *Fucilazione in campagna*, 1938, a *Fuga dall'Etna* (durante un'eruzione), 1938-39, a *Crocifissione*, 1940-41. Quindi, attraverso le nuove narrazioni epiche della sua esperienza «postcubista», picassiana, nei secondi Quaranta, lo svolgimento di una seconda stagione inizialmente più ideologica, nella volontà di diretta responsabilizzazione politica, persino partitica, dall'impegno sociale corale all'intuizione della consistenza dell'immaginario di massa. Che è il tempo del suo «realismo sociale», nei primi Cinquanta, per affinità con le coeve affermazioni cinematografiche detto allora «neorealismo», configurabile da

Guttuso, la passione della pittura civile

Vita e opere

Protagonista artistico e militante politico. Fu senatore Pci

Renato Guttuso nasce il 26 dicembre 1911 a Bagheria, anche se il padre Gioacchino e la madre Giuseppina d'Amico, preferiscono registrare la nascita a Palermo a causa dei contrasti con l'amministrazione cittadina per loro idee liberali. La città natale è molto importante per il giovane Guttuso perché lo mette in contatto col mondo della pittura ma anche perché costituirà, coi suoi scorcì e suoi

colori, una perenne fonte di ispirazione. Adolescente, inizia a frequentare lo studio del pittore futurista Pippo Rizzo e nel 1928 partecipa alla sua prima mostra collettiva a Palermo. A Milano, dove espone più volte, inizia a maturare la sua arte «sociale». Trasferitosi a Roma nel '37, frequenta la cerchia di artisti più significativi del tempo. Sono gli anni delle nature morte, di *Fucilazione in campagna* e di *Fuga dall'Etna*, che riceverà il premio Bergamo. Nel '40 dipinge uno dei suoi capolavori *La crocifissione*. Un quadro che dietro il soggetto sacro maschera la

denuncia degli orrori della guerra. Sempre in questo periodo conosce Mimise Dotti che sarà sua compagna fino alla morte. La fine della guerra dà un nuovo slancio alla sua pittura. Nel '50 tiene la sua prima personale a Londra, e nel '61, pubblica le illustrazioni alla *Divina Commedia*, mentre i più importanti musei del mondo gli dedicano mostre e riconoscimenti. Il '72 è l'anno della *Vucciria*, il caratteristico mercato palermitano, e nel 1980 viene eletto senatore nelle liste del Pci. Riavvicinatosi alla fede negli ultimi mesi di vita, muore nel 1987.



«Van Gogh porta l'orecchio tagliato al bordello di Arles» (1978) di Renato Guttuso e, sotto, l'artista



Occupazione delle terre incolte in Sicilia, 1949-50, a un grande affresco dell'affermazione di nuovi «oggetti sociali» quale *La spiaggia*, 1955-56. Tuttavia, in forte accelerazione evolutiva, fino al subentrare d'una sempre più pressante percezione invece dell'«esserci» esistenziale, individuale quanto sociale, in quello che a suo tempo ho chiamato appunto «realismo esistenziale», nei secondi Cinquanta e pri-

mi Sessanta: da un dipinto vitalistico come *Rock and roll*, 1958, a *La discussione*, 1959-60, a *Soffia una bora omicida*, 1961, per esempio. Infine, terza grande stagione, la conquista di uno spazio di memoria, ove in un «realismo allegorico» si manifestano presenze fantastiche, visionarie, allegoriche, simboliche, da metà dei Sessanta. Dal ciclo dell'*Autobiografia*, 1966, a *I funerali di Togliatti*, 1972, da *Caffè Greco*, 1976, da *Van Gogh porta l'orecchio tagliato al bordello di Arles*, 1978, a *Le Allegorie*, 1979, dal corale introspettivo *Spes contra spes*, 1982, agli estremi assordanti due *Gineci*, 1985, 1986. Quella che può essere oggi sviluppata soprattutto è una riflessione in due direzioni, tuttavia riconfermando intanto il riconoscimento di quella sua natura di pittore «storico-civile» che fin da quando ne ho redatto il *Catalogo ragionato generale dei dipinti* (G. Mondadori e Ass., Milano, 1983-1986) mi è sembrata la più autenticamente pertinente e comprensiva per accedere nello specifico di una personalità complessa e conflittuale come quella

guttusiana. Privilegiando cioè una corrispondenza alla dimensione di intenzionale storicità, in un respiro di partecipata consapevolezza morale e civile dei tempi, alla quale la sua opera ha aspirato fin dagli anni di formazione. Non escludendo ma subordinando, oltrepassandole, interpretazioni o in chiave puramente «ideologica» (come di Trombadori, De Micheli, De Grada, ma anche di Argan), o puramente «realista» (di letterati quali Moravia o Vittorini), o invece d'accento «espressionista» (come di Marchiori, Douglas Cooper, Morosini), o tutta in chiave «esistenziale» (di Testori, ma anche di Del Guercio), oppure «vitalistica» (a suo tempo di Longhi, ma anche mia nel primo approccio negli anni Sessanta), o ancora «psicologica» (come di Moravia stesso, Musatti, Briganti, Sciascia, Calvesi), oppure in chiave «totalmente pittorica» (come di Briganti, di Brandi). E una delle due direzioni di riflessione, direi specifica, è quella che porta a riconsiderare le molteplici proposte di momenti diversi dell'esperienza pittorica guttusiana in relazione ad aspet-

ti della vicenda della figurazione evolutivamente perdurante nel corso degli ultimi decenni del XX secolo, nell'arte europea ma in particolare in quella nordamericana. E ciò in una coincidenza anche tematica, da interpretazioni di consumistico *loisir* collettivo (nel caso di un Eric Fischl e della sua spiaggia figurata come *Cargo Cult*, 1984), o di esasperato erotismo come merce del tempo (Fischl stesso, o un Philip Pearlstein, un Alfred Leslie, un Jaek Beal, una Martha Mayer Erlebacher, e altrimenti di un David Salle o di un Malcolm Bradley, e persino nell'impianto composito dell'immagine, fra anni Ottanta e Novanta). Oppure in un riscontro di esasperazioni figurative (fra un George Baselitz, nei Sessanta, e un Jörg Immendorf, un Anselm Kiefer e un Markus Lüpertz, o un Gérard Garouste, negli Ottanta). Mentre un'altra riflessione, direi invece complessiva, ora possibile è relativa al particolare modo di Guttuso di essere artista di fronte al proprio tempo, entro la società in cui è vissuto e ha operato. Confrontando infatti natura e statura della sua personalità a

fronte di altre tipologie di comportamento ricorrenti allora e soprattutto dopo, ci si rende conto di come la pratica espressiva dell'arte, della pittura (per quanto sia stato anche scrittore teorico e critico di forte efficacia rappresentativa), corrispondesse non soltanto a una propria necessità esistenziale (quasi fisiologica) d'identità nel fare ma anche a una chiara consapevolezza della capacità vitale dell'arte in un dialogo paritario a fronte di società, politica, letteratura, altre arti, in una pienezza umanistica di ruolo di riscontro dunque non soltanto individuale ma sociale. Chi ripercorra la sua pittura come le motivazioni che passo passo ne hanno giustificato le ragioni è di fronte a un grado di passionalità partecipativa, di vitalismo sorprendenti (di cui offre viva testimonianza anche il carteggio ricostruito e inquadrate con puntuale rigore da Fabio Carapezza Guttuso nel volume *Brandi e Guttuso. Storia di un'amicizia*, Electa, Milano, 2006, pubblicato nel centenario del grande critico). Benché presente in grandi musei non soltanto europei (in par-

ticolare a Londra, Parigi, Madrid, Berlino, Dresda, Budapest, Praga, Mosca, oltreché a Roma, Milano, Torino, Firenze, Bologna, Trieste, Palermo, Bagheria, Parma, Gibellina) Guttuso è certamente stato uno degli artisti del XX secolo più collezionati in Italia, più presenti nel mercato artistico, dalla Sicilia alla Lombardia, al Piemonte, al Veneto. E ora? Non v'è dubbio che in questi vent'anni dalla morte, dopo una certa flessione in naturale contraccolpo alla montante tensione precedente, ormai da molti anni si registri, in Fiere d'arte (a cominciare da quella di Bologna) e nelle numerose Aste, una consistente ripresa di interesse, con quotazioni sostenute, ampia circolazione di opere e intense competizioni per accaparrarsene le più significative. I quattro volumi del suo *Catalogo ragionato generale dei dipinti* sono ormai da anni introvabili, e a distanza di vent'anni da più parti se ne chiede insistentemente una riedizione, aggiornata (come è accaduto ora dopo altrettanto lasso di tempo nel caso di quello di Fontana). Del resto anche sul piano delle grandi iniziative espositive monografiche questi primi anni del Duemila hanno segnato attorno all'opera di Guttuso un succedersi di eventi rilevanti. Dalla mostra dedica-

L'evoluzione del pittore in sintonia con le diverse correnti europee e nordamericane

ta nel 2001 a *Gli anni della formazione 1925-1940* a Catania, nella Galleria d'Arte Moderna de «Le Ciminiere», a quella *Dal Fronte Nuovo all'Autobiografia 1946-1966*, due anni dopo, nel Museo d'Arte Contemporanea a lui intitolato a Bagheria, secondo capitolo di una rivisitazione complessiva, di cui si attende quello relativo ai vent'anni conclusivi. E nel 2005 si è avuta la felice congiuntura della presentazione di *Capolavori dai Musei*, in Palazzo Bricherasio a Torino, e della collezione (dagli anni Trenta agli Ottanta, culminando in *Spes contra spes* e nei due *Gineci*) della Fondazione Pellin, a Milano, negli spazi della Fondazione Mazzotta e poi a Roma, nel Chiostro del Bramante (collezione di cui proprio a Roma è annunciata la sistemazione, nelle Scuderie di Villa Aldobrandini). Nonché dell'acquisizione per gli Uffizi, a Firenze, di *La battaglia di Ponte dell'Annamiraglio*, del 1954, fra le maggiori imprese guttusiane di rivisitazione d'una epopea popolare, quale quella garibaldina, e che da allora nel grande museo fiorentino, aperto al contemporaneo, si confronta con la *Battaglia di San Martino e Solferino*, 1936, di Cagli, in epiche proiezioni mitopoietiche di episodi salienti della nostra storia risorgimentale.

MAESTRI Esce un cofanetto di 7 Dvd prodotto dal National Film Board of Canada con l'opera omnia del grande regista

McLaren: cinema d'animazione, altro che cartoon

In Italia distribuito da Rai Trade

Un cofanetto prezioso questo *Norman McLaren Master's Edition* (7 Dvd con 58 film restaurati e rimasterizzati) presentato ieri sera alla Casa del Cinema di Roma, presente l'ambasciatore del Canada in Italia S.E. Alex Himelfarb. La raccolta, pressoché completa del grande maestro del cinema d'animazione, è prodotta dal National Film Board of Canada e verrà distribuita in Italia da Rai Trade, in una nuova linea a cura di «Cartoons on the Bay», nei negozi specializzati e tramite il catalogo on line www.perlacultura.rai.it al prezzo di 99 euro. Il lancio dell'iniziativa verrà ripetuto a Bologna (oggi), Milano e Torino dove si svolgeranno anche due retrospettive.

«Finalmente qualcosa di nuovo», parola di Pablo Picasso che così si esprime dopo aver visto *Begone Dull Care* (1949), cortometraggio di Norman McLaren, direttamente dipinto sulla pellicola al ritmo jazz del trio di Oscar Peterson. Norman McLaren (1914-1987), aveva allora 35 anni e in Canada, sua patria d'adozione (era nato a Stirling, in Scozia), dove è stata la colonna portante del National Film Board of Canada (una vera fucina dell'arte animata), c'era arrivato nel 1941, dopo gli esordi londinesi e un soggiorno a New York. McLaren è stato uno dei maestri assoluti del cinema d'animazione. Cinema d'animazione, non cartoon, perché il suo è stato cinema d'animazione sperimentale, che ha fatto scuola e introdotto innovazioni tecniche e stilistiche da cui, intere ge-

nerazioni di autori, non hanno potuto prescindere. «Cinema», si è detto, con una passionaccia coltivata fin da bambino quando, dopo aver trovato negli scantinati della scuola una vecchia macchina da proiezione e un nastro di pellicola ebbe la prima geniale idea: mise a bagno la pellicola, sciolse l'emulsione e poi disegnò sul supporto trasparente una serie di cerchi e punti colorati. Il risultato, proiettato, fu un'incerta ma suggestiva animazione e segnò, praticamente, l'inizio della sua carriera. «Animazione», dunque; perché l'interesse principale di McLaren era il movimento: «Ogni film per me - scrisse - è una specie di danza, perché la cosa più importante nel film è il movimento. Non importa che cosa io faccia muovere: gente,

oggetti, disegni: in qualunque modo sia fatto, è una forma di danza». «Sperimentale», infine, perché nel solco del lavoro delle avanguardie tra gli anni Venti e i Trenta (da Moholy-Nagy a Kandinsky, a Oscar Fishinger), McLaren crea film «astratti» in cui amalgama suono, ritmo, luce. Lo fa, come si è detto, facendo muovere attori in carne e ossa, come in *Neighbours* (1952, premio Oscar), litigio tra due vicini che sfocia in una violenta distruzione di entrambi; graffiando con uno spillo il nero della pellicola come in *Blinkity Blank* (1954, Palma d'Oro a Cannes); giocando con la pura astrazione geometrica in *Lines Vertical* e *Lines Horizontal* (1960); usando la musica, da Bach ad Albinoni, in *Spheres* (1969) e *Ballet Adagio*; la danza in *Pas de Deux* (1967) e ancora la musica in *Synchrony* (1971) in



Norman McLaren al lavoro su una pellicola

cui sono le immagini direttamente incise sulla banda della colonna sonora a far scaturire la musica del film. Un genio, insomma, a cui il cofanetto della *Master's Edition* (vedi box accanto), rende onore attraverso film, documenti d'archivio, schizzi, interviste e testimonianze inedite.

Renato Pallavicini