

Dal sogno collettivo al segno individuale. Desublimazioni oggettuali alla mostra di Bagheria

Francesco Andolina

La mostra "Renato Guttuso. Dal fronte Nuovo all'Autobiografia", allestita a Villa Cattolica sotto l'alto Patronato del Presidente della Repubblica, è l'ideale prosieguo della precedente, allestita nel 1987 e curata da Maurizio Calvesi, che documentava l'attività artistica del maestro dagli esordi al "Gott mit uns" (1924-44). Dopo gli anni dell'autarchia culturale, finita la guerra, l'intesa ideale, creatasi nella comune lotta e resistenza al regime fascista, si coagula nel Fronte Nuovo delle Arti, formato da artisti profondamente diversi che si distingueranno in percorsi evolutivi anche contrapposti, ma tutti, a quella data, legati da comuni modelli ideologici.

Del gruppo Armando Pizzinato è quello più vicino al linguaggio e all'impegno politico del bagherese, egli riconverte la sua tendenza astratta in una pittura che riflette la conoscenza del costruttivismo russo e di Fernand Leger, mentre Alberto Viani, che predilige i modelli biomorfi sperimentati da Gabo, Pevsner e Moore, è forse quello che più se ne allontana.

Estraneo al gruppo ma presente in mostra anche Giorgio Morandi che, pur avendo in comune con Guttuso la fedeltà alla propria pittura e l'interesse per la realtà oggettuale, se ne distacca per l'intenzionalità, essendo la sua pittura dell'assenza e dell'intimismo che rende gli oggetti ineffabili e struggenti come ricordi cari e perduti, laddove il bagherese perentoriamente

impone la fenomenicità del referente oggettuale.

Di questo periodo neorealista, dalla matrice narrativa e autenticamente popolare, fanno parte capolavori quali *La lavandaia* e *La cucitrice di fronte* del '47, nei quali l'esplosione del colore è consustanziale alla definizione lineare.

In *Donne che preparano la conserva di pomodoro*, le angolazioni vengono irrigidite in un gioco di segmenti prospettici che accentuano la deflazione semantica. La gestualità, nei ricordi del nostro, si consuma tra il pesante lavoro e la ritualità antica, così le donne laboriose, diventano, ipsofacto, ancelle templari di un gineceo di provincia.

L'ideologia politica e l'urgenza della denuncia si colgono in quelle tele dove la pittu-



L'Agrimensore

ra si manifesta come espressione di collera e giustizia, manovrando reperti linguistici le cui radici affondano nella migliore produzione di Goya, Daumier, Courbet, nonché del compaesano Onofrio Tomaselli, che con il capolavoro della Civica di Palermo aveva portato la *vexata questio* dello sfruttamento umano nelle miniere isolate all'attenzione delle coscienze.

Rotto il Fronte delle Arti, Guttuso si reca a Scilla. Là, davanti allo stretto, suggestionato dai miti arcaici e dai riflessi del mare, creerà autentici capolavori come *I pescatori di Pesce Spada* dove il lavoro quotidiano diviene avvistamento omerico e dove l'azzurro predomina nelle tonalità più brillanti.

Ma se i pescatori rappresentati durante la pesca del

pesce spada o della spatola trasmettono la loro carica prometeica, essi appaiono cupi e rassegnati quando sono costretti all'inattività e resta la cruda realtà di una terra dove "il povero è più povero e desolato che altrove" (Renato Guttuso).

Ne *l'Occupazione delle terre incolte* ('49-'50) egli opera come il pittore dei carretti il cui messaggio iconico è sempre elementarizzato, preoccupato che l'aumento del processo entropico possa ipotecarne il grado informativo. Emerge così il Guttuso capace di comunicare alle masse, convinto assertore di un'arte didattica, per cui al linguaggio invischiato di citazionismi neocubisti subentra una stesura di più immediata leggibilità.

L'eccidio di *Portella della Ginestra* rivive in un impianto classico (da frontone fidiaco, o rinascimentale, come una battaglia di Paolo Uccello a cui sia stata tolta la componente straniante) ed una figuratività guernichiana.

Ancora alla tradizione del carretto rimanda *La Battaglia al Ponte Ammiraglio*, il cui evento storico è pretestuoso per rappresentare la continuità della lotta popolare, paleata dall'inserimento dei volti contemporanei.

Il '53 è un anno fondamentale per il nostro. Ad una produzione ancora legata ai temi già descritti ed a citazionismi colti, di cui rimangono esemplari: *Zolfara*¹, *Le Donne dei minatori*², *Le mondine*³, *Eroe Proletario*⁴, si affianca *BoogieWoogie a Roma* ('53-'54), opera partenogenetica che registra un interesse orientato verso la classe borghese.

Con *La Spiaggia*, che ottiene il secondo Premio Internazionale alla XXVIII Biennale, l'attenzione è ora rivolta ai fatti di costume; dalle campagne siciliane e dalle catene produttive delle fabbriche si è passati alla città e ai luoghi tipici della celebrazione ricreativa di massa⁵.

Nel febbraio '57 Guttuso sbalordisce tutti presentando alla Galleria d'Arte Selecta di Roma un gruppo di opere che fanno presagire un avvicinamento all'astrattismo.

Sono in massima parte aranceti siciliani, il più famoso dei quali rimane *Aranceto notturno*, oggi al Moma di New York, in cui i frammenti di colore e la complanarità della scena pittorica allontanano il dato fenomenico per orientarsi verso le spiagge dell'autoreferenzialità.

Anche *Fichi d'India*, del '59, scavalca il dato oggettua-



Boogie Woogie a Roma

le per manifestarsi come compiacimento di una tavolozza cromaticamente giocata sui colori freddi.

Non ci sarà nessun atto di apostasia, lo frena il suo amore per la realtà, l'attaccamento all'uomo, alla sua terra, a tutti gli oggetti che riempiono il suo mondo.

Il rapporto dell'artista con la natura morta, grande protagonista della sua produzione di questo periodo, segna un atto desublimatorio di violenza, vedi *Fiasco e ciotola* e *Cestello* del '58 o *Damigiana e finestra* del '60, dove l'impulso attrattivo viene convertito in aggressività.

La sua peculiarità linguistica, vitaminizzata dai rossi e dai neri, nasce dall'assenza della premeditazione, dall'esigenza impellente di attaccare la tela.

Non c'è il distacco pacato ed introiettato di Morandi, la poetica tonale di Virgilio Guidi nè l'ecfrastico auto-

compiacimento di Sciltian, ma la concitata agitazione che farà dire ad Alberto Moravia che "Guttuso fissa un oggetto come il toro il drappo rosso".

E' una violenza, una vitalità tutta mediterranea che lo avvicina ancor più a Picasso, riesplorando rizomatiche, ataviche radici che uniscono il nostro Dna alla penisola iberica, ai suoi Goya, Velasquez, El Greco.

Esiti espressivi opposti documentano *Donna distesa sulla spiaggia* del '57, florida e mediterranea coi suoi colori solari passati anche a spatola ed il fondale felicemente estivo e *Donna nuda nello studio* del '59, in cui perdura lo storico rapporto eros-tanathos nell'esibizione di una gabbia toracica consunta e nell'incarnato cadaverico⁶.

La ricerca linguistica documentata e protesa verso un percorso antinaturalistico non riuscirà a traghettare per via di quel pregiudiziale senso morale che discrimina la

pittura reale dall'informale.

Come si potrebbe altrimenti concepire *Ragazza bionda nuda*, che tracima il periodo esaminato ('67), dopo aver realizzato *Torso di donna in piedi su fondo rosso* ('64) col quale Guttuso si era affiancato 4 ricerche artistiche figurative più avanzate del momento.

Alla polarità romantica che aveva caratterizzato i temi precedenti si sostituisce, a volte, una fantasmica carica evocativa, un lirismo passionale e nostalgico verso gli oggetti quotidiani (*Tramonto a Velate* 1960, *Angolo di studio* '61), oppure una meditazione sulle grandi opere del passato, rilette con la sua personalissima idiolessi: *La Zattera della Medusa* di Gericault, *Le stritrici* di Degas, le vedute di Mont St. Victoire di Cézanne, David col suo *Marat* e poi Delacroix le cui dolci e malinconiche *Donne d'Algeri* subiscono le catastrofi di una guerra civile che esaspera i contorni fisionomici secondo



I pescatori di Pesce Spada

una rappresentazione che E. Crispoldi definisce "realismo esistenzialista".

Quando il bisogno di narrare si fa più urgente Guttuso ricorre alla grafica dove evidente è l'uso dei suoi due colori preferiti: il rosso del sangue ed il nero del lutto e della sofferenza.

Le immagini vengono spesso tracciate con una linea tormentosa, fedele alla convulsione espressionista praticata nella pittura degli anni '30.

Già nei "massacri" dipinti nel '43 la sua personalissima grafica aveva dato pagine di assoluta tragica tensione. Qui le stesse vette si raggiungono nella serie dedicata all'illustrazione della *Divina Commedia* dove il suo atteggiamento passionale viene pienamente coinvolto⁷. Nelle sue tavole l'orrore dell'Inferno diventa affascinante, la violenza non è mediata e il voyeurismo mostrato nella letterale trasposizione delle fantastiche crudeltà del poeta porteranno l'artista a naviga-

re tra la teratologia artistica medievale transalpina e le drammatiche scene dei *Disastri della Guerra* di Goya.

Parafrasando Goethe⁸ possiamo dire che Guttuso, sempre attento al presente ma non dimentico del passato (che qui si chiama Goya, Delacroix, Daumier, Rembrandt), dipinge il terribile "terribilmente".

Il ciclo autobiografico conclude la mostra. E' questo un momento nuovo, disinteressato al linguaggio che appare estremamente semplificato e in cui il segno grafico e l'impasto cromatico mediterraneo si equivalgono.

La pittura di Guttuso è profondamente religiosa. Di una religiosità laica per cui sacro è il lavoro, la dignità dell'uomo, la sua lotta per conquistarla.

E sacre sono anche le cose, gli oggetti comuni che ci accompagnano nella quotidianità e che si caricano, nell'atto stesso di rappresentarli, di significati esponenziali.

I quadri di questo ciclo si susseguono secondo un tracciato che potrebbe definirsi

autobiografico; ma che non lascia spazi a compiacimenti o compianti ma, come dice lo stesso artista, piuttosto evidenza le tappe che lo hanno formato, facce di un poliedro che non ha passato ma è continuo presente.

Finisce qui il percorso proposto per riflettere su questo cantore della realtà che, pur avendo conquistato la gloria delle gallerie, per la Storia dell'Arte aveva già dato il meglio di sé.

Il suo linguaggio, legato ad elementari schemi grafico-cromatici, era stato messo in crisi da nuovi artisti che si affollavano sul palcoscenico del realismo italiano⁹.

A lui rimane ancora l'indiscusso primato dei mercati e quel prestigio di narratore instancabile e hidalgo courbettiano, caparbiamente convinto che soltanto il realismo, pur tradotto con l'immediatezza del segno, che lo contraddistingueva, fosse in grado di rendere possibile il sogno che non volle mai tradire: quello di consegnare all'eternità, senza rischi interpretativi, il suo tempo ed il suo mondo. ■

NOTE

1. bolgia infernale dai colori munchiani, dove al grido liberatorio del norvegese subentra un silenzio laborioso e rassegnato.

2. che pare abbiano ereditato tutto il dolore espresso da Grunewald e la forza vitale di Delacroix con la quale conferiscono al quadro un'ondata di panico motorio.

3. in cui la lavoratrice svenuta assume la forza eroica di un personaggio omerico e la potenza morale di un Cristo medievale. La stessa articolazione della scena sembra desunta dal *Compianto sul Cristo Morto* della Cappella degli Scrovegni, mentre il braccio abbandonato ha l'illustre precedente nella *Deposizione* del Merisi.

4. la cui resa è epicizzata dalla bandiera rossa, unico elemento cromatico nella magistrale tavolozza nivea del sudario ben posto nella cappella della Villa in rispetto della prospettiva mantegnesca del *Cristo Morto* di Brea.

5. Anche qui è palese il riferimento a Picasso nella coppia che corre verso il mare (*La corsa*, del periodo neoclassico, inizio anni '20) e lo stesso artista catalano è ritratto col telo da mare verde. La tela, nonostante il favorevole giudizio di Roberto Longhi, non riesce a plasmare la massa figurativa, per cui la composizione risulta paratattica.

6. ripropone la postura e la prospettiva anticipata già in molte opere del Ciclo di Scicli, ma la stesura cromatica e la crudeltà impietosa della luce fanno pensare a Lucian Freud e George Baselitz e a quel fronte della Nuova Figuratività che ha in Francis Bacon il punto di riferimento ed il massimo esponente.

7. L'incarico ricevuto dalla Mondadori risale al 1959 ma l'opera definitiva, composta da 56 tavole, verrà pubblicata soltanto nel 1970.

8. che diceva "gli antichi dipingevano il terribile, noi dipingiamo terribilmente".

9. da Ennio Morlotti a Piero Guccione, da Giancarlo Cazzaniga e Remo Squillantini, da Franco Francese ad Alberto Sugi.