



Il nuovo quadro di Renato Guttuso, ancora senza titolo (Foto di Giuseppe Schiavinotto)

Visita all'artista, che sta dipingendo una nuova grande tela

Otto donne per Guttuso

L'ESTATE DEI VIP
CLAUDIO ABBADO



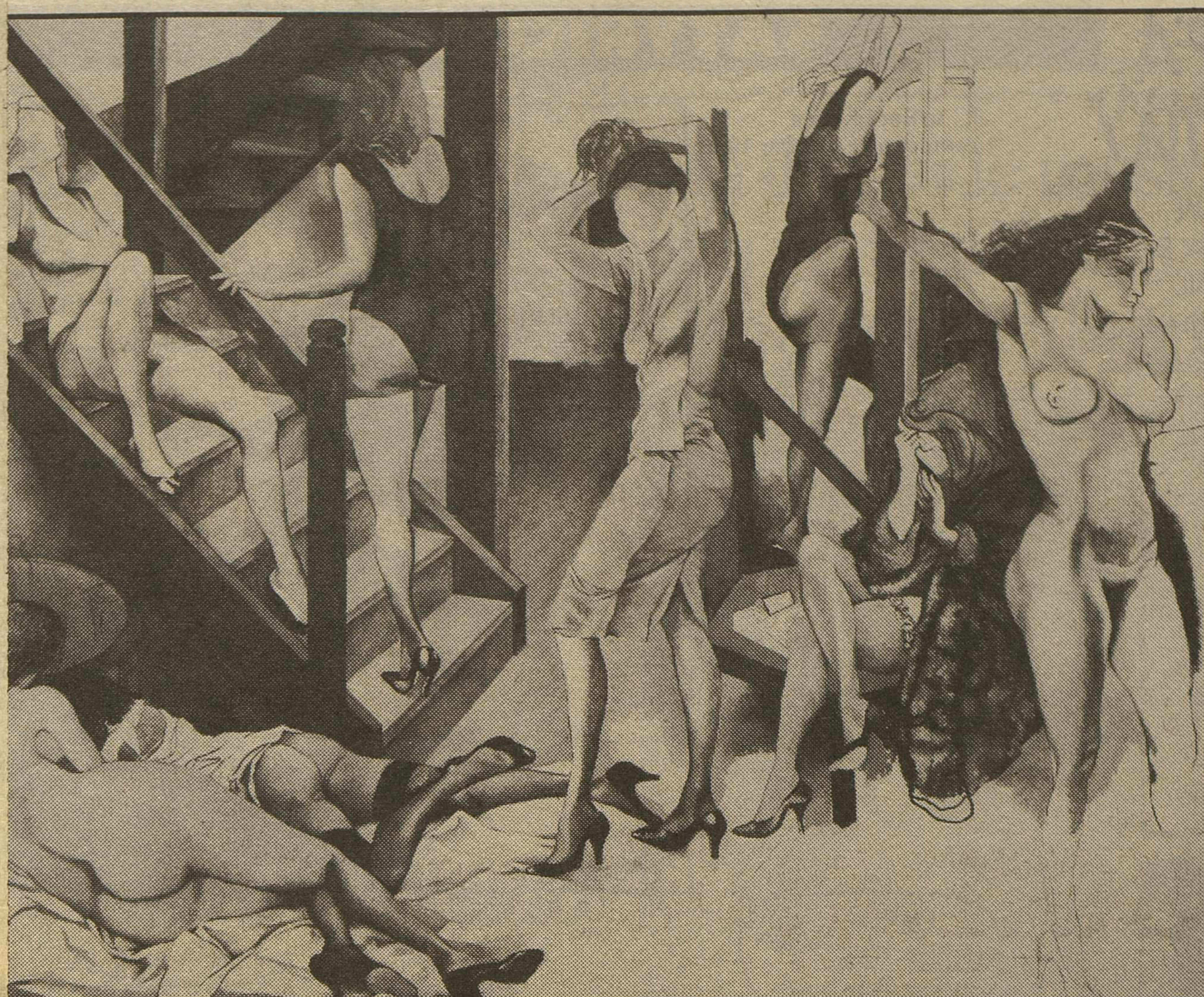
I giorni
del Maestro
allegri
con brio

di DANIELA PASTI
● A PAGINA 15

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — Nel suo studio di Palazzo del Grillo, Renato Guttuso sta dando gli ultimi tocchi a un nuovo quadro di grandi dimensioni: un'enorme tela che occupa l'intera parete. Non ha ancora un titolo e rappresenta otto figure di donne, che, in atteggiamenti diversi, si muovono in un ambiente occupato da due rampe di scale, animate dallo stesso ritmo e nello stesso tempo isolate in una solitudine senza sofferenza. Davanti al quadro, così pieno di studiati gesti femminili, è difficile non chiedersi: «cosa succede lì?».

● NELLE PAGINE DELLA CULTURA



Renato Guttuso sta per ultimare un nuovo quadro di grandi dimensioni



Otto donne sole

di GIULIANO BRIGANTI

ROMA — Non ricordo bene dove, ma certo a proposito dei quadri di Twombly, Roland Barthes ha scritto che «quadro» è un termine antiquato da conservare solo per comodità. Non vedo perché. Lo direi piuttosto un termine antico e, come tale, ricco di significati sovrapposti. Ma insostituibile, specialmente nel caso di Twombly che nell'arte di costruire un «quadro» ha la stessa perizia di un classico o, se vogliamo, di un barocco. L'effetto del caso che sembra governare le sue tele, infatti, non è che il risultato di un calcolo minuzioso. E poi, se proprio vogliamo divertirci con questo tipo di constatazioni, mi sembra che oggi risulti più antiquato il termine «lavoro» così caro agli anni Sessanta e Settanta, nato per indicare, in tempi di arte povera, ogni sorta di manufatto e non manufatto, o «assemblage» o azione, ma esteso anche, da allora, ai più tradizionali mezzi espressivi.

Comunque credo che il termine «quadro» sia insostituibile anche perché può rivestire un significato ultimo che va al di là della semplice definizione di oggetto dipinto. Quando infatti, nel linguaggio che è proprio del mestiere del pittore, e anche del critico, si dice, o si diceva, «questo è un vero quadro», «difficoltà di fare un quadro» e simili, si intende con quella parola qualcosa di più che «scena in cui avviene o si rappresenta qualcosa»; qualcosa di più — ed è per questo che ora ne parlo — di una semplice impressione registrata sulla tela, di un frammento di realtà o di immaginazione isolato in un ristretto campo visivo. E' una questione di complessità, naturalmente, non di qualità (o, se si vuole, di poesia).

La famosa definizione di Maurice Denis, «ricordarsi che un quadro prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o una qualsiasi storia è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori disposti secondo un certo ordine», vuol dire in fondo anche questo (e proprio per quel «certo ordine»): che un quadro è il risultato di una complessa operazione mentale; il risultato della risoluzione, o meno, di problemi di interrelazioni, di rapporti fra colori, forme, spazi; vuol dire che è qualcosa di costruito, di pensato, di studiato, di continuamente corretto nel corso del lavoro, qualcosa che ha, alla fine, un senso unitario, qualcosa che fa scaturire un significato dalla materia pittorica che lo costituisce. Un quadro finito è come la scena di un teatro quando

il sipario si è alzato e le luci della ribalta si sono accese: un luogo elevato, davanti a noi ma separato da noi, dove avvengono cose che proprio perché avvengono lì, in quel momento, con quei gesti, con quelle parole, assumono un rilievo diverso da quello del loro normale significato. Diventano Evento.

Perché dico questo? Perché è esattamente quello che ho pensato, pochi giorni fa, davanti all'ultimo grande quadro di Renato Guttuso: una enorme tela che occupa un'intera parete del suo studio romano di Palazzo del Grillo. Non è ancora del tutto finita in alcuni particolari; ci vorrà ancora qualche giorno di lavoro, forse una settimana o più, per darle il suo aspetto definitivo, ma è già, nel suo insieme, un quadro compiuto; un «quadro» insomma, come appunto andavo pensando. Non ha ancora un titolo; rappresenta otto donne che, in atteggiamenti diversi, si muovono entro un ambiente interamente occupato da due rampe di scale di legno verniciato di rosso. Un quadro in qualche modo simbolico: così credo si possa definire.

I tormenti del linguaggio

Guttuso, a intervalli non molto distanziati, uno, due, al massimo tre anni, ha sempre dipinto quadri di grandi dimensioni: racconti di fatti storici, di avvenimenti recenti, di ricordi autobiografici, di situazioni, di condizioni umane. Ma solo da qualche tempo i suoi grandi quadri sembrano nascere da un impegno più riflessivo e introverso e tendere a un significato che vada al di là del soggetto quale appare per entrare nel campo più specifico delle allegorie o in quello più indeterminato dei simboli. Si presentano cioè ora come allegorie, nel senso più tradizionale del termine, esprimendo quindi al di là del significato apparente un preci-

so significato nascosto (era il caso della serie di tele verticali che intitolò appunto *Allegorie*).

Ora si avvicinano al terreno più vago delle immagini simboliche, cioè delle immagini che trascendono in parte la coscienza e possono esprimersi solo in pittura e in poesia (ed era il caso di *Spes contra spem*). Fra il preciso e l'impreciso, quindi, ma sempre con riflessi fortemente autobiografici. Il che non contrasta affatto con la più autentica tradizione realista. L'*atelier* di Coubert, che era forse il suo quadro di maggiore impegno, aveva per sottotitolo «Allégorie réelle»; ed era l'allegoria di sette anni della sua vita.

Nello studio di Guttuso, davanti al nuovo grande quadro illuminato dalla luce riflessa della chiara mattina estiva, ero insieme ad Eugenio Scalfari: qualche giorno prima Guttuso gli aveva telefonato perché voleva salutarlo prima di partire per Velate dove rimane solitamente fino all'autunno e desiderava mostrargli la sua ultima opera. Chiedeva che venissi anche io, visto che ero appena ritornato a Roma da una lunga assenza. Eravamo quindi in tre, noi e lui, uniti dal legame di un'antica amicizia, a guardare insieme quelle otto figure di donne, quelle otto paia di scarpe lucide, dal tacco altissimo, quei «body» grigi e neri, quel vestito giallo, quella morbida pelliccia di zibellino, quella scala rossa. Ognuno di noi seguiva i propri pensieri. Ognuno di noi si poneva la domanda di sempre «che cosa succede lì?».

Davanti a un quadro che piace si prova una sorta di felicità che è molto difficile da esprimere: è uno dei tormenti del linguaggio. La felicità è muta o si manifesta in generiche esclamazioni. Ma quel tormento è particolarmente acuto in chi, del parlare di un quadro, ha fatto il proprio mestiere. E' necessario ricorrere a discorsi meno diretti, più razionali; ricorrere all'aiuto della cultura, della storia,

della psicologia, cioè al confronto dell'opera con altre opere, o con noi stessi; oppure siamo spinti a cercare l'equivalente delle immagini dipinte in termini letterari, a ricorrere cioè alla letteratura.

In un caso o nell'altro un quadro esiste solo nel «racconto» che uno ne dà, nel linguaggio di cui di volta in volta ci si serve per leggerlo, e quindi nella somma delle varie letture che se ne possono dare. Come dire che un quadro in se stesso, per usare le parole di J.L. Schefer, non è altro che «la propria descrizione plurale». In teoria.

Figure nude

Ma in realtà un quadro ha una «sua» esistenza che condiziona e compone le varie letture possibili. Trovare quell'elemento condizionante è un lavoro misto, se così può dirsi, di logica e di intuizione. Scalfari ha una mente dominata dal razionale e io invece col razionale ho solo un rapporto di sconfinata ammirazione seguita sempre da un sentimento rinnovato di sconfitta; a quello che credo sia il vero mi avvicino sempre per altre strade. Un onesto amore che non so ancora se sia ricambiato. Mi accorgevo però che le cose che ci colpivano di quel quadro erano le stesse. Partivamo dagli stessi particolari, arrivavamo, per vie diverse, a conclusioni simili. Scalfari diceva cose precise, le sue domande erano pertinenti, le sue osservazioni esatte e vertevano soprattutto sul significato adombrato simbolicamente da quelle otto donne intorno a quella scala rossa.

Io ero attratto dai particolari più inerenti al mestiere di pittore, come lo spazio di quella stanza per esempio: uno spazio non «euclideo», ma fatto di cose: la scala, le figure, le pareti. Prospetticamente irreali ma così realisticamente corposi. Ed ero attratto soprattutto

to dalle «cose» e dal loro senso. Dal senso così femminile di quelle scarpe lucide arcuate sul tacco alto, e dal modo con cui il piede le calza nervoso, assottigliando la caviglia. Ero attratto dal senso femminile di quel gestire: il modo di stare al telefono, di alzare le braccia per annodarsi i capelli sulla cima della testa in maniera da liberare la nuca, di poggiare sui gomiti abbandonandosi all'indietro col volto rivolto come per prendere il sole o di stare sdraiata a pancia in giù, dondolando pigramente una gamba.

Otto figure che si muovono, come incarnazioni diverse della stessa creatura, nei gesti abituarli delle donne. Di certe donne, almeno; le donne che più conosciamo: non quelle che fuggivano dall'Etna o occupavano le terre, non le donne di Gibellina o le stiatrici o le protagoniste dei quadri «sociali» di Guttuso. Otto figure che sembrano animate da uno stesso frettoloso agitarsi, salire, andare, in quella stanza per quelle scale, quasi fossero mosse dallo stesso «fare qualcosa», da una stessa forza centrifuga che ad una ad una le spinge ad uscire di scena. Se sono ferme, l'atteggiamento è provvisorio, così che sembrano pronte ad alzarsi subito, ad andare. Lo stesso ritmo le anima. Ma non si guardano, non si parlano. Così che se il «femminile» che costituisce il codice di ogni loro gesto le unisce come fossero una sola creatura, quel loro andare, quel loro non guardarsi le divide, le isola e le disperde, in una solitudine senza sofferenza.

Due figure soltanto, le uniche due nude, fanno eccezione: quella adagiata di schiena in primo piano, a sinistra (una citazione da Ingres) che sembra volgersi teneramente, in atteggiamento affettuoso, verso la bruna sdraiata all'inghiù che le sta accanto, e poi la nuda in piedi, a destra, in avanti, sul limite estremo della stanza tanto che sembra uscire dal quadro. Ha un atteggiamento tragico, da vendicatrice. Non è ancora finita, ma ho visto che, nel bozzetto, è immaginata con due pugnali in mano. Come se a lei fosse affidato il senso che governa tutta la scena. Quale senso? Nessun senso preciso, forse, cioè nessun senso nascosto dietro un'allegoria. E' un'immagine simbolica e come tale intraducibile in significati diversi da quello che è affidato soltanto, come ho detto, alla pittura o alla poesia. Non si può tradurre in concetti: può dare vita solo ad attive immaginazioni, a fertili fantasie.