



Renato Guttuso: Bosco d'amore
(fotografia di Attilio Del Comune)

QUANDO, nello studio di Renato Guttuso a Velate, ho visto, appena finito, il suo ultimo grande quadro intitolato *Il bosco d'amore*, non credo sia stato soltanto per la suggestione del titolo «cortese» — da autunno del Medioevo — che mi è venuto subito alla mente il brano di un antico poeta occitanico; penso che a suggerirmelo sia stata proprio l'immagine stessa del quadro che avevo davanti. Quel brano lo lessi qualche anno fa, riportato da Aragon in un testo, se non sbaglio, dedicato a Matisse; e mi è rimasto evidentemente molto impresso se ora posso citarlo a memoria. Dice così: «Le dame che Alessandro incontrò, dicono, nella foresta erano di natura tale che non avrebbero potuto oltrepassarne la zona d'ombra senza trovare la morte». L'autore è Guillaume de La Tour, gentiluomo provenzale e trovatore.

Il perché di questo richiamo della memoria forse non è facile da spiegare, ma spero possa rendere l'idea di quale sia la natura delle impressioni più segrete suscitate dal quadro di Guttuso. E' vero, la sorte di quelle fragili dame che Alessandro incontrò nella notte gotica di una foresta da libro d'ore, potrebbe estendersi ad ogni creatura dipinta pur che fosse animata dal soffio della poesia entro il magico rettangolo di quello spazio piano, bidimensionale, del quale è eternamente ospite e prigioniera, tela, tavola, muro o arazzo che sia. E dove solo ha vita. Ma che quel brano, così squisitamente «cortese», mi sia venuto alla mente proprio davanti ad un quadro di Guttuso può anche meravigliare, se pur, nello stesso tempo, può offrire una chiave per intenderlo.

Può meravigliare perché Guttuso, per il quale realismo è sempre stato enfatico sinonimo di vita, non è certo pittore di «dame». Non sono, le sue, fragili e preziose creature sbocciate, come fiori rari, nella serra delle Corti, ma donne bene in carne che vivono nel sole o fra lenzuola devastate come da un uragano: su letti, per intenderci, che ricordano piuttosto il barocco verso di Gongora «a battaglia d'amor campo di piume», in stanze sature della loro femminilità. Non so quante mai volte Napoleone III avrebbe alzato lo scudiscio sulle «dame» di Guttuso (forse avrebbe sguainato anche la sciabola), se è vero che fece il gesto di colpire con una scudi-

Certo, anche in questa grande tela dedicata all'amore, malinconica e pensosa allegoria, dolce, somnessa rievocazione di una parabola nata nel verde giardino della giovinezza, ma accompagnata sino al crepuscolo dalla seduzione dell'originario incanto, anche in questo quadro così diverso, per molti aspetti, dalle altre opere di Guttuso, ivi comprese le più recenti, una donna nuda di schiena si offre deliberatamente allo sguardo come la callipigia e steatopigia di Courbet, mentre accanto a lei un reggicalze bianco teso sino al limite fra le cosce divaricate e il ventre piano di un'altra donna supina, tentato dalla mano bruna di un giovane che le è sdraiato accanto, rievoca «les derniers dons et

di GIULIANO BRIGANTI

sciata il formidabile culo (e altresì formidabile pezzo di pittura) della *Baigneuse* di Courbet al Salon del 1853 per condannarne, o apprezzarne a modo suo, l'opulenta spudoratezza.

Ma se c'è del vero in quell'immagine, che è poi l'immagine corrente di Guttuso, o meglio in quella nozione del suo modo, diciamo così, courbettiano di essere realista (quel modo che faceva esclamare a Dalì davanti ai suoi quadri: «Horriblement vulgaires! très, très communistes!», come Guttuso stesso ha raccontato a Enrico Filippini: vedi *La Repubblica* del 27 settembre scorso) c'è anche molto del luogo comune. Come, del resto, in ogni visione unilaterale che non coglie le *nuances* e ignora le origini più segrete di molti aspetti dell'opera di un artista, la quale trova solo nella molteplicità, che è caratteristica inalienabilmente umana, la sua complessa e finale unità linguistica.

Nel giardino della giovinezza

Certo, anche in questa grande tela dedicata all'amore, malinconica e pensosa allegoria, dolce, somnessa rievocazione di una parabola nata nel verde giardino della giovinezza, ma accompagnata sino al crepuscolo dalla seduzione dell'originario incanto, anche in questo quadro così diverso, per molti aspetti, dalle altre opere di Guttuso, ivi comprese le più recenti, una donna nuda di schiena si offre deliberatamente allo sguardo come la callipigia e steatopigia di Courbet, mentre accanto a lei un reggicalze bianco teso sino al limite fra le cosce divaricate e il ventre piano di un'altra donna supina, tentato dalla mano bruna di un giovane che le è sdraiato accanto, rievoca «les derniers dons et

Canto d'amore e di malinconia

les mains qui les défendent» nella maniera più diretta e più coinvolgente. Col senso del presente, direi. Ma quelle due immagini sono inserite in un contesto che le include e le assorbe e non si esaurisce nello spirito della citazione courbettiana o di quella partecipazione intensa, e ancora fortemente emozionale, della memoria che ne sottende alcuni brani. E' soprattutto il contesto, cioè lo spirito dell'allegoria, che conta e che in qualche modo, più visibile negli effetti di quanto non sia facile da analizzare, costituisce l'unità iconografica e stilistica di questa composizione.

Rivedo il quadro così come mi è apparso nella luce autunnale di un tardo pomeriggio lombardo, una luce umida e verde che inondava lo studio di Guttuso da un'enorme vetrata aperta su di un verdissimo prato al limite di un bosco di alti alberi oscuri e fiancheggiato da rigogliosi cespugli di ortensie. Lo stesso prato, lo stesso bosco, gli stessi alberi del quadro che avevo davanti, ma vestito, sulla tela, dei colori della primavera. Non a caso sulla parete dello studio, di fronte alla vetrata, era fissata con quattro puntine una grande riproduzione della *Primavera* di Botticelli della quale la composizione del *Bosco d'amore* e lo spirito stesso che la anima serba una lontana, lontanissima eco, forse soltanto nella verticalità predominante, ma forse anche nella vaga analogia dell'intenzione di fissare l'incanto di un'apparizione fuggevole.

Ma penso che sia stato soprattutto il giardino, il giardino oltre la vetrata, a servire da guida all'immaginazione nel creare questo dipinto. Il giardino come «hortus conclusus» (tale appare, dalla vetrata, chiuso dagli alberi che lo circondano e da un lieve pendio che nasconde l'orizzonte ed esclude la vista del cielo), luogo elettivo di immagini simboliche, ambiente

archetipico di ogni «cortese» allegoria d'amore e che a un certo punto agli occhi di Guttuso si è popolato delle «sue» figure: che in qualche modo però, quasi subissero la suggestione di un ambiente diverso, si sono disposte nel suo spazio in maniera nuova.

Quali sono allora le dame che Guttuso ha incontrato nella sua foresta, una foresta, si è visto, trovata alle porte di casa, ma non per questo meno adatta a trasfigurarsi in una sorta di giovanile e verde Eliso, di luogo incantato che tiene prigionieri i suoi abitanti come le dame che incontrò Alessandro? Sono coppie di giovani nudi e vestiti che si abbracciano, si guardano, si desiderano, si amano; sono donne sole, una accovacciata come la Malinconia dureriana, un'altra mollemente distesa sull'erba; e c'è un vecchio appoggiato ad un albero in atteggiamento di malinconico abbandono che guarda verso di loro mentre, accanto, un serpente si avvolge attorno ad un tronco.

L'innamoramento, la seduzione, la gelosia, il tradimento, più ancora forse della passione, sono i soggetti dell'allegoria, cioè i momenti emblematici e *ab antiquo* considerati eterni dell'amore; non certo le sue infinite implicazioni psicologiche, cioè le sue contaminazioni di natura individuale, che non possono prestarsi al linguaggio universale e antico della allegoria. Ma sull'intera parabola delle fasi d'amore, costanti come le fasi della luna, è la malinconia che ha il sopravvento, perché la scena è vista con gli occhi del vecchio seduto in disparte che medita (o ricorda) più di quanto non guardi, ma è come se proiettasse nel verde primaverile giardino degli incanti e degli inganni amorosi le immagini della sua mente; dando un senso al ricordo.

Ho detto che il quadro è in qualche modo diverso dalle opere anche più

recenti di Guttuso e che questa diversità è legata allo spirito che lo informa, ai sentimenti dal quale è nato. E' un'affermazione, naturalmente, che ha un valore del tutto relativo perché — come Guttuso stesso scrisse una volta — di solito, procedendo nell'età, non si riesce ad aggiungere molto a quel rapporto che si è riusciti a stringere con la realtà nei primi anni di vita. Introversione ed estroversione si sono sempre alternate in Guttuso; e la malinconia, che pur ha assunto toni più elegiaci in questo dipinto, è da tempo la nera protagonista di ogni sua opera, sostituendosi al suo più antico e drammatico sentimento della morte.

Se chiamo, invece, per approssimazione, barocco-romantico il suo modo di comporre, è perché, nel pro-

cedere verso la realizzazione dell'immagine finale, Guttuso non considera mai lo spazio come una entità a sé stante, ma piuttosto come secondario complemento al drammatico protagonismo essenziale delle figure e delle cose, cioè come ambiente che emana dal dramma dei protagonisti, sia in una composizione di figure che in una natura morta. Perché la natura delle cose stesse è per Guttuso drammatica, come è dramma la vita, come è dramma la storia. Nel comporre, la partenza è quindi sempre dalle cose, figure o oggetti che siano, che sono «centrali», immaginate prima dello spazio che le contiene, e nascono una dall'altra, a catena, e si espandono dal centro ideale della scena verso i margini della tela, dinamicamente.

La composizione del *Bosco d'amore*, invece, non si può in alcun modo definire «centrale» nel senso di cui ora ho detto, né a catena, né drammaticamente e romanticamente animata dall'urgere dei sentimenti. Ha il carattere delle apparizioni. Il suo centro è tutto mentale, perché è come se le varie fasi della vita amorosa si ricomponessero nella visione del vecchio malinconico. Il centro visivo del quadro è statico, emblematico, è il verdissimo prato fiorito circondato dalle figure femminili che si dispongono, a destra e in basso, verso i margini della tela, e dal vecchio a sinistra seduto appoggiato all'albero. Le altre figure in piedi, unite a coppie, conferiscono un carattere decisamente verticale alla parte preponderante della composizione, che ricorda così quella di un antichissimo arazzo. Di qui, forse, quel richiamo alla memoria di una poesia provenzale dal quale sono partito.

Queste variazioni, nei confronti delle altre opere di Guttuso, soprattutto questi richiami ad altre voci e ad altre immagini vanno presi, naturalmente, solo come segnali, come elementi analogici che devono aiutare a comprendere meglio il senso di questa sua nuova opera. Non di più. Ma servono anche a testimoniare come Guttuso sappia ricorrere, sottilmente, alle lusinghe della fascinazione, come sappia affidare il significato di una immagine ad un'emanazione ineffabile, come sappia ascoltare le voci più sommesse che gli giungono alla memoria: l'eco che proviene dal fondo di un mare dove le tempeste si vanno placando.

Se chiamo, invece, per approssimazione, barocco-romantico il suo modo di comporre, è perché, nel pro-

cedere verso la realizzazione dell'immagine finale, Guttuso non considera mai lo spazio come una entità a sé stante, ma piuttosto come secondario complemento al drammatico protagonismo essenziale delle figure e delle cose, cioè come ambiente che emana dal dramma dei protagonisti, sia in una composizione di figure che in una natura morta. Perché la natura delle cose stesse è per Guttuso drammatica, come è dramma la vita, come è dramma la storia. Nel comporre, la partenza è quindi sempre dalle cose, figure o oggetti che siano, che sono «centrali», immaginate prima dello spazio che le contiene, e nascono una dall'altra, a catena, e si espandono dal centro ideale della scena verso i margini della tela, dinamicamente.

La composizione del *Bosco d'amore*, invece, non si può in alcun modo definire «centrale» nel senso di cui ora ho detto, né a catena, né drammaticamente e romanticamente animata dall'urgere dei sentimenti. Ha il carattere delle apparizioni. Il suo centro è tutto mentale, perché è come se le varie fasi della vita amorosa si ricomponessero nella visione del vecchio malinconico. Il centro visivo del quadro è statico, emblematico, è il verdissimo prato fiorito circondato dalle figure femminili che si dispongono, a destra e in basso, verso i margini della tela, e dal vecchio a sinistra seduto appoggiato all'albero. Le altre figure in piedi, unite a coppie, conferiscono un carattere decisamente verticale alla parte preponderante della composizione, che ricorda così quella di un antichissimo arazzo. Di qui, forse, quel richiamo alla memoria di una poesia provenzale dal quale sono partito.

Queste variazioni, nei confronti delle altre opere di Guttuso, soprattutto questi richiami ad altre voci e ad altre immagini vanno presi, naturalmente, solo come segnali, come elementi analogici che devono aiutare a comprendere meglio il senso di questa sua nuova opera. Non di più. Ma servono anche a testimoniare come Guttuso sappia ricorrere, sottilmente, alle lusinghe della fascinazione, come sappia affidare il significato di una immagine ad un'emanazione ineffabile, come sappia ascoltare le voci più sommesse che gli giungono alla memoria: l'eco che proviene dal fondo di un mare dove le tempeste si vanno placando.