

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. È 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 davanti all'ultimo grande quadro incompiuto di Renato Guttuso. 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.

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 negli ultimi tempi i suoi grandi quadri sembrano nascere da un impegno più riflessivo e introverso e tendere a un significato che vada al di là dell'oggetto quale appare per entrare nel campo più specifico delle allegorie o in quello più indeterminato dei simboli. Si presentano cioè come allegorie, nel senso più tradizionale del termine, esprimendo quindi al di là del significato apparente un preciso 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 Courbet, che era forse il suo quadro di maggiore impegno aveva per sottotitolo «Allégories réelles»; 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. Uniti dal legame di un'antica amicizia, guardavamo 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. È 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. Scheffer, non è altro che «la propria descrizione plurale». In teoria.

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. Col razionale io 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.

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 corposo. Ed ero attratto soprattutto 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 riverso 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 abituarini 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 stiratrici 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'ingù 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; 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. È 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 e fertili fantasie.