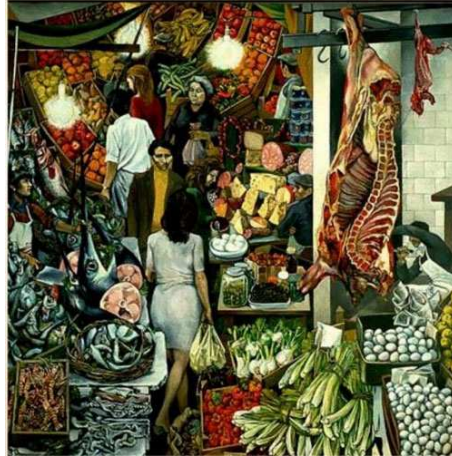


Guttuso e l'apoteosi della cartapesta dipinta

di Marco Fidolini



La Vucciria (1974)

La fortuna di Renato Guttuso è stata in gran parte assistita dal vigore politico e culturale del Partito Comunista Italiano. Bisogna riconoscere, tuttavia, che l'artista siciliano ha mostrato, almeno per alcuni anni, un talento di un certo piglio espressivo non comune nel panorama dell'arte figurativa italiana successivo alle avanguardie storiche e alle vicende più significative degli anni Venti e Trenta; ma forse, più in generale, Guttuso ci è parso come un protagonista di autentico spessore culturale.

Artisti e studiosi sembrano però concedergli, come pittore, un eccessivo credito anche se Guttuso fu definito, con puntuale e caustica ironia – mi pare, dallo scultore Mazzacurati – *la picassata alla siciliana*.

Conclusa l'esperienza degli anni Trenta sulla scia della *scuola romana*, l'appassionata adesione al realismo *svecchiato* dalla ricognizione su Picasso e dagli *sfregi* espressionisti ricomposti sui piani ribaltati di taglio post-cubista, spigolosi e ingombri d'oggetti – e nonostante la consonanza ideale con alcune grandi figure della tradizione pittorica – resterà per sempre il nocciolo ideologico-espressivo di tutta l'opera dell'artista fino a condizionare il modello figurativo di molta pittura populistica del nostro Paese.

Ma sono gli anni fra il '40 e il '42 che contrassegnano il momento apicale del pittore e saranno, oltre la pausa bellica, la cambusa iconografica delle sue navigazioni. Dopo quel triennio, che amplifica il consenso critico e appronta la grande ascesa di popolarità dell'artista sfociata nell'apoteosi del 1982 a Palazzo Grassi, appare davvero arduo far coincidere i segni di tanta gloria con i reali pregi di una produzione pittorica sotto tono e spesso mediocre e, ancor peggio, al limite del cartellone propagandistico-politico. In quest'ultimo aspetto dell'opera di Guttuso confluirà l'enfasi di un'appassionata urgenza sociale, civile e ideologica tutta protesa a distendersi, spesso ingigantita, sulle superfici dei grandi formati introducendo, peraltro, quella consuetudine iconografica che per decenni ha colorato i recinti delle feste de *l'Unità*. L'artista, in verità, aveva iniziato a misurarsi con le grandi dimensioni della pittura nel momento più fertile della sua produzione e la *Crocifissione* del '41 ne è la rappresentazione più significativa. Ma in seguito, a partire da *La zolfataro* (1953) fino ai *Tre operai e una prostituta* (1979), la successione di queste gigantografie riassume, insieme all'impegno gridato, tutti i limiti del linguaggio formale del pittore siciliano. Lo spazio temporale fra questi due dipinti è affollato da un numero considerevole di tele o pannelli di grande formato – più o meno celebrati – come

Occupazione delle terre incolte della Sicilia (1959/50), *La battaglia di Ponte dell'Ammiraglio* (1951/52), *Boogie-woogie* (1953/54), *La discussione* (1959/60), *Mattino nello studio* (1960), *La notte di Gibellina* (1970), *I funerali di Togliatti* (1972), *La Vucciria* (1974), *Caffè Greco* (1976), *Van Gogh porta il suo orecchio tagliato al bordello di Arles* (1978), ecc., e una serie di *Allegorie* (1978/79). Si tratta, a mio avviso, del peggior Guttuso anche perché è qui che si evidenziano le maggiori riserve sull'artista. Il taglio cartellonistico irrompe nell'impianto compositivo e la pittura s'involgarisce e s'inceppa nell'impasto stentato e greve o si svilisce nell'abuso illustrativo dal segno tribolato e prolisso (e d'altra parte non mi pare che Guttuso appartenga ai disegnatori di razza). Questi elementi, del resto presenti anche in molti dipinti di formato ridotto, condizionano in misura determinante lo specifico pittorico e la conseguente resa plastica che assume, spesso, una consistenza dal modellato di cartapesta e dalle superfici di cartone. E il problema non mi pare irrilevante per una serie di condizionamenti che investono il linguaggio dell'artista.

C'è semmai un'eccezione in quel grande dipinto de *I funerali di Togliatti* (1972), almeno per due terzi, dove le fiammate delle bandiere irrompono prepotenti nel groviglio grigiastro, quasi lunare, della fiumana di teste in una scansione compositiva ritmata dai contrasti cromatici che superano perfino l'occasione funerea.

Ma le riserve appena avanzate si concentrano in modo emblematico nella grandiosa e arcinota composizione de *La Vucciria*. L'esecuzione, che risale al 1974, allinea presto il consenso di storici e critici d'arte di ogni tendenza o orientamento politico. Il nuovo corso della sinistra comunista arruola neofiti di variegate ideologie e apre di conseguenza al pluralismo culturale risucchiando nell'illusione di un progetto politico di vertice convinzioni reali insieme a opportunismi e vecchi rancori sopiti. Nel mondo dell'arte, soprattutto intorno alla metà del Settanta (sono gli anni che preparano l'elezione di Argan a sindaco di Roma), si avverte un avvicinamento o comunque una cordiale neutralità nei confronti della cultura comunista anche da parte di numerosi storici e critici un tempo distaccati e perfino ostili. Questa nuova condizione culturale dell'allineamento converge anche su *La Vucciria*.

Maurizio Calvesi scopre la grandezza di Guttuso nel 1975 recensendo sul *Corriere della Sera* (12 gennaio) la *sventola* del mercato palermitano e la piega alle sue formulazioni *anacronistiche* dell'ultima moda: «Guttuso ha dipinto questa voceria-scannatoio, quest'esplosiva confusione, scalpaccio, intruglio, queste cascate o quasi montagne russe di natura morta, con un impegno la cui attualità è nell'anacronismo...Quella che chiamiamo la 'anacronistica' attualità di Guttuso si coglie a contrasto di certo freddo delle più recenti sperimentazioni in arte... e soprattutto a confronto del mortuario 'iperrealismo' d'importazione americana [...]». C'è poi un accenno censorio, peraltro condivisibile, sugli aspetti epidermico-fotografici che investono l'iperrealismo (Calvesi parla anche, a sproposito, d' *imbalsamazione* ma la questione ci porterebbe in altre direzioni) e la contrapposta esaltazione della visione guttusiana attraverso un'analisi dell'opera pressoché letteraria. Secondo Calvesi l'artista «non si ferma all'epidermide [...] anzi passa da parte a parte questi oggetti di realtà con l'affondo del croma, li proietta nel favoloso, nel popolare, nel caleidoscopico, nell'allarmante, quasi a ricongiungersi con le posticce allegrie dei 'pupi', con una storia visionaria e la fosca soavità della sua terra, con l'infantilismo dei carretti, con lo stupro del sole e del sangue».

È davvero curioso che uno storico attento alla Metafisica (il suo volume *La Metafisica chiarita* è in buona parte condivisibile) usi termini quali *allarmante* e *storia visionaria* per un dipinto folcloristico e descrittivo come questo che nulla concede al disagio psicologico e alla sospensione di un accadimento preannunciato ma ignoto. Così come nulla si lega alla violenza solare e sanguigna della febbre siciliana.

La realtà de *La Vucciria* mi pare invece un'altra e se non fosse per la sua invadente dimensione pittorica da cartellone *pop* per un grande mercato rionale avrebbe potuto, rimpicciolita, distendersi sulle copertine della vecchia *Domenica del Corriere* e sostituire le seducenti illustrazioni di Walter Molino. Del Guttuso migliore, e più antico, è rimasto quel piano ribaltato della lezione cubista; una sorta di cassonetto o cornucopia che scaraventa tutto il suo contenuto verso l'osservatore come il ribaltante di un camion. Il problema è il suo contenuto e non l'inganno per la festa degli occhi o il suo rutilante *caleidoscopio*. Ci troviamo però, ancora una volta, a incalzare la pittura, il suo specifico, la sua capacità

espressiva, il legame che vincola il pensiero all'opera finita. Come farlo in questa massa cromatica di cartapesta che stordisce lo sguardo e confonde spessori e cose, e li rende pittoricamente indistinguibili? Eppure se accantoniamo le lusinghe dell'abbaglio cromatico e puntiamo diretti al corpo della pittura potremo confondere la resa materica di un gancio d'acciaio o di una longherina con quella degli ortaggi o dei pesci. E sarà altrettanto difficile rintracciare le differenze di modellato tra un pannello e quelle dipinte sulla distesa di questa enorme dispensa. Le carni appese, lontane dal sangue di Rembrandt, Soutine o Bacon e perfino dalla *macelleria* di Annibale Carracci, e le canocchie o i tranci di pescespada si conformano in generici impasti rossastri poco plausibili per un progetto ideale tutto incentrato a rigenerare la passione e i grumi di una realtà fortemente perseguita e indagata. In sostanza ogni brano del dipinto pare condizionato da questa plasticità fraintesa senza peso specifico, e dipinta come una massa cartacea o a volte gessosa nei biancastri dei pannelli, sui rivestimenti in ceramica o nel fitto acciottolato di uova; e pure le figure, incastrate tra i banchi e le cassette, adattano impasti e modellati all'uniformità pittorica dell'insieme.

Infine, l'ulteriore impedimento di taglio illustrativo e la pennellata che stenta a rappresentare i nessi e una resa plausibile del groviglio reale contribuiscono a fiaccare la tensione espressiva certamente covata nel sangue e nella testa di Guttuso.

Ma l'allineamento critico scavalca anche gli arganiani e coinvolge storici dell'arte di prestigio come Cesare Brandi che più tardi verrà beffeggiato – è bene ricordarlo – insieme ad Argan, Carli, ecc., dai ragazzacci livornesi. Brandi si occupa a più riprese di Guttuso e in occasione della grande mostra veneziana del 1982 avrà la priorità sui testi introduttivi del catalogo definendo *La Vucciria* «uno dei capolavori della pittura di questo secolo».

Il giudizio, che appare come una minaccia – e rinfranca gli estimatori del Guttuso cartellonista – rafforza quell'idea di opinabilità appartenente alle cose dell'arte. La conferma ci viene in un passo successivo quando la lettura dell'opera si sofferma a decifrare l'intreccio linguistico della pittura: «Quella frutta, quelle verdure, quella carcassa bovina, quelle uova sono frutta, verdura, carne quasi allo spasimo, ma non si possono toccare, non illudono su una realtà fisica al di là della tela. Una luce fissa, un peso specifico, volume durissimo stanno come a fiancheggiare la nudità dell'oggetto, restituito alla pittura senza aggettivi e senza ambagi: è pittura e solo pittura».

Si tratta evidentemente di un altro dipinto e sfido chiunque abbia un occhio allenato e dimestichezza con la pittura a ritrovare ne *La Vucciria* qualche corrispondenza oggettiva con la fantasiosa interpretazione critica di Cesare Brandi.

Se lo scopo dell'artista era quello di erigere un monumento alla cartapesta dipinta bisogna riconoscere che il progetto è stato compiuto in modo ineccepibile; ma si sappia che l'autenticità di un'opera d'arte è data dalla credibilità delle sue finzioni.

Se poi si avrà tempo o voglia di leggere gli scritti di Guttuso pubblicati nel suo *Mestiere di pittore* (1972) potremmo scoprire un sodo e lucido intellettuale, spesso smentito dalle opere, e magari stupirsi delle piroette del mondo dell'arte e di quei prestigiosi signori che anni dopo si sono frettolosamente inchinati alle convenzioni di un contraddetto pluralismo unanime.

Tratto da:

M. Fidolini, *Pustole – Divagazioni sull'arte e sul costume*, Netcons, S. Giovanni Valdarno, maggio 2003.

