



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

VALENTINA RAIMONDO

Testo letterario e testo pittorico a confronto. *Gli Appunti sulla pittura di Renato Guttuso per Il Selvaggio (1939-1941)*

Nel 1929 Renato Guttuso compie il suo esordio come pittore partecipando a due diverse esposizioni: la "Il Mostra d'Arte del Sindacato Siciliano Fascista degli Artisti" a Palermo e quella di "Giovani pittori e scultori siciliani" a Roma.¹ Al 1929 risale anche un altro esordio, non meno importante di quello in campo pittorico: l'artista diciassettenne pubblica, infatti, il suo primo saggio dedicato alla figura di Pippo Rizzo che per lui era stata decisiva in questa prima fase della sua carriera (Guttuso 1929).

Guttuso procede lungo tutto l'arco della sua vita da artista mantenendo un doppio registro che lo porta a manifestare la propria personalità e la sua cultura sia attraverso i dipinti, sia attraverso gli scritti e a riunire i ruoli di pittore e critico nella sua figura di intellettuale. È solo partendo da questa consapevolezza che si riesce a intendere la particolare attenzione che egli manifesta nei confronti del tema

¹ In entrambi i casi è determinante l'intervento e la presenza di Pippo Rizzo, il pittore che per primo aveva promosso la diffusione del Futurismo in Sicilia e che da poco era stato nominato segretario del Sindacato. La mostra sindacale si svolge nel mese di maggio presso i locali del Circolo della Stampa al Teatro Massimo di Palermo. Essa costituisce un'occasione di apertura del mondo espositivo siciliano nei confronti dei giovani artisti che in quegli anni muovevano i loro passi lungo direttive che si allontanavano dallo stile accademico più propenso verso forme ottocentesche. La seconda mostra, a cui Guttuso partecipa, insieme allo stesso Rizzo e ad altri artisti, costituisce la prova dell'esito positivo della Sindacale palermitana. È grazie al successo della Sindacale, infatti, che Rizzo riesce a organizzare una seconda mostra, più raccolta nel numero di partecipanti, che si svolge dal 16 al 31 ottobre 1929 presso la Camerata degli Artisti a Roma.

della rappresentazione dell'artista, del suo ruolo e del suo mestiere. Nella prefazione al volume *Mestiere di pittore*, che raccoglie una parte dei suoi testi,² Guttuso scrive:

Una volta Matisse, in una intervista, disse che i giovani che avessero voluto prendere la via dell'arte avrebbero dovuto farsi tagliare la lingua. Spesso mi sono pentito di non aver seguito questo saggio consiglio. Ma saggio io non sono, né so distinguere il vino della passione da quello della quiete. [...] Perché non dovremmo parlare noi di pittura se, ragionevolmente, siamo quelli che più sono dentro al cuore della questione? (Guttuso 1972: 7).

Ancor più che quella di pittore, la sua capacità di scrittore lo aiuta nel processo di costruzione della sua identità attraverso le scelte di poetica e l'espressione della sua indole passionale. In questa sede si intende analizzare alcuni suoi scritti – realizzati fra il 1939 e il 1941 –, individuando dei temi per lui importanti. Lo sguardo che si adotta non è complessivo sulla sua attività, ma vuole valutare unicamente il periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta. Questa fase è stata isolata perché costituisce un particolare momento di snodo per la vita e la carriera del pittore. I testi in studio saranno messi in relazione con le sue opere dello stesso periodo allo scopo di far emergere l'immagine dell'artista e le relazioni tra il suo mondo interiore e quello esteriore. Si ritiene infatti che lo studio dettagliato e specifico dei suoi scritti apra nuove possibilità

2 Per la pubblicazione di *Mestiere di pittore* Guttuso compie una selezione fra articoli, brani di diari, testi di conferenze, lettere che aveva scritto fino a quel momento e che suddivide raggruppando in quattro sezioni: "La pittura e la battaglia per il realismo"; "I pittori"; "Pagine di diario (1958-1969)"; "Lettere spedite e non spedite". La prima sezione è dedicata a scritti di poetica, la seconda ai pittori che sono stati per lui modello o confronto, la terza è dedicata alle pagine di diario che pubblicava sull'"Unità" e su "Il Contemporaneo" e la quarta alla corrispondenza con politici e intellettuali. Come sottolinea Carapezza: "*Mestiere di pittore*, pur di grande interesse, risente dell'eterogeneità del materiale raccolto e della frammentarietà di alcuni degli scritti antologizzati. Guttuso non era particolarmente interessato alla sistematizzazione del suo pensiero, che in qualche modo temeva, come tutte le operazioni che tendevano a consegnare alla storia la sua esperienza creativa. (2007: 246)

interpretative che consentano di far emergere una coerenza interna tra la sua immagine di artista e quella di intellettuale.

È attraverso il testo scritto infatti che Guttuso riesce a esprimere in modo più circoscritto alcuni elementi per lui essenziali e, sebbene nei suoi testi non parli direttamente della sua produzione, ma valuti piuttosto quella di altri autori, le parole diventano uno strumento attraverso cui parlare di sé e del suo percorso creativo.

La scrittura per Guttuso trova, grazie alle sue dichiarazioni, talvolta categoriche, una delle modalità attraverso cui definire le proprie motivazioni e fornire base teorica al realismo. Quest'ultimo è il termine all'interno del quale il pittore siciliano inserisce tutta la sua produzione artistica. Rileggendo i suoi scritti, cercando di cogliere ulteriori sfaccettature oltre a quelle dell'impegno critico e politico, si possono individuare elementi utili per valutare le sue scelte stilistiche e di poetica; si può soprattutto ravvisare la capacità di trovare nel fare pittorico la connessione tra realtà e fantasia, e tra natura e mondo interiore. Questi nessi sono evidenziati dallo stesso Cesare Brandi quando afferma che "la realtà dell'immagine di Guttuso è fantastica, nasce prima dal cervello che dalla natura esteriore" (1998).

Già in diverse occasioni³ è stata ribadita l'importanza dell'impegno profuso dal pittore di Bagheria nel campo della scrittura, tenendo soprattutto in considerazione gli aspetti relativi alla sua attività di critico d'arte, impegnato a lanciare dibattiti e a fornire base teorica al fenomeno del realismo. Un esempio è l'introduzione alla raccolta di tutti gli scritti dell'artista, curata da Marco Carapezza e edita da Bompiani nel 2013.

In un saggio del 2019, Flavio Fergonzi, soffermandosi su alcune parole chiave attraverso cui interpretare quanto scrive il pittore, sottolinea che i suoi testi non appaiono nella forma di "una confessione, un diario personale, una riflessione privata" (2019: 11). Lo studioso

3 Si deve soprattutto a Marco Carapezza la ricerca sulle carte di Guttuso che lo studioso ha più volte esaminato all'interno di cataloghi di mostre sull'artista o di volumi dedicati al tema. Particolarmente interessante è la sezione da lui curata di scritti di Guttuso pubblicata all'interno del catalogo della mostra del 1987 *Renato Guttuso dagli esordi al Gott mit Uns 1924-1944* dove sono stati inseriti articoli, poesie e brani tratti dal diario dell'artista.

rilegge gli scritti di Guttuso isolando le parole *collera, realtà* e *avanguardia* che trovano significato definendo ulteriormente il suo profilo intellettuale. Nel 2016 sempre Fergonzi, partendo proprio da un brano di Guttuso del 1942,⁴ ricorda come per l'artista "nel soggetto va ritrovata [...] la 'coesistenza' dell'uomo-pittore con la realtà in cui vive" (2016: 72).

Carapezza nel 2018 sostiene che l'adesione al dato reale, che costituisce uno dei punti di forza della sua poetica pittorica, trova nei suoi scritti un'ulteriore manifestazione intellettuale. Nel corso degli anni Guttuso, infatti, propone articoli e saggi in cui dimostra di essere un

pittore che ha saputo coniugare la passione creativa, tesa alla realizzazione di dipinti per i quali è famoso, con la passione civile ed un'elaborazione teorica di primaria importanza [...] i tre ambiti sono in Guttuso così strettamente collegati da essere difficilmente separabili se non per i mezzi utilizzati per dar vita a queste passioni, la pittura e la scrittura (Carapezza 2018: 7).

Lo stesso studioso qualche anno prima aveva ribadito come la scrittura per Guttuso fosse una pratica che lo spingeva verso una manifestazione di sé, tesa, tra l'altro, al dibattito pubblico (Carapezza 2007: 346). Questa esteriorizzazione, che si manifesta ampiamente nei suoi articoli, trova espressione partendo proprio da una forte coscienza del proprio mondo interiore.⁵

4 Il brano di Guttuso citato dallo studioso è "Paura della pittura" pubblicato nel numero di gennaio-marzo 1942 di *Prospettive*.

5 Tale coscienza è ribadita e spiegata in diverse occasioni. Nel 1966, nella premessa che il pittore scrive per introdurre il ciclo dell'*Autobiografia*, egli mette a confronto il tema del racconto con quello dell'oggetto e dell'immagine. Questi ultimi due elementi devono essere attualizzati attraverso una memoria costitutiva che trae origine dalla consapevolezza di sé e del proprio percorso. "Bisogna che 'fatti' e 'immagini' si siano trasformati, in qualche modo, in idee. Sempre che ci si renda conto che un'idea è un oggetto, da trattare come tale, da raffigurare come tale, è perciò percepibile, toccabile, 'visibile in ogni parte'. [...] Perché ciò avvenga bisogna maneggiare un'altra memoria che fa parte di noi come siamo: il perché e il come siamo fatti, e ci siamo andati facendo. Una memoria che è presenza costitutiva delle cose (idee-oggetti) che ci hanno fatto. I quadri, in tal caso, non possono essere più pellicole, ombre cinesi, filmi del passato. Ma facce di un po-

Nel 1987, a distanza di poco tempo dalla morte del pittore, Enrico Crispolti ne traccia il percorso artistico procedendo ad una lettura "parallelamente linguistica, in senso iconico-formale, e ideologica e di professioni di 'poetica' quanto di umori e di giudizi" (1987: 11). Lo storico dell'arte individua nel realismo del sentimento, nell'immediatezza di comunicazione, nella presenza sociale e nell'immagine dell'uomo moderno il modo di restituire e riconoscere la dimensione intellettuale di Guttuso.

Tra i brani dell'artista in cui si può cogliere la dimensione poetica delle sue idee e che appartengono ancora ad una fase iniziale del suo percorso è da inserirsi il gruppo di articoli che pubblica fra il 1939 e il 1941 su *Il Selvaggio*, il periodico quindicinale diretto da Mino Maccari. I testi sono di particolare rilevanza per diversi motivi. Questa è la sua prima occasione di collaborazione assidua con una delle principali riviste culturali del periodo.⁶ Guttuso, infatti, fino a quel momento, aveva pubblicato principalmente sul quotidiano di Palermo *L'Ora* (De Marco 2007), dove aveva dato voce alle sue opinioni e giudizi in merito all'arte italiana. L'operazione promossa su *Il Selvaggio* appare immediatamente differente. Fatta eccezione per il primo articolo, i testi che scrive per la rivista di Maccari, intitolati *Appunti sulla pittura*, possiedono tutti una nota più meditativa. La scelta di firmarli col nome di Telemaco è testimone della matrice culturale di Guttuso indirizzata verso il mondo del mito. Carapezza Guttuso ne individua tuttavia una seconda, di tipo familiare, legata alla figura del padre che viene a mancare proprio nel 1940.

liedro, parti di un sistema, di un minerale che è il nostro presente. È la memoria della sua 'materialità'" (Guttuso 1966).

6 A distanza di un anno dall'inizio della collaborazione con *Il Selvaggio* Guttuso comincia a scrivere per *Primato*, la rivista, fondata e diretta da Giuseppe Bottai, e pubblicata dal 1940 al 1943. Vi scrivono, oltre a Guttuso, molti artisti e intellettuali, tra i quali Alfonso Gatto, Salvatore Quasimodo, Filippo de Pisis, Orfeo Tamburi, Vittorio Sereni. Prima che all'interno della raccolta di tutti i suoi scritti (2013), gli articoli di Guttuso per *Primato* sono stati pubblicati insieme ad alcuni disegni dell'artista nel libro *Renato Guttuso. Il primato della pittura* (1998), con prefazione di Marcello Veneziani.

Telemaco quindi il tenero, incerto figlio di Ulisse, che durante l'assenza del padre ne deve ritrovare in se stesso l'immagine, è il mitico nome in cui Guttuso si rifugia, nel momento della scomparsa del padre. I viaggi di Telemaco, narrati nell'*Odissea*, compiuti sotto la protezione di Atena, sono di apprendistato: egli si emancipa dalla madre, Penelope, incontra più volte il ricordo e l'immagine del padre, viaggia per mare e per terra, come Guttuso si è allontanato dalla sua Sicilia e viaggia per mari sconosciuti in cerca di nobile fama (Carapezza Guttuso 2013: XIII).

Altro motivo per cui questi articoli assumono un valore esemplificativo è che sono pubblicati all'interno di una rivista che aveva promosso la presenza di illustrazioni e disegni di fianco ai testi. *Il Selvaggio* era stato fondato nel 1924, in un paese in provincia di Siena, da Angiolo Bencini un mese dopo l'uccisione di Giacomo Matteotti. Il suo sottotitolo "Battagliero fascista" ne connota il profilo politico, sebbene la sua storia sia più articolata e complessa di quella di altre riviste di quegli anni. Il periodico ha infatti una vita movimentata, fatta di interruzioni e polemiche.⁷ Dal 1926 il direttore è Mino Maccari⁸ che, con la sua verve e la grande capacità di guardare la realtà politica attraverso uno sguardo lucido, costituisce una delle personalità culturali più complesse degli anni a cavallo fra le due guerre e non solo. La sua rivista è accompagnata da vignette, caricature e illustrazioni in gran parte firmate da lui stesso, ma anche da altri artisti come Luigi Bartolini, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, per citarne solo alcuni. Le illustrazioni appaiono sia in copertina, sia nei fogli interni del periodico, inserendosi quasi sempre nel corpo del testo.

Gli scritti di Guttuso afferiscono al periodo in cui l'artista realizza

7 Dopo la sua fondazione, nel 1926 *Il Selvaggio* trasferisce la sua sede a Firenze e, nel 1932, a Roma per cessare la sua attività nel 1943. Durante i suoi anni di vita il periodico si distingue per la sua impostazione polemica tanto da subire spesso interventi di censura. Legato a quello che Ragghianti definisce il "sogno sempre più irrealista e quasi incredibile di un fascismo immaginario, rustico e garibaldino" (1955: 10), *Il Selvaggio* ha rappresentato una voce fuori dal coro all'interno del panorama culturale e politico del fascismo.

8 In merito al rapporto tra Maccari e Guttuso è da ricordare inoltre che grazie al primo il pittore siciliano ottiene un posto come assistente presso l'Istituto di Belle Arti di Roma.

alcune delle opere più significative del suo percorso, che rivelano l'ormai acquisita maturità. Il pittore dà infatti voce alle sue esigenze espressive sia attraverso i racconti corali, è il caso della *Fuga dall'Etna* e della *Crocifissione*, sia attraverso i ritratti e le nature morte. In quest'ultimo caso, in particolare, emerge la tendenza alla ricerca della realtà attraverso la rappresentazione del quotidiano che si trasfigura rivelando la propria essenza allegorica.

Il 31 luglio 1939 Guttuso pubblica sulla rivista di Maccari il primo articolo: *L'internazionale dei mediocri*. Questo brano si discosta da quelli successivi per il tono più chiaramente polemico e per l'attacco nei confronti della retorica dei proclami promossa da alcuni critici d'arte vicini alle posizioni di governo come Ugo Ojetti e Giuseppe Pensabene. Si vuole citare il caso di quest'ultimo, in particolare, dato che, all'inizio degli anni Trenta, aveva avuto modo di promuovere il pittore attraverso alcuni articoli. Nel 1932, ad esempio, aveva parlato con entusiasmo della nascita del Gruppo dei Quattro di cui Guttuso aveva fatto parte.⁹ Siciliano di origine e architetto di formazione, Pensabene aderisce alla fine degli anni Venti al movimento razionalista entrando in contatto con Pietro Maria Bardi grazie al quale ottiene una collaborazione come critico d'arte con il quotidiano milanese *L'Ambrosiano*.¹⁰ Trasferitosi a Roma nella seconda metà del decennio, inizia a frequentare Telesio Interlandi e a scrivere per *Il Tevere*, *Quadrivio* e *La difesa della razza*. In questi anni promuove un'arte di regime e rifiuta altre forme d'espressione, soprattutto

9 L'esperienza del Gruppo dei Quattro è fondamentale per la formazione di Guttuso. Oltre al pittore erano coinvolti Lia Pasqualino Noto, Giovanni Barbera e Nino Franchina. I quattro giovani, due pittori e due scultori, tutti formati presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, volevano, sull'onda di altri raggruppamenti come i Sei di Torino, smarcarsi dagli insegnamenti accademici e dimostrare di essere in grado di dialogare con gli esiti più nuovi dell'arte italiana. Il primo a citare pubblicamente il Gruppo dei Quattro è stato Giuseppe Pensabene in un articolo apparso su *Il Secolo XIX* (1932b).

10 La collaborazione di Pensabene con il quotidiano milanese risale al 1931 e va avanti fino al 1932. Pubblica articoli di arte e di architettura molti dei quali appaiono all'interno di una rubrica intitolata "Lettera dalla Sicilia". Uno dei testi della rubrica è dedicato a Renato Guttuso che in quel periodo Pensabene frequentava (Pensabene 1932a).

quelle di matrice francese come l'impressionismo, aspramente criticate come arte degenerata.¹¹ Di fronte alle accuse nei confronti di quest'ultimo Guttuso risponde che

questo movimento nacque come esigenza di naturalezza e in reazione sia agli schemi dell'accademia scolastica, che al romanticismo e alle confutazioni kantiane sulla critica del realismo. Che si appoggiò culturalmente ai musei e soprattutto ai pittori veneti del Cinquecento. [...] La difesa della tradizione, se male manovrata, può diventare una difesa dei mediocri, simili questi ai mediocri di tutto il mondo, a quelli francesi, inglesi, tedeschi e americani, ai secondini di tutte le tendenze, di tutte le nazionalità, e di tutte le razze, i quali hanno in comune tra loro la statura e l'impotenza (Guttuso 1939a).

Dalla lettura dell'articolo si evince il tono polemico e la sicurezza con cui è in grado di esprimere, attraverso la parola scritta, il suo pensiero. Guttuso, d'altra parte, già dall'inizio degli anni Trenta, dopo la prima adesione al Novecento Italiano, aveva fatto propri i modelli dell'arte moderna francese, comprendendo l'importanza della ricerca compiuta dagli impressionisti sui temi della natura e della realtà. Negli altri interventi che pubblica su *Il Selvaggio* il piglio si fa più riflessivo.

Il numero del 30 novembre 1939 è interamente dedicato ai disegni dell'artista, che occupano la copertina e le pagine interne della rivista. Le undici opere grafiche pubblicate trattano soggetti diversi, dal toro alla natura morta con girasole dal chiaro sentore vangoghiano, dalle composizioni con nudi femminili agli uomini con fucile [Figg. 1-4]. L'immagine del toro, in copertina, ne occupa l'intero spazio inserendosi tra il titolo del periodico e l'indicazione "Disegni di Guttuso" riportati in chiaro all'interno di una striscia di colore scuro.

11 Gli attacchi di Pensabene nei confronti dell'arte francese si inseriscono all'interno della questione della razza di cui si fa portavoce attraverso una numerosa serie di interventi, pubblicati su *Quadrivio* e *La Difesa della Razza*. Tra gli articoli che appaiono sul primo periodico si segnalano "La razza e la rinascita dell'arte" (Pensabene 1938a) e "Gli ebrei e la pittura" (Pensabene 1938b). In merito alla sua collaborazione con *La Difesa della Razza* si rimanda allo studio di Francesco Cassata sulla rivista (2008).



Figg. 1-4
Renato Guttuso, disegni per il numero de *Il Selvaggio* del 30 novembre 1939 (Biblioteca Nazionale Braidense, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

Tre delle immagini dei disegni all'interno della rivista, un ritratto di donna, la natura morta e un paesaggio, sono inseriti nel corpo dei due testi del numero, la presentazione di Maccari e l'articolo di Guttuso. Gli altri sette disegni sono pubblicati a piena pagina. Alcune delle illustrazioni sono inserite sul medesimo foglio, una sopra l'altra: è il caso delle due composizioni di nudi femminili con tigri e tori e dei disegni degli uomini con fucile e della figura dormiente con fiore. Gli altri tre, composizioni di nudi di donna, sono a piena pagina. Le opere sono prive di didascalia e solo due di esse sono inserite all'interno di un riquadro che ne contorna la superficie. La scelta di stampare in questo modo le immagini di Guttuso, discostandosi rispetto alla pratica consueta di accompagnare i testi della rivista con le immagini all'interno di una stessa pagina, rivela il diverso intento di questo numero del periodico che si configura come una sorta di catalogo dei disegni dell'artista.

Lo dichiara lo stesso Maccari nell'articolo a firma "Il Selvaggio".

Non c'è nulla che possa altrettanto direttamente come il disegno testimoniare, oltretutto le quantità inerenti al mestiere, oltretutto l'estro e il gusto, anche l'atteggiamento spirituale, l'intima vocazione di un pittore. [...] Immune dalle eccessive pretese letterarie e dalle calligrafiche divagazioni che viziano gran parte del disegno moderno, la mano di Guttuso risponde a intenzioni precisamente, esclusivamente artistiche. Dalla realtà come dall'immaginazione egli sa estrarre con mezzi pittorici valori pittorici. [...] La partecipazione a successive mostre nazionali ha dato pubblicamente misura del rapido ritmo del suo sviluppo, ma questo è assai meglio valutabile tra le pareti dello studio, dove il lavoro procede con continuo progresso, per testimonianze sempre più chiare; quali i disegni che abbiamo qui raccolto e che siamo lieti di presentare come una piccola mostra personale in occasione del suo ventottesimo compleanno (Il Selvaggio 1939: 30).

Il brano rivela la già acquisita fama dell'artista che aveva ottenuto consensi e si era inserito nei più vitali contesti artistici nazionali. Dopo le mostre del 1932 e del 1934 alla Galleria del Milione, la sua partecipazione a Biennali, Quadriennali e Sindacali e l'esperienza di vita che lo lega prima a Milano per poi spingerlo a Roma, Guttuso possiede già un bagaglio di esperienze e conoscenze che arricchiscono

il suo percorso: dai contatti con gli ambienti delle gallerie, alla partecipazione a Corrente, dal legame con la Scuola romana agli intrecci con figure per lui significative quali Renato Birolli, Giacomo Manzù, Mario Mafai.

L'artista, che è sempre più consapevole del percorso che sta compiendo, accompagna la pubblicazione dei suoi disegni con un testo che ha sentore intimo e programmatico nello stesso tempo.

Gli articoli intitolati *Appunti sulla pittura* si devono considerare nella loro unità in quanto possiedono un approccio comune. Questi testi restituiscono l'immagine di un artista attivo, calato nella realtà in cui vive, fortemente motivato dalla consapevolezza di possedere un saldo e ricco mondo interiore, e, proprio per questo, pronto ad accogliere l'azione come strumento necessario ad esprimere se stesso. Leggendo i brani si colgono alcune parole chiave ricorrenti che assumono un particolare significato rispetto ai testi e alla produzione dell'artista di quel periodo. Questi termini diventano dei temi che permettono di stabilire le connessioni all'interno delle due forme di produzione di Guttuso. Le parole in questione sono molte, ma in questa sede ci si soffermerà su *coraggio* e *natura*.¹² La prima ha a che fare, per l'artista, con la capacità di seguire il proprio percorso pittorico senza condizionamenti, mantenendo un contatto con la realtà esteriore nella quale calarsi grazie a un ruolo, quello del pittore, che sia civile e morale nello stesso tempo. Già nel primo degli *Appunti sulla pittura* dichiara infatti:

Sembra che nessuno si accorga che questi sono tempi pericolosi ma straordinari. Se io potessi, per una attenzione del Padreterno, scegliere un momento nella storia e un mestiere, sceglierei questo tempo e il mestiere di pittore. Le condizioni oggi sono storicamente privilegiate, sempre che si abbia la forza e la libertà interna necessaria in tempi così pericolosi (Guttuso 1939b: 32).

La necessità che l'artista sostiene è quella di procedere lungo una strada priva di vincoli astratti:

¹² Per l'individuazione dei temi della poetica di Guttuso nel periodo tra il 1939 e il 1941 si è scelto di procedere seguendo il percorso già intrapreso da Fergonzi (2019).

Pensiamo un istante [...] a una pittura libera da aggettivi, qualificazioni, condizioni richieste da tutto il vocabolario e il frasario della moderna critica. Immaginatoci disintossicati da tutte le astrazioni che malgrado noi stessi sono penetrate nel nostro sangue (ibidem).

Nel medesimo articolo, parlando di Cézanne, ritorna sul tema del coraggio esortando gli artisti ad essere consapevoli della propria dimensione poetica e forti di una coscienza che tragga spunto dalla pittura di quelle che lui chiama "cose naturali".

Se anche noi [...] comprendessimo che sempre ogni pittore è in una "condizione nuova", e dimenticassimo il veleno delle approssimazioni e delle accezioni comuni, usando il coraggio che è necessità dell'arte. Ove l'arte del dipingere le cose naturali, e cioè quello che esse sono per un poeta, non debba ridursi al più vano estetismo per la comodità di una convenzione o per "rispetto umano" (ibidem).

Il coraggio consiste anche nella capacità di percorrere strade diverse dall'ordinario e di uscire dunque da percorsi già tracciati, svincolandosi dalle aspettative delle persone a lui più vicine. Emerge dunque il profilo di un pittore che avanza nella sua direzione cercando di esprimere un linguaggio personale.

Appena un artista accenna a parlare la sua lingua (che di necessità è una lingua mai udita prima di lui) gli amici che non riescono più a intenderlo, anche i più amici sinceramente si rammaricano e lo abbandonano. Perché nessuno è disposto per seguire un artista ad abbandonare quel che sa e a cui crede di credere. Così accade che appena un artista diventa sincero (sincero significa che abbia trovato una spontanea lingua per esprimere i moti del suo animo, e per ciò dico "diviene") subito è tacciato d'essere insincero. E allora la sua identità più reale sembrerà [...] come un abito posticcio che l'artista si sia messo indosso per chi sa quale sciocco tentativo di generare meraviglia (Guttuso 1940a).

La traduzione pittorica delle affermazioni di Guttuso si individua nelle sue stesse scelte compositive e iconografiche che rivelano il suo coraggio. Se buona parte dei temi che lui affronta in questi anni, come il ritratto e le nature morte, si innestano all'interno di un percorso che era stato iniziato agli esordi della sua carriera, a questo periodo corrisponde l'avvio consapevole del genere delle grandi composizioni. Esposte in occasione delle edizioni del Premio Bergamo,¹³ queste opere sanciscono il suo ingresso in una fase più matura del suo percorso e orientano in modo prorompente lo sguardo della critica sulla sua attività di pittore. Alla seconda e alla quarta edizione (1940, 1942) del premio l'artista siciliano espone, infatti, i dipinti che segnano in modo eclatante una fase di snodo: la *Fuga dall'Etna* (38-39/14)¹⁴ e la *Crocifissione* (40-41/25). Nel quadro di grandi dimensioni, attraverso un racconto corale, si fa interprete della realtà sociale e manifesta il suo modo di fare politica. Nel 1943, in uno dei suoi diari, Guttuso chiarisce:

Sebbene sia tra i pochi che in Italia oggi abbiano tentato dei quadri di composizione con più figure e di grandi dimensioni (la *Fuga dall'Etna* e *Crocifissione*) non posso considerare questi due quadri che come tentativi nello sviluppo di un discorso che mi sta molto a cuore, e intorno al quale si svolgono tutti i miei sforzi. La mia pittura ha pochissimi rapporti con tutto quanto si è fatto e si fa oggi in Italia. Ho sempre reagito

.....
 13 Il Premio, voluto dal ministro Giuseppe Bottai, aveva accolto sin dagli inizi, gli artisti più impegnati in una ricerca espressiva e stilistica di impronta più libera sia dal punto di vista dei modelli sia dal punto di vista delle scelte iconografiche. Nel caso specifico di Guttuso, l'artista espone in occasione di tutte e quattro le edizioni del premio. Al I Premio Bergamo (1939) espone l'opera *Paesaggio romano*; al II Premio Bergamo (1940) espone la *Fuga dall'Etna*; al III Premio Bergamo (1941) espone *Ragazze a Palermo* e *Piccola nuda sdraiata*; al IV Premio Bergamo (1942) espone *Cesto e bottiglie*, la *Crocifissione* e la *Natura morta con drappo rosso*. Per una ricostruzione degli eventi legati a tali vicende si vedano i due volumi pubblicati in occasione della mostra del 1993 *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta* (Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993a; Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993b).

14 Per la datazione e numerazione dei dipinti citati nell'articolo da qui in avanti si rimanda al primo volume del *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* curato da Enrico Crispolti (1983).

al clima di intimismo e di decadenza che era d'obbligo a un giovane in Italia se voleva godere di una certa considerazione nei circoli letterari e artistici italiani (Guttuso 2013: 1429).

La *Fuga dall'Etna*, in particolare, è un'opera a cui il pittore lavora già dal 1938. È un dipinto in cui la dimensione collettiva, espressa attraverso l'evento drammatico, diventa per lui protagonista. La narrazione si focalizza sul movimento dei personaggi in fuga a causa dell'eruzione del vulcano. La gestualità e i moti, elaborati attraverso diversi studi e bozzetti,¹⁵ contribuiscono a definire il racconto secondo un andamento a tratti eroico. Ogni personaggio è direttamente coinvolto nell'azione e nello svolgersi di eventi inevitabili di fronte ai quali non esiste scampo. Il dramma che genera il movimento è un tema che trova, per Guttuso, una fonte d'ispirazione in altri due dipinti che mette in relazione tra loro proprio sulle pagine de *Il Selvaggio*. Nel 1940 infatti, dedica uno dei brani dei suoi *Appunti a Il Trionfo della Morte* di Palermo e a *Guernica* di Picasso.

Si guardino a confronto queste due "battaglie". Nell'encausto di Palermo il sentimento medievale dell'uguaglianza di fronte alla morte, la vecchiaia, la giovinezza, i poveri e i potenti, nel quadro di Picasso una tragedia e un terrore moderno, senza rassegnazione sotto la luce delle lampade elettriche. Le due opere hanno dei legami interni fortissimi, ma anche legami formali. [...] È l'unione interna, l'identità di movimenti plastici che è sorprendente. Anche se Picasso conosce questo *Trionfo* di cui parlo e che è però, a ben guardarlo, veramente singolare e di rapporto solo esterno con gli altri *Trionfi*, quello di Pisa, quelli catalani, spagnoli ecc., egli è così profondamente entrato nell'ingranaggio poetico di quel dramma da averne prodotto uno equivalente (Guttuso 1940b: 10).

¹⁵ Il dipinto è stato recentemente studiato dal punto di vista delle sue fonti e delle sue diverse fasi compositive da Luca Baroni che parlando dell'opera afferma: "Ultimato in tutta fretta alla fine del '39, il dipinto fu esposto al Premio Bergamo all'inizio dell'anno successivo, dove si distinse per le inusuali dimensioni e il soggetto drammatico guadagnando un importante terzo posto, il primo vinto dall'artista a livello nazionale. La strada era aperta; e anche se fu solo con la *Crocifissione* che Guttuso si impose definitivamente (nel bene e nel male) sulla scena pittorica italiana, è con la *Fuga* che ebbe il suo vero esordio, come l'artista aveva acutamente intuito sin dai tempi della *Spiaggia siciliana*" (2019: 32).

L'analisi delle due opere permette a Guttuso di fornire base teorica alle sue stesse scelte. Al di là degli aspetti stilistici, egli sperimenta per la prima volta l'uso della grande dimensione per raccontare il dramma popolare e per caricare l'attenzione sui gesti e sui moti d'animo. Propone in questo modo anche un differente e coraggioso approccio iconografico che troverà ulteriore manifestazione pochi anni dopo nella *Crocifissione* che, come è noto, suscita scalpore e polemiche di carattere religioso e politico.¹⁶

Altra parola più volte citata da Guttuso negli articoli è *natura*. Il pittore la interpreta come fonte determinante dell'opera d'arte e per spiegarne il significato si avvale dell'esempio di altri artisti. Il termine si innesta all'interno della riflessione sulla realtà che tanta parte avrà nel suo pensiero. La natura è l'elemento a cui guardare usando il proprio mondo interiore, grazie alla quale la sensazione dell'artista è legittimata senza incorrere nell'astrazione. Lo spiega quando scrive di Cézanne.

Per Cézanne si trattava di un pittore e del suo senso della vita, di un confronto costante tra lui uomo e la natura come gli si rivelava nella sua sensazione. [...] Cézanne perveniva naturalmente quando sullo stesso punto della tela insisteva all'infinito finché non era riuscito ad esprimere quello che lui chiamava la sua *petite sensation* (Guttuso 1939b).

Nell'articolo successivo Guttuso fornisce ulteriori dettagli di ciò che intende.

La natura non è un vocabolario. Guardiamo i paesaggi degli antichi: quelli di A. Lorenzetti, di Piero, di Leonardo, di Tiziano, di Dosso. Sono vasti paesaggi con cose vicine e lontane e vi si incontrano le rocce, l'acqua, la terra, l'albero, la pietra, e questi sono rocce, acqua, pietra, terra, non forme traslate, non allusioni formali di esse cose. Non sono cioè dei pretesti plastici alla nascita delle forme astratte (Guttuso 1940a).

¹⁶ Per una lettura degli articoli pubblicati all'indomani della presentazione al pubblico del dipinto si veda il volume *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie* (Lorandi, Rea, Tellini Perina 1993b).

E ancora più avanti ribadisce: "Sempre fu la 'natura' a provocare l'opera d'arte e nell'opera d'arte essa è sempre riconoscibile" (Guttuso 1940c).

Alla luce di queste affermazioni ci si può accostare alla produzione di questo periodo. Osservando le nature morte, soggetto a cui l'artista si dedica durante l'intero arco della sua carriera, si percepisce la sua capacità interpretativa, che propone su tela elementi reali sublimati dal suo mondo interiore e trasposti talvolta in chiave allegorica. Nei dipinti eseguiti nel periodo a cavallo tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta si coglie la capacità di riportare su tela oggetti che appartengono alla sfera del quotidiano che emergono per la forza della loro concretezza e per la poeticità con cui sono offerti allo sguardo dello spettatore. Per citare alcuni casi basti pensare a *Cesto forbici e limoni* (39/17), la *Natura morta* (40/2) con meloni dall'impostazione fortemente cezanniana, *Gabbia e cappello verde* (40-41/14), *Natura morta con lampada* (40-41/2) e *Natura morta con drappo rosso* (42/19).¹⁷ Le ultime due in particolare si caratterizzano per i rimandi alle forme delle *Vanitas* che accolgono la presenza del teschio animale come componente reale e nello stesso tempo simbolica. I bucrani, che compaiono nelle sue opere a partire dal 1938, sono simbolo di morte e rimando alla complessa situazione politica dettata già dalla guerra civile spagnola. Allo stesso tempo sono rappresentazione della caducità della vita e della forza della natura. Il valore simbolico costituisce in questo caso l'elemento di contatto tra la realtà esteriore e quella interiore.

All'interno della sfera naturale si inseriscono non solo elementi come limoni, fichi, fiori, le uova del *Ritratto della madre* (40/10), ma anche oggetti di uso quotidiano come cesti, teli e sedie che sono parte integrante di quel mondo interiore e reale da cui i dipinti traggono origine. Tra quelli che appaiono spesso nelle composizioni di questi anni c'è anche la piccola gabbia per uccelli con cui intitola alcune delle sue nature morte: *Interno con gabbia* (39/20), *Gabbia bianca e foglie* (40-41/4), *Gabbia rosa* (40-41/12) e *Natura morta con gabbia* (40-41/16). Lo stesso oggetto è inserito anche all'interno di

¹⁷ Per la datazione della *Natura morta con drappo rosso*, si rimanda al quarto volume *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso* (1989).

opere con figure come la *Salomè* (40-41/30) e *Nudo di donna con calze bianche* (41/2). La gabbia, rappresentata sempre vuota, può assumere diversi significati simbolici, tra i quali quello del sistema artistico chiuso e ristretto che non può contenere l'opera d'arte, ma solo farne parte.

Le nature morte di Guttuso sono elaborate nei loro dettagli, nella posizione degli oggetti ma al contempo dichiarano la piena adesione dell'artista ad una realtà che non può essere semplicemente trasposta come nella fotografia secondo l'accezione che ne dà l'artista. Il rifiuto nei confronti del mezzo fotografico è più volte ribadito da Guttuso anche negli articoli che pubblica sulla rivista di Maccari (Guttuso 1939b) e rimarcato negli studi sui suoi scritti.

La natura figurativa del realismo e la precisione della rappresentazione realista non hanno nulla a che vedere con la precisione della rappresentazione fotografica e delle tecniche pittoriche apparentabili [...]. Con fotografia Guttuso non sembra intendere l'oggetto ben noto, le fotografie, ma la pretesa della tecnica fotografica di catturare la natura per come essa è (Carapezza 2012: L).

Nel 1941 Guttuso scrive infatti:

I pittori ligi al dovere e agli ordini che vengono diramati non si preoccupano nel dipingere, per esempio, un contadino, che la loro rappresentazione somigli al contadino, ma alla fotografia del contadino. [...] Solo che in tal caso converrebbe avere il coraggio di dire che non la realtà interessa, ma l'immagine strettamente visiva più o meno falsata dal gioco delle prospettive ombre portate ecc., e fermata alla precisione meccanica, della realtà. Ma a me, personalmente, interessa la realtà (Guttuso 1941).

I riferimenti di Guttuso riguardano plausibilmente gli artisti coinvolti nel Premio Cremona e dunque gli autori più vicini, nelle loro posizioni stilistiche, alle richieste del regime.

Tra i disegni che pubblica su *Il Selvaggio* la natura appare sia nella forma della natura morta, sia in quella del paesaggio, sia come componente che si innesta all'interno della composizione con figure [Figg. 5-8]. In quest'ultimo caso sono da citare i due disegni dei



Figg. 5-6
Renato Guttuso, disegni per il numero de *Il Selvaggio* del 30 novembre 1939 (Biblioteca Nazionale Braidense, su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo).

nudi femminili con animali. La natura in queste opere è ferina ed esprime l'Eros del pittore: le donne sono avvinghiate e allo stesso tempo divorate dalle belve. La sua passione, il suo amore per la pittura sono dichiarati anche negli altri disegni dedicati al femminile e pubblicati sulla rivista in cui le figure sono colte come nell'intimità di un gineceo. Tra i quadri di questo periodo si possono citare diversi casi analoghi come *Ragazze di Palermo* (40/25), esposto per la prima volta in occasione della terza edizione del Premio Bergamo. Nel dipinto, di picassiana memoria, le donne appaiono in tutta la loro naturalezza animando la tela e dichiarando, con la nudità e le pose, la volontà dell'artista di mostrare la sua passione. Anche in questo caso Guttuso trasforma e interpreta la realtà ribadendone con forza le sue caratteristiche più naturali. Il tema dell'Eros, che si rivela come vocazione, e che stravolge, spingendo a mettere tutto in discussione, trova riscontro in un passo dell'ultimo articolo che pubblica ne *Il Selvaggio*, e che può essere assunto come dichiarazione di poetica e di *modus vivendi*.

Ma il pittore vero si immischia con la vita e le corre addosso con il suo mestiere (la sua vocazione) e coi suoi pensieri, dipingendo e vivendo nel medesimo atto. Egli non mette mano a pennello o a matita senza rimettere tutto in ballo; i suoi problemi, i suoi pensieri sulla pittura, i suoi desideri, i suoi sentimenti, le sue sofferenze e le sue inquietudini, la sua cultura e le sue cambiali in scadenza (ivi: 3).

La collaborazione del pittore con la rivista di Maccari si conclude nel 1941. Gli articoli che vi pubblica, in tutto sei, costituiscono un caso esemplificativo per valutare in che modo l'immagine dell'artista emerga attraverso i suoi scritti. Guttuso, infatti, vi traccia il profilo di una personalità autonoma, consapevole, calata all'interno del proprio contesto storico e culturale, capace di osservare con sguardo lucido e critico l'opera propria e quella altrui. L'acquisita maturità in campo pittorico trova, nella sede de *Il Selvaggio*, un corrispettivo nel campo letterario, a dimostrazione che le due forme d'espressione proseguono per lui contemporaneamente.

BIBLIOGRAFIA

- BARONI L. (2019), "‘Tutti debbono capire e sentire’. Guttuso e il ciclo preparatorio della Fuga dall’Etna", in TOMASSI B. (a cura di), *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 20-33.
- BRANDI C. (1998), "Guttuso a Velate (Artisti a studio)", in Id., *Come un'autobiografia*, a cura di V. Rubiu, Edizioni della Cometa, Roma, n. 6-7.
- CARAPEZZA M. (2007), "Le ragioni di un'antologia: la contemporaneità di Guttuso e il pensiero secondo pittura", in CARAPEZZA GUTTUSO F., FAVATELLA LO CASCIO D. (a cura di), *Guttuso*, Città Aperta Edizioni, Troina, pp. 343-351.
- Id. (2013), "Del Realismo, di Guttuso e d'altro", in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di Carapezza M., Bompiani, Milano, pp. XXXIX-LXXXVI.
- Id. (2018), "Prefazione", in Id. (a cura di), *(Ri)Leggere Guttuso. Percezione, realismo, impegno civile*, Palermo University Press, Palermo, pp. 7-11.
- CARAPEZZA GUTTUSO F. (2013), "Prefazione", in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di CARAPEZZA M., Bompiani, Milano, pp. VII-XIII.
- CASSATA F. (2008), *“La Difesa della razza”. Politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Giulio Einaudi editore, Torino.
- CRISPOLTI E. (1983), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 1, G. Mondadori & associati, Milano.
- Id. (1987), *Leggere Guttuso*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- Id. (1989), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso*, vol. 4, G. Mondadori & associati, Milano.
- DE MARCO G. (2007), "L’Ora". *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930). Fonti del XX secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- FERGONZI F. (2016), "Dodici temi critici per l'arte italiana tra le due guerre", in *Collezione Iannaccone. Italia 1920-1945. Una nuova figurazione e il racconto del sé*, Skira, Milano, pp. 55-75.
- Id. (2019), "Parole chiave per il Guttuso scrittore-pittore", in TO-

- MASSI B. (a cura di), *Renato Guttuso. Nuovi studi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 10-19.
- GUTTUSO R. (1929), "Pippo Rizzo", in *Arte futurista italiana 1909-1929. Nel 20 anno di fondazione del futurismo*, RIZZO P. (a cura di), Priulla, Palermo, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di CARAPEZZA M., Bompiani, Milano, pp. 5-7.
- Id. (1939a), "L'internazionale dei mediocri", in *Il Selvaggio*, a. XVI, n. 1-4, 31 luglio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1068-1073.
- Id. (1939b), "Appunti", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 9-10, 30 novembre, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1407-1410.
- Id. (1940a), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 1, 15 gennaio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1411-1413.
- Id. (1940b), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 2, 15 aprile, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1413-1416.
- Id. (1940c), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVII, nn. 4-5, 31 dicembre, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1416-1419.
- Id. (1941), "Appunti sulla pittura", in *Il Selvaggio*, a. XVIII, n. 3-4, 31 maggio, ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1420-1424.
- Id. (1966), "Autobiografia. Premessa e note alle tavole", in *Guttuso immagini autobiografiche*, s.e., s.l., ripubblicato in GUTTUSO R., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano, pp. 1548-1555.
- Id. (1972), *Mestiere di pittore. Scritti sull'arte e la società*, De Donato Editore, Bari.
- Id. (1998), *Renato Guttuso. Il primato della pittura*, Edimond, Città di Castello.
- Id. (2013), *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano.
- LORANDI M., REA F., TELLINI PERINA C. (a cura di) (1993a), *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, catalogo

della mostra alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 25 set. 1993 - 9 gen. 1994, Electa, Milano.

Id., Id., Ead. (a cura di) (1993b), *Il Premio Bergamo 1939-1942. Documenti, lettere, biografie*, Electa, Milano.

IL SELVAGGIO [MACCARI M.] (1929). S.t., in *Il Selvaggio*, a. XVII, n. 9-10, 30 novembre.

PENSABENE G. (1932a), "Lettera dalla Sicilia", in *L'Ambrosiano*, 16 marzo.

Id. (1932b), "L'arte nuova in Sicilia", in *Il Secolo XIX*, 19 ottobre.

Id. (1938a), "La razza e la rinascita dell'arte", in *Quadrivio*, 14 agosto.

Id. (1938b), "Gli ebrei e la pittura", in *Quadrivio*, 4 dicembre.

RAGGHIANI C. L. (1955), *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Neri Pozza Editore, Vicenza.