

a moltiplicare e intensificare nella sua fuga di specchi e labirinto di possibili, proprio nel mentre postula sgomento una zona immune di trascendenza. Tutta l'arte di Borges ha radice in tale implicazione semitica, affabulata nel suo lusitanismo ancestrale: il Volto ignoto e l'iconoclastia stanno al limite della sua linguistica e del suo enciclopedismo antiquari e archetipici.

In *Scacchiera* un rigore adamantino governa l'arbitrio dei pezzi-prigionieri inconsapevoli, anche il giocatore è mosso da altri, da Dio; ma « quale dio dietro Iddio muove la trama di polvere e tempo e sogno e agonia? ». In *Gli specchi*, essi moltiplicano il mondo come l'atto generativo, veglianti e fatali; Dio tesse questa vertiginosa ragnatela del mondo, crea questo illusorio orbe profondo ordito di riflessi, affinché l'uomo senta che è riflesso e vanità. Il lungo commercio del poeta con *La luna* — dalla luna scorta prima di Platone e dal fanciullo nel cortile familiare — non giova ad afferrarne il vero nome, che sta oltre la letteratura.

Sono casi estremi; in effetti, la scala mistica ascende dal tempo e dal linguaggio all'immoto vertiginoso delle immagini primigenie: l'alba di

una civiltà (*Grammatica anglosassone*), la voce del padre che torna e non è morto (*Pioggia*), la patria oltre le cerimonie le ombre il pudore del verso (« Non sappiamo come sei per Iddio nel vivente seno degli eterni archetipi..., o misteriosa patria »: *Ode* 1960), la storia (« una delle forme dell'oblio ») e l'Orlando ariostesco (« Nella deserta sala il silenzioso / volume viaggia nel tempo »: *Ariosto e gli arabi*). Tra le poesie più risolte di figura e raziocinio è *L'altra tigre*: come da una scatola a sorpresa, fuorescono le tre tigri: la reale (ma nominata dal verso e quindi finzione), la simbolica (vocativa di simboli e ombre in una serie di metafore e memorie di enciclopedia), l'ultima e la trascendente « che non sta nel verso » ed è aristotelicamente « la forma del sogno del poeta » in « sistema di parole umane ».

E lo strumento lirico? ancora la memoria, musa di Ariosto, Cervantes, Quevedo platonico e petrarchesco; nella più bella poesia *Adrogué* l'edificio dell'infanzia si costruisce sulla « quarta dimensione della memoria », « remoto stupore di elegia »; è la sensazione quasi fisiologica che ci rimane di questo singolare artista smarrito nella quantità del tempo d'oggi.

ORESTE MACRÌ

ARTI FIGURATIVE

La Mostra di Renato Guttuso a Parma

Che senso ha la figura umana, che senso hanno gli oggetti, nella pittura di Guttuso? Già il fare, per prima cosa, una domanda di questo genere determina l'impostazione di un problema che caratterizza quella pittura e che ne illumina forse l'aspetto più tipico, più costante.

Per molti artisti il rapporto con l'immagine creata è diretto, magari complicatissimo, ma diretto; Guttuso arriva formalmente all'immagine con grande immediatezza, ma questo è ormai l'ultimo stadio di un processo già passato attraverso un lungo cammino di elaborazione morale e intellettuale.

Guttuso non può esprimere tutto il complesso della sua sostanza umana e poetica in un'immagine che sia fissata, circoscritta, diretta, senza scorie; poiché quella sostanza è ricca di implicazioni e di fatti, culturali sociali sentimentali, la sua trasformazione in immagine avviene soltanto col trasferimento in essa di questa complessità di sollecitazioni, che si attua come complessità di significato; la forza, il « naturalismo », la « presenza » dell'immagine ne sono arricchiti e prolungano così indefinitamente la loro risonanza emotiva assumendo quel carattere che vorrei chiamare di impurità. Ecco allora la pittura reale, « vera », potente, farsi umida e gremita di significati umani, di allusioni morali, storiche, esistenziali; non

soltanto pittura di sentimenti e di idee, ma anche di fatti.

Per questo mi sembra fuorviante isolare dal contesto della sua opera, dandole una posizione di rilievo, la vena intimista, abbandonata, lirica; anche se si possono incontrare, in questa direzione, opere affascinanti, si rischia di ridurre e snaturare il senso profondo di un lavoro che, svolto in molte direzioni, appare irto, talvolta anche ingrato, ma scosso da grandiosi sommovimenti, coinvolgente ogni sorta di materiali, teso a raggiungere una espressività totale.

Lo stesso Guttuso, così dotato di intelligenza critica, afferma che l'espressività scaturisce nelle sue opere « da un aspro ordine di incastri e di contrasti ». Mi sembra che sia da sottolineare l'attrito che si forma tra questi termini, tra asprezza e ordine, cioè tra un dato irritante, irrazionale, disarmonico e un dato invece di precisione, di sicurezza, di armonia, oppure tra l'«incastro», cioè le cose che vanno a posto, che combaciano e « tengono », e il « contrasto », cioè il disagio, la lotta, la liberazione di energia impreveduta. È da questo attrito che nasce la forza, la vitalità della pittura di Guttuso e quella carica, all'immagine, di impurità, di risonanza interna, che fa durare l'illuminazione poetica della realtà oltre i termini stessi del realismo, in una zona più recondita, dove i significati universali si mescolano alle ambiguità dell'io.

Sul realismo di Guttuso sarebbe quindi da fare un lungo discorso e, proprio per ricuperarne e dimostrarne la modernità, vedere quanto si differenzia da quello dei suoi amati francesi dell'800, da quello « sociale » o da quello, anche, popolare degli americani.

C'è già in esso, fin dagli inizi, dalla « Fuga dall'Etna » per esempio, il senso profondissimo, immediato, violento di una umanità sconvolta, di una situazione instabile, teatro di una lotta ininterrotta. È il vento che travolge uomini e animali giù per le pendici dell'Etna, o il battito del sangue sotto pelle nei ritratti del '40-'42, fissati nella quiete apparente di immagini consegnate al tempo, o lo zolfo manieristico che trapela appena dalle commessure moltiplicate tra le zone

tonali nella « Crocifissione », o l'irta violenza compressa nel bucranio, nel chiodo, nelle tenaglie, nel fiasco frantumato delle nature morte; o ancora, dopo un salto d'anni, il tremito nervoso dei fumatori, il camminare ossessionato dei personaggi della « Strada », lo squallore affamato dei cani randagi, il trepidante respiro notturno degli « aranceti », l'« horror vacui » degli oggetti che riempiono lo studio, o infine l'informe nuvola dei fantasmi che nascono dal cadavere di Marat.

Nella Mostra che si è aperta in questi giorni a Parma si possono reperire i documenti per una tale interpretazione del realismo di Guttuso; poiché vi si trovano esposte, in una scelta ampissima, quasi tutte le opere più importanti di trent'anni di lavoro, dal « Palinuro » del 1932 fino alle ultime « Pannocchie sul tavolo rosso » del 1963. Si può seguire così, in modo criticamente articolato, un percorso che ha due momenti di pienezza poetica e vitale, anzitutto nel gruppo di opere corrispondenti grosso modo a « Corrente », dal 1938 al '42 e quindi, con tutto l'arricchimento in modernità degli anni che stanno in mezzo, in quello dal 1958 al '63; che presenta momenti di crisi, o di dura resistenza nella difficoltà dei tempi; che permette infine di controllare, ed è una delle sue possibilità più efficaci, il rapporto continuo, nelle due direzioni del dare e dell'avere, con la cultura artistica del tempo, e la lettura critica dei grandi pittori congeniali del passato.

Ne esce una figura d'artista che, pur stravolta talora per eccesso, come conseguenza di una natura esuberante, talora per difetto, per la necessità quasi nevrotica del fare, appare nel suo insieme come una di quelle che hanno tenuto il filo conduttore del cammino aggrovigliato, faticoso e ricchissimo che l'arte italiana ha compiuto dagli albori degli anni trenta ad oggi.

Il Bastianino di Arcangeli

Chi rilegga l'« Officina ferrarese » vi troverà, sulla fine, un breve paragrafo che porta l'indagine della pittura di Ferrara oltre i limiti proposti dalla Mostra del 1933 che aveva dato l'avvio a quel