

Il Dante di Guttuso. *Una storia editoriale**

Salvatore Sansone

Istituto Storico Italiano per il Medioevo (Roma)

toresansone@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9913-0047>



Riassunto

L'intervento indaga, all'interno della produzione artistica di Guttuso, il ruolo che ebbe la *Commedia* e la figura di Dante. Si prenderanno in esame le tavole realizzate dal pittore e si seguirà la storia editoriale dell'intero progetto fino alla realizzazione del volume finale, *Il Dante di Guttuso*. Si esamineranno, contestualmente, i rapporti con la tradizione illustrata della *Commedia*.

Parole chiave: Guttuso; Dante; *Commedia*; Picasso; immagini; miniature.

Abstract

The paper investigates the role of the Comedy and the figure of Dante in the context of Guttuso's artistic production. The painter's works will be examined, and the editorial history of the project will be analyzed up to the creation of the volume "Il Dante di Guttuso". At the same time, the relationship with the illustrated tradition of Comedy will be examined.

Key words: Guttuso; Dante; *Commedia*; Picasso; images; miniatures.

* Si pubblica, con minime varianti e con l'aggiunta di note, il testo letto in occasione del Convegno internazionale *Dante et la France, le point de vue des arts* (Firenze, 6-7 dicembre 2021). Vorrei ringraziare Marcello Ciccuto, Philippe Guérin e Giulia Puma, organizzatori dell'incontro, per aver accettato un tema, quello appunto dedicato a Dante e Guttuso, che ha poco o nulla a che vedere con la Francia.

Sono gli ultimi giorni del 1965. L'Italia celebra il settimo centenario della nascita di Dante. Il 20 dicembre, un lunedì, appare, sulle pagine del Corriere della Sera, un articolo che già dal titolo lascia poco spazio all'interpretazione: «Rischioso test dantesco per cinquantadue artisti». E il catenaccio: «Ben pochi, tra essi, quelli che si sono umilmente sforzati di servire insieme il poeta e il pubblico; e che hanno dimostrato un po' di fantasia». Non si tratta di una critica verso iniziative *discutibili* e legate talvolta a certe celebrazioni, ma di qualcosa che affonda le proprie radici più in profondità. Il 'rischioso test dantesco' è una *Divina Commedia* con 145 illustrazioni affidate, appunto, a cinquantadue artisti italiani viventi, sia pittori che scultori, e pubblicata per i tipi di Aldo Martello, in tre tomi, cinquecento esemplari e tutti i crismi del libro di lusso.¹ Scrive l'autore:

Nel complesso il rendimento mi sembra decisamente negativo. Alcuni evidentemente si sono limitati a mandare dei disegni o degli abbozzi tratti dalle loro cartelle, i quali potevano riferirsi alla «Divina Commedia» come a qualsiasi altra opera dei tempi passati e presenti. Altri ancora, e sono la maggioranza, si sono esclusivamente preoccupati di offrire una sigla tipica delle loro personalità, che con l'Inferno, il Purgatorio, il Paradiso stanno come i cavoli a merenda. Pochissimi si sono sforzati umilmente, come si doveva, di servire insieme Dante e il pubblico. Nell'insieme, un malinconico paesaggio di povertà fantastica. [...]

Resta, comunque, il fatto che questa edizione illustrata della «Commedia» resterà quale autorevole testimonianza dell'attuale situazione dell'arte figurativa in Italia; dove i talenti autentici sono numerosi ma scarsissimi quelli dotati di autentica fantasia.²

Il giudizio è *tranchant*. La firma non lascia spazio a fraintendimenti: Dino Buzzati. Tra i pochissimi che hanno servito *insieme Dante e il pubblico*, con Fabbri, Vespignani, Usellini, Porzano, Cremonini e Calabria, figura anche Renato Guttuso, per Buzzati «sempre di magistrale disegno».

Il tema non è nuovo per l'artista siciliano.³ Da qualche anno, infatti, è impegnato in uno dei progetti più gravosi della sua carriera. Tra contratti capestro, visioni artistiche difformi, discussioni, furti, il 20 settembre del 1970 esce, per i tipi di Mondadori, *Il Dante di Guttuso*, illustrato da cinquantasei tavole distribuite in maniera non omogenea per le tre cantiche.⁴ L'idea di una *Commedia* illustrata aveva preso forma alla fine degli anni Cinquanta, grazie all'amicizia che legava l'artista ad Alberto Mondadori. Guttuso appare,

1. Alighieri, 1965.

2. Buzzati, 1965.

3. La bibliografia su Renato Guttuso è sterminata. Qui si segnala Moravia, 1962; Rubiu, 1985; Parlavecchia 2007; Carapezza Guttuso & Crispolti, 2012; Guttuso, 2013; Carapezza, 2017. Per la lavorazione del Dante si veda Guttuso, 1969.

4. Guttuso, 1970.

tuttavia, da subito molto dubbioso e perplesso. Il 20 maggio del 1957, infatti, rispondeva all'amico con un secco interrogativo: «va bene, farò questi disegni ma perché tre? Non basta una tavola? Farne tre, per le cantiche presume un lavoro preliminare molto complesso su tutto il poema: cioè aver già da ora una idea chiara su tutto».⁵

È questo un punto fondamentale. Guttuso ha bisogno di tempo per confrontarsi con l'enormità del poema dantesco. Pensare a tre tavole *riassuntive*, una per ogni cantica, non è certo un problema da poco. Non soltanto dal punto di vista testuale, ma anche e soprattutto da quello figurativo. Che la *Commedia* fosse un testo perfettamente *illustrabile* è chiarissimo anche all'artista siciliano, ancor prima della felice intuizione di Contini.⁶ Proprio per questo necessita di un lavoro preliminare lungo e impegnativo.

In anni recenti è stata pubblicata una parte degli *Appunti danteschi* che Guttuso, dal maggio del '59 al '61, vergava in un quaderno a quadretti e che restano indispensabili, oggi, per l'analisi dello sviluppo delle tavole.⁷ Le sue iniziali perplessità tornano anche in quelle pagine. Scrive infatti dell'incertezza nell'accettare l'incarico; della volontà di affidare il *Purgatorio* e il *Paradiso* rispettivamente a Manzù e a Cagli; della scelta finale, da ultimo, per «necessità dell'unità», di lavorare da solo a tutto il poema. Possiamo seguirne le riflessioni: «Mi misi a pensare qual era il modo più giusto, più efficace. Anzitutto bisognava sgomberare la mente dai ricordi visuali che integravano il nostro pensiero ad ogni contatto con i personaggi della Divina Commedia. Problema doppio – dimenticarsi – ma anche rivedere l'opera dei precedenti illustratori».⁸ È necessario perseguire, dunque, un doppio intento, da un lato di rimozione e quasi di cancellazione della memoria, dall'altro di confronto con secoli di immagini, di figure e di atmosfere. Su quest'ultimo punto Guttuso continua: «[...] Ho cercato di vedere più che ho potuto dalle miniature medievali, contemporanee a Dante, fino a Botticelli, e poi gli illustratori cinquecenteschi e manieristi, fino ai romantici, a Fussli, a Doré, a Blake e ai contemporanei... vale a dire sia alcuni mestieranti retori, abilissimi, come Amos Nattini, sia ad artisti intellettualmente impegnati come Dalí e Grosz».⁹

I dubbi, tuttavia, non sono connessi soltanto agli aspetti strettamente creativi, ma sono legittimi anche se si legge il contratto firmato da Guttuso con la casa editrice Arnoldo Mondadori, datato al 28 febbraio 1959. Si tratta di un accordo che cancella le lettere ufficiali trasmesse in precedenza; ora appare del

5. Carapezza Guttuso, 2015, p. 11.

6. Contini, 1976, p. 278.

7. Carapezza Guttuso, 2015. Ho tentato di visionare, presso l'Associazione Archivi Guttuso, il materiale archivistico relativo agli *Appunti danteschi*, purtroppo senza successo.

8. Carapezza Guttuso, 2015, p. 12.

9. Carapezza Guttuso, 2015, p. 12. Per un'analisi dettagliata sulle immagini della *Commedia* si veda Battaglia Ricci, 2018 e bibliografia citata. Cfr. anche Pasquini, 2020.

tutto sbilanciato in favore della Mondadori. L'artista si impegna a realizzare 100 disegni a colori – 76 disegni in più rispetto al progetto iniziale – di formato 24×34 cm, e a consegnarli di mese in mese, fino alla scadenza ultima del 30 aprile 1961 (in origine era il 31 dicembre dello stesso anno). Il compenso di sei milioni sarà versato in rate mensili da 250.000 lire. Questi i termini di legge.

E i disegni? La forza espressiva di Guttuso riesce a dare alla *Commedia* quasi un volto nuovo. L'universalità del poema, i vizi e le passioni umane, come fu per Dante, divengono anche per Guttuso, specchio della vita di tutti i giorni. È lui stesso che lo scrive: «Cercare di sentire nel presente, nel mio presente fatti e persone e perciò rivolgermi a riflettere su quella parte del cuore umano che non muta, cercando di indagare i sentimenti, le passioni, fuori da un tempo e da una storia [...]». Per capire Dante dovevo rifarmi al mio presente». ¹⁰ È interessante notare, qui, come l'accento sul presente sia stato posto, nel 1933, anche da Osip Mandel'stam, nella sua *Conversazione su Dante*. ¹¹ Sul rapporto col poeta russo torneremo velocemente, sebbene siano ancora da studiarne e stabilirne i termini. ¹² Strettissimo è invece quello con Natalino Sapegno. Conosciuto negli ambienti antifascisti romani al termine degli anni Trenta, l'amicizia tra i due durerà fino alla morte dell'artista. Il commento alla *Commedia*, pubblicato da Sapegno tra il '55 e il '57, sarà il faro di Guttuso per tutta l'agitata navigazione dantesca.

Resta l'ultimo scoglio: il rapporto con l'immagine di Dante. Nei disegni il poeta compare soltanto cinque volte. Mostra il volto in due casi e sempre con gli occhi chiusi: in *Purgatorio* XXVII (Fig. 1), «mi prese il sonno; il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle» ¹³ e in *Purgatorio* XXXI, «la bella donna ne le braccia aprissi; / abbracciommi la testa e mi sommerse / ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi». ¹⁴ È di spalle in *Purgatorio* III, «lo sol, che dietro fiammeggiava roggio, / rotto m'era dinanzi a la figura, / ch'avëa in me de' suoi raggi l'appoggio». ¹⁵ Si protegge il capo in *Inferno* I, mentre risuonano i versi d'apertura. È soltanto 'cancellando' gli occhi di Dante, dunque, che Guttuso riesce a mostrare la sua personale visione, a imprimere ai disegni tutta la forza e la potenza del gesto pittorico. Quasi che un Dante dagli occhi aperti marcasse la difficoltà dell'artista ad allontanarsi dai ricordi visuali, accennati

10. Carapezza Guttuso, 2015, p. 13.

11. «È impensabile leggere i canti di Dante senza riferirli al nostro presente. Per questo vennero creati. Sono congegni lanciati per captare il futuro. Esigono un commento *in futurum*», Mandel'stam 2021, p. 65.

12. La conoscenza del poeta russo forse nasce in seno al quotidiano 'L'Unità', mediata da Angelo Maria Ripellino.

13. *Pg* XXVII, vv. 92-93. Per il testo della *Commedia* si utilizza quello stabilito da Petrocchi (Alighieri, 1975).

14. *Pg* XXXI, vv. 100-102.

15. *Pg* III, vv. 16-18.

in precedenza. Nel diario scrive: «Essere accanto a Dante [...], e vedere, come lui, insieme passato e presente, personaggi leggendari, personaggi storici, e i suoi contemporanei con lo stesso senso di realtà».¹⁶

Per il suo *Dante*, Guttuso realizza quasi mille tavole, tra disegni preparatori, studi e lavori finali. Il numero 'cento' indicato nel contratto evidentemente fa riferimento a quello dei canti del poema. Guttuso, tuttavia, non è in sintonia con tale divisione e scrive che: «le tavole non sono una per canto, una tale distribuzione sarebbe meccanica e sbagliata; ci sono canti che meritano tre, quattro tavole, altri che sarebbe difficile tradurre visualmente».¹⁷ Il riferimento è qui, com'è ovvio, al *Paradiso*, per il quale Guttuso trova le maggiori difficoltà, «per la mia natura (non demoniaca) ma certo molto, forse troppo, terrestre (anche Dante lo era). Per il *Paradiso* ho cercato tutti i richiami di Dante a persone e fatti della terra. Da Giustiniano (storia), da Carlo Martello (Vespri Siciliani) a Francesco d'Assisi».¹⁸ In realtà, è l'unità del poema che gli interessa, il rapporto tra Inferno e Paradiso, soprattutto dal punto di vista illustrativo. «Dante non ha scritto un inferno espressionistico e un paradiso surrealista. Dante ha scritto un grande poema tutto insieme».¹⁹ Si evince anche che le difficoltà dell'artista, per rendere in figura il *Paradiso*, sono legate forse a una più generale idea di arte, al suo concetto di *naturalismo*, alla sua poetica, che in quegli anni approdava al rapporto, o meglio, allo scontro tra realismo e astrattismo. Non è questa la sede per analizzare tale aspetto, ma va detto che Guttuso fu uno dei più energici detrattori dell'astrattismo. Quintessenza della contrapposizione non fu soltanto la sua opera, ma i suoi scritti, vigorosi e potenti quanto pennello e colore: «Terroro della figura umana, terrore che due occhi esprimano gioia o sofferenza. Estetica dei nemici dell'uomo. Amano le parole, ma a condizione che non significhino nulla [...]».²⁰ Il *Paradiso* di Guttuso ha molto di terrestre ed è appena toccato perché, come è stato scritto, *non è dei nostri tempi*.²¹ Ma quando Guttuso cerca il rapporto con la terra, quando cerca il sangue e la forza, può ricorrere soltanto alla sua Sicilia.

E allora partiamo da qui; partiamo dal sud.

* * *

16. Carapezza Guttuso, 2015, p. 12.

17. Carapezza Guttuso, 2015, pp. 13-14.

18. Carapezza Guttuso, 2015, p. 14.

19. Carapezza Guttuso, 2015, p. 16.

20. Citato in Bellonzi, 1982, p. 16. Si veda anche il recente Perin, 2020.

21. Bellonzi, 1982, p. 18. Venti tavole preparate per la cantica vennero rubate nel suo studio di Varese.

«E la bella Trinacria, che caliga / tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo / che riceve da Euro maggior briga, / non per Tifeo ma per nascente solfo»²² (Fig. 2). La Sicilia di *Paradiso* VIII è raffigurata dallo stretto a volo d'uccello. L'Etna domina l'intera composizione. Dalla cima, la caligine ricopre il golfo di Catania, mentre il rosso ad acquerello dipinge di lava le pendici del vulcano. Se si spinge lo sguardo ancora più a sud, quasi appoggiati sul mare, i templi dell'antica Agrigento paiono legittimare l'aggettivo dantesco in apertura di terzina. L'afflato poetico, anche in *Paradiso*, tuttavia, ha breve durata. Guttuso legge i versi. La *bella Trinacria* «attesi avrebbe li suoi regi ancora / [...] se mala signoria, che sempre accora / li popoli soggetti, non avesse / mosso Palermo a gridar: "Mora, mora!"».²³

È quest'attimo che l'artista ritrae (Fig. 3). Il fulcro è il braccio alzato, centro nodale della composizione, col pugnale pronto a colpire. Il popolo è stanco, grida morte ai francesi, come scrive anche Villani.²⁴ Sullo sfondo la folla riempie la scena. Uomini e donne, indifferentemente. La folla, del resto, è sempre così uguale. Come quella che Guttuso aveva già dipinto nei *Fatti di Algeria*, ancora una volta contro i francesi. Oppure come la folla che scappa sotto il sibilo di un bombardamento. Non è solo un caso se certi riferimenti iconografici di alcune delle figure, che quella folla contribuiscono a rendere più viva, siano così simili tra loro: braccia levate al cielo, grida e occhi disperati. E penso, ovviamente a *Guernica* di Picasso, visti anche gli stretti rapporti tra quest'ultimo e lo stesso Guttuso.²⁵ Riferimenti, più o meno espliciti, all'opera di Picasso si trovano sparsi nei lavori di Guttuso, fino al *Convivio*, dove l'artista spagnolo è l'indiscusso protagonista. Forse va detto che Guttuso, insieme a Venturi, Argan e Brandi tra gli altri, fu membro del Comitato promotore della mostra romana dedicata a Picasso e allestita dal 5 maggio al 15 luglio del 1953 presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna.²⁶ Dal settembre dello stesso anno, la mostra, arricchita di nuove opere, si spostò al Palazzo Reale di Milano. A differenza dell'esposizione romana, in quella milanese, oltre a prestiti eccellenti come alcuni studi per *Le Demoiselles d'Avignon*, riuscì ad

22. *Pd* VIII, vv. 67-70.

23. *Pd* VIII, vv. 71-75.

24. Villani, 1979, pp. 60-61: «Incontanente tutta la gente si ritrassono fuggendo alla città, e gli uomini ad armarsi, gridando: "muoiano i Franceschi"».

25. Guttuso per anni portò, custodita nel portafoglio, una riproduzione in cartolina di *Guernica*, inviata da New York, nel 1940, da Cesare Brandi, in Bon Valsassina, 2007, p. 57 nota 20. Guttuso raccontò, anni dopo, che tenne la cartolina nel portafoglio «sino al '43, come una tessera di un ideale partito. Quel 'trionfo della morte' moderno, in cui la bestialità sostituiva la fatalità, apriva la strada a molti pensieri. *Guernica* era una chiave (non un vocabolario)», in Carapezza Guttuso, 2006, pp. 104-105 nota 31. Su *Guernica* cito soltanto Van Hensbergen, 2006 e Arnheim, 2016, entrambi con bibliografia. Si veda anche d'Orsi, 2007.

26. Basta soltanto dare uno sguardo ai quotidiani dell'epoca per capire dell'importanza della mostra, e non soltanto dal punto di vista artistico.

arrivare, poco prima dell'apertura, tanto che non compare nel catalogo, per la prima volta in Italia, anche *Guernica*, che fu esposta nel salone delle Cariatidi, ancora distrutto dai bombardamenti della guerra e che aprì di nuovo al pubblico in quella occasione.²⁷ E forse a Milano Guttuso vide per la prima volta l'enorme tela di Picasso. Questo breve *excursus* serve a chiarire anche alcune scelte fatte per il *Dante*, che attestano di un nuovo legame e di un ulteriore omaggio al Maestro spagnolo.

E 'n su la punta de la rotta lacca
l'infamïa di Creti era distesa
che fu concetta ne la falsa vacca;
[...]

Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse
tu credi che qui sia 'l duca d'Atene,
che sú nel mondo la morte ti porse?
Pàrtiti, bestia: ché questi non vene
ammaestrato da la tua sorella,
ma vassi per veder le vostre pene».²⁸

Sono addirittura due le immagini dedicate al Minotauro, per *Inferno* XII. La prima lo ritrae in lontananza, guardingo, su uno sperone di roccia, «lo loco ov' a scender la riva / venimmo, alpestro e, per quel che v'er' anco, / tal, c'ogne vista ne sarebbe schiva».²⁹ L'atmosfera è cupa, grigia. Il Minotauro, sebbene Dante lo incontri tra sesto e settimo cerchio, è raffigurato come guardiano della *ruina*, grazie alla quale si scende al basso Inferno. Nella seconda, un disegno a china toccato di nero ad acquerello, Guttuso segue la lezione degli antichi. Il Minotauro è raffigurato, infatti, con corpo umano e testa taurina, a differenza di quanto sembri dai versi danteschi che lo descrivono, invece, come un toro dalla testa umana,³⁰ «Qual è quel toro che si slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale, / che gir non sa, ma qua e là saltella, / vid'io lo Minotauro far cotale».³¹

La scelta di mostrare per due volte il Minotauro, un guardiano che all'interno della tradizione figurativa della *Commedia* non riveste un ruolo significativo, ma è raffigurato raramente e secondo il dettato dei versi danteschi, è cartina al tornasole di quanto detto appena sopra, e cioè la conferma di un

27. Con *Guernica* furono esposti anche *Massacro in Corea* – che a Roma non fu possibile ammirare per il 'veto', tra gli altri, di Giulio Andreotti – e il dittico, appena realizzato, *Guerra e Pace*.

28. *If*XII, vv. 11-21.

29. *If*XII, vv. 1-3.

30. Sulla questione si veda, da ultimo, Forte, 2014 e bibliografia citata.

31. *If*XII, vv. 22-25.

legame tra Guttuso e Picasso che pare quasi quello esistente tra discepolo e maestro.³²

Nel *Dante* di Guttuso trovano spazio, tuttavia, anche altri guardiani, questi sì provenienti dalla tradizione, senz'altro più noti, ma qui visti con occhi nuovi. «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia».³³ Sembra quasi di sentirne le grida, lo schiocco della coda, brandita a mo' di frusta, il respiro pesante. Cerbero, «fiera crudele e diversa»,³⁴ non ha più nulla di umano; è uno spaventoso drago a tre teste: gli occhi sono ancora *vermigli*, *caninamente latra*, ma le mani *unghiate* sono diventate grosse zampe con le quali *graffia, iscoia ed isquarta*. E i dannati «urlar li fa la pioggia come cani».³⁵

Non mancano neppure alcuni degli episodi più noti della *Commedia*. E Guttuso pare più toccato da certi peccati rispetto ad altri. È il caso, per esempio, dei lussuriosi per i quali utilizza tre tavole, due per i dannati in *Inferno* e una per i penitenti del *Purgatorio*. Per la prima schiera (Fig. 4), la fedeltà al racconto dantesco è rispettata da ogni punto di vista. Le anime occupano l'intero spazio del foglio. La bufera distorce le forme dei corpi e dei volti; molti sono terrorizzati, altri allucinati. Tutto è avvolto dall'oscurità. Paolo e Francesca sono fermati in un abbraccio eterno. Il corpo di lei ricorda i nudi realizzati negli stessi anni: sensuali e voluttuosi. Di Paolo si scorge il volto, gli occhi socchiusi in un bacio. In uno degli studi per la china stampata nel volume, i due amanti si guardano negli occhi, la passione è segnata dagli sguardi; il desiderio è vivo. La passione è tutta terrena e carnale. Guttuso si ferma su questo. Nessuno spazio per la dolcezza e la malinconia del poeta. Anche in *Purgatorio* le anime sono strette in un abbraccio mentre li avvolge il fuoco che nasce dall'ultima cornice e che delimita il margine destro del disegno. È ancora il desiderio il tema quasi assoluto, come se all'artista non interessasse distinguere la pena eterna del V dell'*Inferno* dalla penitenza del XXV del *Purgatorio*. L'amore vero, carnale, terreno qui è rimarcato dalla presenza di personaggi reali: la Morante, D'Annunzio, Pasolini.

L'attualità di Dante, su cui l'artista si era soffermato nei diari, è sottolineata in maniera efficace nella tavola, ancora per *Inferno* XII, dedicata ai tiranni (Fig. 5). Nel Flegetonte, «lungo la proda del bollor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte strida»,³⁶ dei corpi deformi si scorgono soltanto i volti. Sebbene il disegno non abbia un centro nodale, un punto unico dove convoglia lo

32. Non è questa la sede per analizzare l'importanza che riveste il mito classico del Minotauro nella produzione artistica picassiana.

33. *If*V, vv. 4-6.

34. *If*VI, v. 13.

35. *If*VI, v. 19.

36. *If*XII, v. 101-102.

sguardo dello spettatore, è possibile distinguere, nella folla di dannati, alcune figure cardine, sulle quali Guttuso condensa la propria idea di attualizzazione del testo poetico. Bruciano nel fiume di sangue Mussolini e Hitler, membri del Ku Klux Klan e lo stesso Stalin, a sottolineare anche un'efficace lucidità politica. «Dante aveva messo i tiranni che conosceva lui: Alessandro Magno, Attila. Io ci ho messo quelli che conosco io». ³⁷ Lo stesso avviene per la tavola degli scismatici, in *Inferno* XXVIII. In una sorta di mattatoio umano, con corpi sventrati, divisi e squarciati, accanto a Maometto, che «guardommi e con le man s'aperse il petto, / dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco! / vedi come storpiato è Mäometto!», ³⁸ Trotsky regge la propria testa sanguinante staccata del busto. ³⁹

Soltanto Lucifero (Fig. 6), nella sua possanza maligna, può chiudere le tavole dedicate all'*Inferno*. «[...] io vidi tre facce [...] / L'una dinanzi, e quella era vermiglia; / [...] e la destra pareva tra bianca e gialla; / la sinistra a vedere era tal, quali / veggion di là onde 'l Nilo s'avvalla». ⁴⁰ In basso, un minuscolo Dante, appena schizzato e ritoccato di grigio, terrorizzato e solo. ⁴¹

Prima di avviarmi alla conclusione, è necessario un breve accenno alla strepitosa galleria di profili che Guttuso trae dai versi del poeta. Farinata, ritratto «com'avesse l'inferno a gran dispetto», ⁴² sia in uno degli studi, sia nella china finale per il volume. In quest'ultima, oltre ai versi di *Inferno* X, paiono echeggiare ancora – ma forse è soltanto una suggestione che mi riporta al rapporto con Mandel'stam di cui parlavo in precedenza – le righe della *Conversazione* del poeta russo, che Guttuso pare trasporre in figura: «Dante [...] smorza con la sordina [l'enorme statua del suo personaggio], la avvolge in una penombra grigio-azzurra». ⁴³ O le linee nervose dei due ritratti del conte Ugolino, che nella loro assoluta angoscia, fanno da contraltare al «disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli». ⁴⁴

Disegni così lontani da quello utilizzato per l'edizione Martello del '65 citata in apertura, ma anch'esso in grado di sprofondare lo spettatore in un baratro di sofferenza senza ritorno.

La bellezza di Beatrice, in *Purgatorio* XXX, pare portare una luce nuova alle tavole del *Dante*, «[...] sotto verde manto / vestita di color di fiamma

37. Carapezza Guttuso, 2015, pp. 14-15.

38. *If*XXVIII, vv. 29-31.

39. E si potrebbe riflettere sulla presenza del rivoluzionario russo tra gli scismatici, certamente a suggerire il contrasto con Stalin, alla morte di Lenin, e la successiva creazione della Opposizione Unificata, contro il potere dello stesso Stalin.

40. *If*XXXIV, vv. 38-45.

41. È la quinta delle raffigurazioni del poeta: anche qui non gli vediamo gli occhi.

42. *If*X, v. 36.

43. Mandel'stam 2021, p. 43.

44. *If*XXXIII, v. 5.

viva». ⁴⁵ È ancora una bellezza tutta terrena, la stessa che ritorna in Matelda nel canto successivo. Infine, l'eccezionale ritratto di gruppo, nella luce di un'alba siciliana, con Casella mentre canta 'Amor che nella mente mi ragiona'. «Lo mio maestro e io e quella gente / ch'eran con lui parevan sí contenti, / come a nessun toccasse altro la mente». ⁴⁶

Tra quella gente c'è la forza dell'amicizia, la dolcezza e la felicità di un incontro, tra Dante e Casella. Tra Vittorini, Moravia, Carlo Levi, Mimise, Pirandello, Elsa Morante, Picasso e lo stesso Guttuso.

* * *

Concludo. Con due ultime immagini. Due scene di mare. Un naufragio mitico come la storia che racconta (Fig. 7) e sul quale tanto è stato scritto. Mi fermo, dunque, soltanto sui versi finali, perché sono quelli che interessano Guttuso. «Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso». ⁴⁷

L'attualità di Dante. E l'attualità di Guttuso che raffigura uno dei tanti naufragi del Mediterraneo. Non c'è Ulisse. Non vi è spirito di conoscenza, curiosità, sfida o quant'altro. È un naufragio. Nulla di più. Quello che oggi non muove più a pietà. Non commuove nel clima di odio imperante. Mi pare essere questa l'attualità di Guttuso, un'attualità che diventa senza tempo, e che, quindi, è anche nostra. Adesso. Chissà se si tratta della stessa barca, magari avvistata qualche ora prima, quella che l'artista raffigura per i versi d'apertura di *Purgatorio* VIII, tra i più suggestivi di tutto il poema, e che intitola, senza equivoco, *Emigranti* (Fig. 8).

«Era già l'ora che volge il disio
ai navicanti e 'ntenerisce il core
lo dí c'han detto ai dolci amici addio;
e che lo novo peregrin d'amore
punge, se ode squilla di lontano
che paia il giorno pianger che si more». ⁴⁸

Nei versi e nell'immagine c'è l'abbandono del luogo natio, delle proprie radici, degli affetti. C'è l'esilio e la fuga. ⁴⁹ Si sente, pesante, lo sguardo verso l'altrove. Si vedono tutti i pensieri. La stanchezza attanaglia. Un bimbo dorme nel grembo materno.

45. *Pg* XXX, vv. 32-33.

46. *Pg* II, vv. 115-117.

47. *If* XXXVI, vv. 139-142.

48. *Pg* VIII, vv. 1-6.

49. Molto interessante è quanto scrive Argurio, 2021, pp. 196-199.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D. (1965). *La Commedia di Dante Alighieri nel testo e nel commento di Niccolò Tommaseo* (3 Voll.). Milano: Aldo Martello-Edizioni Labor.
- Alighieri, D. (1975). *La Divina Commedia* (a cura di G. Petrocchi). Torino: Einaudi
- Argurio, S. (2021). Purgatorio 2. The Angel on the Water. In T. Collins (ed.), *Reading Dante with Images: A Visual Lectura Dantis* (pp. 175-202). Turnhout: Harvey Miller Publishers.
- Arnheim, R. (2016). *Guernica. Genesi di un dipinto*. Milano: Abscondita.
- Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Bellonzi, F. (1982). Dante e Guttuso. In *Guttuso e Dante*. Mostra patrocinata dalla Regione Abruzzo (pp. 15-20). Firenze: Sansoni.
- Bon Valsassina, C. (2007). *Guernica di Picasso*. Milano: Electa.
- Buzzati, D. (1965, 20 dicembre). Rischioso «test» dantesco per cinquantadue artisti. *Corriere della Sera*.
- Contini, G. (1976). Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose - Fiore - Divina Commedia* (pp. 245-283). In G. Contini, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*. Torino: Einaudi.
- d'Orsi, A. (2007). *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*. Roma: Donzelli.
- Carapezza Guttuso, F. (Ed.) (2006). *Brandi e Guttuso. Storia di un'amicizia*. Milano: Electa.
- Carapezza Guttuso, F., & Crispolti, E. (2012). *Guttuso. 1912-2012*. Milano: Skira.
- Carapezza Guttuso, F. (2015). Diario dantesco. In F. Carapezza Guttuso & G. Radin (Edd.), *Guttuso & Sapegno. Un dialogo dantesco* (pp. 11-21). Aosta: Tipografia Duc.
- Carapezza, M. (2017). *(Ri)leggere Guttuso. Percezione, realismo, impegno civile*. Palermo: Palermo University Press.
- Forte, A. (2014). La rappresentazione del minotauro dantesco nei manoscritti trecenteschi della *Commedia* tra commento scritto e commento figurato. *L'Alighieri*, 44, 37-58.
- Guttuso, R. (1969). *Disegni danteschi*. Roma: Galleria d'arte 'Il Gabbiano'.
- Guttuso, R. (1970). *Il Dante di Guttuso*. Milano: Mondadori.
- Guttuso, R. (2013). *Scritti* (a cura di M. Carapezza). Milano: Bompiani.
- Mandel'stam, O. (2021). *Conversazione su Dante*. Milano: Adelphi.
- Moravia, A. (1962). *Renato Guttuso*. Palermo: Edizioni 'Il Punto'.
- Parlavecchia, P. (2007). *Renato Guttuso. Un ritratto del XX secolo*. Torino: Utet.
- Pasquini, L. (2020). «Pigliar occhi, per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*. Roma: Carocci.
- Perin, C. (2020). *Guttuso e il realismo in Italia, 1944-1954*. Milano: Skira.
- Rubiu, V. (Ed. 1985). *Renato Guttuso. Una vita per la Cultura. Arte: pittura*. Fiuggi: Ente Fiuggi.
- Van Hensbergen, G. (2006). *Guernica. Biografia di un'icona del Novecento*. Milano: Il Saggiatore.
- Villani, G. (1979). *Cronica. Con le continuazioni di Matteo e Filippo* (a cura di G. Aquilecchia). Torino: Einaudi.



Fig. 1 - *Il Dante di Guttuso, Pg XXVII*



Fig. 2 - *Il Dante di Guttuso, Pd VIII*



Fig. 3 - *Il Dante di Guttuso, Pd VIII*



Fig. 4 - *Il Dante di Guttuso, IfV*



Fig. 5 - *Il Dante di Guttuso, IfXII*



Fig. 6 - *Il Dante di Guttuso, IfXXXIV*



Fig. 7 - *Il Dante di Guttuso, IfXXXVI*



Fig. 8 - *Il Dante di Guttuso, PgVIII*

