

Cappucci in vacanza: la serie *Roma* di Philip Guston

Peter Benson Miller

In *Pantheon* (cat.n.44) Guston pronunciò a chiare lettere i nomi degli artisti che ossessionavano la sua immaginazione mentre dipingeva, solitamente di notte, nel suo studio. Sono tutti italiani: Masaccio, Piero della Francesca, Giotto, Giovanni Battista Tiepolo e Giorgio de Chirico. Questi nomi fluttuano nell'aria intorno a una lampadina appesa a un filo e a una tela su un cavalletto, invocando come talismani maestri le cui opere affascinarono Guston nel corso dell'intera carriera. L'artista cercò a più riprese ispirazione nei maestri italiani: nei primi studi su Masaccio e Michelangelo, compiuti quando era ancora studente alla scuola d'arte a Los Angeles; per le pitture murali ispirate agli affreschi di Piero della Francesca, Andrea Mantegna e Luca Signorelli¹, eseguite negli anni Trenta e Quaranta; fino alle variazioni realizzate nell'ultimo anno di vita, rivisitando il ciclo di Masaccio che affresca la cappella Brancacci a Firenze. Guston rivisitò i maestri non solo studiando riproduzioni e saggi accademici, ma anche osservando direttamente le loro opere nel corso di tre importanti viaggi in Italia: nel 1948-49, nel 1960 e infine nel 1970-71. Benché tutti e tre siano cruciali per lo sviluppo artistico di Guston, ci occuperemo qui soprattutto del suo terzo soggiorno in Italia. *Pantheon* venne realizzato dopo il ritorno dell'artista dalla città eterna; lo spazio nel dipinto sembra essere al contempo lo studio di Guston e l'interno di uno dei più maestosi monumenti romani dell'antichità. Il *Pantheon* risale all'epoca dell'imperatore Adriano ed era in origine un tempio pagano; fu poi convertito in chiesa e infine consacrato come mausoleo e santuario votivo in memoria di grandi personaggi e figure laiche della storia italiana, come il pittore Raffaello. La moglie di Guston, la poetessa Musa McKim, conferma nelle pagine del suo diario del viaggio romano che il 25 gennaio 1971 essi si trovarono «nel luogo divinamente reverenziale solo per un minuto»². Nel dipinto di Guston l'oculo aperto verso il cielo della cupola del *Pantheon* diventa una lampadina elettrica che illumina i divini maestri del culto privato dell'artista. Scosso per il clamore suscitato dai suoi più recenti lavori, Guston provò a distrarsi visitando luoghi suggestivi e carichi di storia. Realizzò anche una serie di dipinti a olio su carta, molti dei quali furono firmati semplicemente "Roma". Malgrado non abbia ancora ricevuto la meritata attenzione, la serie *Roma* è importante sia in sé, sia come momento di transizione tra il gruppo di opere esposte alla Marlborough Gallery a New York nell'ottobre del 1970 e le magistrali tele realizzate da Guston dopo il suo ritorno negli Stati Uniti³. L'artista era tormentato dal mondo ossessivo, popolato da personaggi incappucciati, che egli stesso aveva creato alla fine degli anni Sessanta come antidoto contro l'astrazione, quindi si rivolse a quei maestri italiani che più tardi avrebbe consacrato in *Pantheon*. Pur essendo di piccole dimensioni, i dipinti *Roma* testimoniano l'enorme appetito che in quel periodo l'artista provava per ogni forma di stimolo visivo: in essi si fondono paesaggio e giardini all'italiana, pittura funeraria etrusca, vestigia di antichi monumenti, disegni di vedutisti, film di Federico Fellini e Pierpaolo Pasolini e dipinti di artisti italiani del Novecento quali Giorgio de Chirico, Mario Mafai e Giorgio Morandi. In Italia, l'esperienza urbana affascinava Guston almeno quanto le opere d'arte. Nelle immagini della serie *Roma*, le impressioni risvegliate dal contatto diretto dell'artista con le interazioni sociali e le manifestazioni politiche, che condizionarono il suo modo di leggere i dipinti, si fondono con le impressioni suscitate da frammenti scultorei e giardini italiani. Questi lavori continuano la tradizione degli schizzi realizzati da tanti viaggiatori stranieri nel corso dei secoli. Traducendo luoghi noti e carichi di significato nel linguaggio idiosincratico di Guston, i dipinti *Roma* ci permettono di osservare un momento tumultuoso della carriera dell'artista, allora particolarmente ricettivo verso molti aspetti della cultura italiana. I cappucci, che dalle tele della Marlborough lo avevano seguito in queste "vacanze romane", sono compagni di viaggio in un percorso che si rivelò decisivo per lo sviluppo di una nuova tragica sensibilità nell'artista. I suoi lavori dell'ultimo decennio ne attestano la piena maturità, ma al contempo anche la sua più devastante forza espressiva.

Stregato dai maestri

I maestri citati in *Pantheon*, insieme a molte altre coordinate visuali dell'orizzonte italiano, ebbero per Guston un'importante funzione catalizzatrice e gli permisero di elaborare, nell'ultima fase della carriera, un nuovo tipo di pittura figurativa. Da quanto si legge in una lettera che l'artista scrisse nel 1975 alla sua amica e pittrice Mercedes Matter, la litania di nomi in *Pantheon* evoca solo alcuni esponenti, i più amati, di un gruppo di artisti italiani a cui Guston attinse per le monumentali serie di dipinti narrativi eseguiti tra la fine degli anni Sessanta e

il 1980, anno della sua morte. La lista completa include Orcagna, Mantegna, Signorelli, Michelangelo e Paolo Uccello. Nella stessa lettera, pubblicata recentemente da Michael Semff, Guston scrive: «Adesso percepisco tutto così profondamente; quali favolose e fantastiche strutture hanno creato – così complesse, così sottili, veramente così reali, senza nessun inganno, senza paura di rivelare, raffigurare una storia, un mito, un'allegoria»⁴. Guston si era prefisso di creare dipinti in cui umili oggetti fossero protagonisti di storie di significato universale, e la pittura del Rinascimento italiano gli offriva un modello per unire, senza suture, osservazione diretta, struttura formale e narrazione. Il compositore Morton Feldman confermò la complessa relazione che l'artista aveva con l'arte italiana in un testo scritto nel 1966, prima che Guston si dedicasse alla pittura figurativa, provocando così un'incrinatura nel loro rapporto d'amicizia. Feldman chiama all'appello un altro pittore, ommesso in *Pantheon*; spostando l'epicentro emozionale ed estetico di Guston dalla Toscana a Venezia, egli asseriva: «Guston è uno del Rinascimento. Poiché non gli era permesso di studiare con Giorgione, guardava tutto dal ghetto – dalle paludi fuori Venezia, dove erano situati i vecchi stabilimenti siderurgici. So che è stato lì. A causa di circostanze particolari, portò con sé quest'arte nella diaspora. Ecco perché la pittura di Guston è la più singolare lezione di storia dell'arte che abbiamo mai avuto»⁵. Feldman si riferiva alle opere astratte dell'artista, accostandolo per affinità ai pittori "pittorici" veneti. Pennellate brillanti e manipolazioni cromatiche nei dipinti degli anni Cinquanta indugiano nella viscosità di olio e pigmento e infondono di luce rifranta la rappresentazione, in una maniera perfettamente veneziana. Tratti che rievocano non tanto "l'impressionismo astratto" degli stagni con le ninfee di Claude Monet, quanto il mistero fluttuante della laguna. In dipinti come *Zone*, lingue di colore a tratteggio incrociato si allargano sulla tela come acqua percossa dal remo di un gondoliere. Il patrimonio artistico dell'Italia settentrionale e centrale continuò ad affascinare Guston anche più tardi. In una lettera a Bill Berkson del 1975, Guston si offre come cicerone per un viaggio di studi da fare insieme, una sorta di "giro degli affreschi", che avrebbe toccato anche la *Camera degli sposi* di Andrea Mantegna, nel palazzo Ducale di Mantova. Confessa poi a Berkson di alimentare il suo "mal d'Italia" con libri sul Rinascimento italiano e con i diari di viaggio di Charles Dickens e William Dean Howells, lasciando trasparire una passione ad ampio raggio per la pittura italiana. Scrive Guston: «Sono assorto nella pittura del Quattrocento e del Cinquecento – più che mai! E quando vado al Nord, a Venezia, e sono di fronte a un lavoro del Tiepolo, del Tintoretto o persino dei "manieristi" come Pontormo o Parmigianino, tradisco tutti i miei antichi amori e la passione rasenta la follia»⁶. *Pantheon* è quindi fuorviante, in quanto esclude molti altri pittori, italiani e non, consumati da Guston con pantagruelico appetito. Per fortuna, gli studiosi hanno identificato le miriadi di artisti di ogni paese rimasti fuori da *Pantheon*, documentando le affinità tra Guston e, per esempio, i muralisti messicani, Antoine Watteau, Piet Mondrian, Francisco Goya, Pablo Picasso, James Ensor e Max Beckmann⁷. Il suo orizzonte referenziale era incredibilmente ampio; anche le opere di Rembrandt e dei pittori spagnoli eccitavano la memoria visiva e l'immaginazione dell'artista, che chiamava il Prado «la capitale mondiale della pittura»⁸. L'apprezzamento per l'arte italiana faceva parte di una vasta costellazione di fonti di ispirazione; non intendiamo quindi mettere la camicia di forza a un artista dotato di una curiosità insaziabile e creativa, che non conosceva confini nazionali e saltava facilmente da un'epoca storica all'altra, integrando quelle fonti perenni in una personalissima visione. Tuttavia, come Guston stesso confessa a Matter, se con la curiosità spaziava, finiva sempre con l'essere attratto dall'Italia. Fu così anche quando venne a confrontarsi con il problema di reinventare un'arte figurativa attuabile: «Anche se a volte mi incanta l'arte di altri paesi, quando mi trovo davanti a un capolavoro italiano, mi coglie uno stato di profonda ansietà, quasi dolorosa ed estatica al contempo – la loro particolare, speciale, rara, mistura dell'ideale, l'ordine ottimo, coniugato all'elemento "umano", all'esperienza della vita toccata con mano»⁹. Guston ripete così alcuni pensieri già espressi in una conferenza alla scuola del New York Studio, nel settembre 1971, pochi mesi dopo il ritorno dall'Italia: «Come l'ago di una bussola, mi dirigo sempre verso Piero. Sono stregato dalla sua maestà»¹⁰. Nel saggio "Piero della Francesca: The Impossibility of Painting", pubblicato nel 1965, Guston esprime chiaramente il suo profondo rispetto per gli affreschi di Piero: «È talmente diverso dagli altri maestri per la "compiutezza" della sua personalità. Un ardore differente, solenne e delicato, attraversa la luminosità delle sue opere. È come un alieno sulla Terra, che, libero dalle passioni a noi familiari, rifletta su temi come distanza, gravità e posizione di forme essenziali»¹¹. Negli anni Settanta, dopo i pellegrinaggi ad Arezzo e Urbino, Guston aveva talmente presente Piero della Francesca da raffigurare se stesso nella posa e con il profilo adunco e le labbra serrate che caratterizzano Federico da Montefeltro nel ritratto di Piero. Qualcosa del solenne e delicato ardore ammirato in Piero attraversa le pitture della serie *Roma*: anch'esse giocano con il peso degli oggetti, con la disposizione di forme essenziali e la distanza tra loro. I cappucci, i protagonisti che riappaiono nelle opere di Guston dopo il 1968, sono intimamente connessi alla figura con la corda in mano di *Conspirators*, uno studio del 1930 che è anche una meditazione sulle pratiche cabalistiche del Ku Klux Klan. Il ritorno di queste figure fu provocato dai

tumultuosi eventi che occorsero negli Stati Uniti verso la fine degli anni Sessanta: i cortei di protesta, la guerra del Vietnam, la violenza esplosa nel 1968 alla convenzione nazionale dei democratici a Chicago. Fatti drammatici che risvegliarono il ricordo doloroso della strategia del terrore portata avanti dal Ku Klux Klan a Los Angeles durante la gioventù di Guston. Molto colpito, Guston sviluppò, come gli artisti del Rinascimento in Italia, un linguaggio allegorico e iconograficamente ricco per reagire ai difficili eventi. Le sue allegorie, spesso strutturate da una profonda padronanza del vocabolario visuale italiano, sono popolate da cappucci con lo sguardo fisso e assente e con i tratti nascosti sotto la maschera, caratteristiche che devono molto ai personaggi principali della pittura metafisica, i manichini di Giorgio de Chirico, visti da Guston nel 1932 nella collezione di Louise e Walter Arensberg a Los Angeles¹². Si tratta di elementi che rimandano, in forma tragicomica, agli atteggiamenti buffi dei Pulcinella del Tiepolo e alla vivida presenza di figure incappucciate, siano esse mendicanti, penitenti o flagellanti, nella pittura italiana del Quattrocento. Una figura simile, compare sotto il manto spiegato della *Madonna della Misericordia* di Piero; il cappuccio, di profilo per tre quarti, ha la punta piegata leggermente all'indietro, proprio come tanti cappucci della serie *Roma*. Le figure di Guston spesso adoperano una fune, come in *Bad Habits*, un motivo che attinge alla rappresentazione della *Flagellazione di Cristo* nelle opere omonime di Piero a Urbino e di Sebastiano del Piombo nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma (cfr. il diario, pag.125), entrambe molto ammirate da Guston. L'ultima delle due si trovava a pochi passi dall'American Academy, dove alloggiava l'artista, ed era tematicamente in sintonia con il suo stato d'animo nel periodo immediatamente seguente all'esposizione alla Marlborough. Anche gli oggetti quotidiani presenti nella serie *Roma* evocano l'iconografia italiana. Ad esempio l'asse di legno con le venature delineate in rosso di *Untitled (Wood and Wall)* (cat.n.36) ricorda quella del *Trasporto del Sacro Legno* nella *Leggenda della Vera Croce* di Piero della Francesca ad Arezzo. Nella serie *Roma* la tavolozza di Guston presenta una gamma di colori ridotta; i toni del rosa antico e del rosso, predominanti, con qualche tocco occasionale di terra di Siena bruciata, sembrano echeggiare il cromatismo degli affreschi di Piero e si ispirano probabilmente all'abito rosa della *Madonna della Misericordia* o al manto del Cristo della *Resurrezione*¹³. Questi colori potrebbero però anche riprendere la luce ardente dell'ambiente mediterraneo, le «montagne rosa» di cui parla Musa McKim nel diario di viaggio, o le particolari tinte degli affreschi di Pompei ed Ercolano. E infine, essi richiamano anche le tonalità di rosa acceso e rosso cadmio proprie delle opere astratte di Guston a partire dagli anni Cinquanta. Ritourneremo più tardi su significato e ruolo di questi colori nei dipinti *Roma*. La serie ci permette di accompagnare l'artista nel suo ultimo viaggio in Italia. Come Dante, a cui Guston assomigliava quando camminava a grandi passi per le strade di Orvieto, (cfr. il diario, pag.131), il pittore discese nel proprio inferno, ferito dall'incomprensione dei critici, dal comportamento malvagio dei suoi cappucci e dall'abilità di Piero, Signorelli e Giotto. I maestri italiani citati in *Pantheon* sono presenti anche nella serie *Roma*, dove la semplicità compositiva è un omaggio a Masaccio, mentre peso e aderenza al suolo dei cappucci richiamano i volumi generati dal drappeggio delle figure giottesche nella cappella degli Scrovegni a Padova. Musa riferisce che i Guston si recarono a vedere il ciclo nei primi tempi del loro soggiorno in Italia, e ne rimasero profondamente impressionati; secondo lei, il luogo era uno dei più toccanti che avessero visto (cfr. il diario, pag.112). In *Untitled* (cat.n.14) il cappuccio solitario si porta avanti, gonfio, come una vela spinta da un vento incessante; la sua massa corporea è avvolta in un panno e ben ancorata al terreno, alla maniera delle figure di Giotto. Anche gli incontri pieni di tensione che si ripetono nella serie *Roma* potrebbero alludere alla rappresentazione del bacio di Giuda nella cappella degli Scrovegni, in cui il traditore di Cristo copre l'incontro faccia a faccia con la sua tonaca, molto ampia e munita di cappuccio. Le fiaccole di Giotto, con le lingue di fuoco guizzanti che si stagliano contro il cielo notturno, ricompaiono sotto forma di sigari accesi e di raffica di fiamme in *Untitled*, nei falò che campeggiano ai lati di *Pit* (1976), poi di nuovo come esplosione isolata in *Flame* (1979). Giotto fa spesso uso di un linguaggio corporeo simile a quello della mano staccata dal corpo, con l'indice puntato in atto d'accusa, di *Untitled (To Harold Rosenberg)* (cat.n.15) e *Cornered* (cat.n.34). In Giotto l'uomo barbuto sulla destra indica i due uomini che si abbracciano, guidando la nostra attenzione sul tradimento di Giuda. Su questo gesto di ammonimento è imperniata anche la composizione della *Strage degli innocenti* giottesca. Se si interpretano le soles rivolte verso l'alto delle opere di Guston come vittime di una violenza – una funzione che avevano in molti dipinti esposti alla Marlborough – *Cornered* sembra una variazione dell'episodio biblico narrato nell'affresco di Giotto.

L'esposizione alla Marlborough

I dipinti *Roma* da un lato confermano il complesso dialogo dell'artista con i maestri italiani, dall'altro recano le impronte della drammatica fase che precedette i sei mesi del soggiorno a Roma. L'esposizione di Guston alla galleria Marlborough nell'ottobre del 1970, oggi considerata uno spartiacque nella storia dell'arte della fine del XX secolo, presentò al pubblico turbolente immagini di incappucciati, figure del Ku Klux Klan simili a fantasmi, mentre giravano in macchina, fumavano, dipingevano, adoperavano il gatto a nove code o indietreggiavano di fronte a mani minacciose. In una combinazione di satira politica, sferzante parodia di se stesso e uno stile genuino e deliberatamente maldestro, questi lavori ridicolizzavano il ristretto mondo dell'arte newyorkese. Guston rinunciava all'astrazione a vantaggio di un sofisticato linguaggio allegorico basato sulla caricatura: un fatto abbastanza allarmante per quelli che invece rimanevano nostalgicamente legati alla cosiddetta pittura pura. L'esposizione suscitò scalpore nei critici, che vi ravvisarono una sfida all'ortodossia dottrinale della New York School. Guston era stato per molti anni uno dei più eminenti esponenti della pittura astratta, dapprima tremula e poi dai toni sempre più scuri, perciò questo suo ritorno all'arte figurativa fu accolto con diffidenza e derisione. Per quanto il cambiamento potesse sembrare repentino, l'artista non si era mai sentito a proprio agio nei confini del modernismo, e soprattutto negli stretti limiti indicati da Clement Greenberg. Il critico rigettava, giudicandola di cattivo gusto, ogni pittura che avesse come soggetto elementi estranei al materiale del lavoro e ai mezzi usati per crearlo. Alla fine degli anni Sessanta, Guston ammise di essere «proprio stufo di tanta purezza»¹⁴. Inoltre, adottando un vernacolo visuale preso in prestito dai fumetti e dalle vignette di satira politica, capovolgeva e insidiava la dicotomia tra arte "bassa" e "alta", una distinzione centrale nel formalismo di Greenberg. Dilettandosi con il cattivo gusto e provocando scompiglio, Guston narrava storie scombinata la cui trama offendeva sia per la violenza esplicita, sia per la presenza di elementi che riportavano a tematiche politiche trasparenti, ma crude. In una recensione molto meschina, il critico del *The New York Times* Hilton Kramer abboccò all'amo, ridicolizzando il falso primitivismo evidente, a suo avviso, nell'uso di Guston del «popolare slang visuale dei vignettisti di una volta»¹⁵. In un difficile clima da Guerra Fredda, in cui arte politica e pittura figurativa venivano associate al realismo socialista russo, che l'artista si interessasse dell'attualità, persino indirettamente, era considerato un peccato imperdonabile. Lo sforzo di reinventare un linguaggio narrativo per la pittura moderna sembrava inoltre discostarsi dall'ironia disinvoltata della pop art e dall'austerità iconoclastica del minimalismo, due movimenti che, a modo loro, tentavano di epurare l'opera d'arte dal contenuto esplicito e dalla mediazione individuale. A ridosso dell'esposizione alla Marlborough, l'artista si recò a Roma con una borsa di studio dell'American Academy, un'organizzazione che Guston conosceva dal 1948, quando gli fu assegnato il Rome Prize, grazie al quale poté soggiornare in Italia per tutto il 1949. Una decina d'anni dopo gli fu proposto di partecipare alla biennale di Venezia del 1960 e di esporre le proprie opere nel padiglione degli Stati Uniti insieme a quelle di altri artisti americani¹⁶. Guston ritornò così una seconda volta in Italia. Arrivò a Venezia a fine giugno, dove si fermò per più di una settimana, poi visitò Padova, Vicenza, Verona, Mantova, Ferrara e Firenze, e infine Arezzo, Sansepolcro e Urbino. Verso la fine di luglio giunsero a Roma. Nella prima settimana di agosto si recarono a Napoli, senza rinunciare a una visita a Procida e Pompei. Guston ritornò quindi in America, dove, verso la fine dell'estate del 1962, ebbe luogo una sua retrospettiva al museo Guggenheim di New York. Nel 1966 espose i suoi lavori al Jewish Museum, presentandosi come uno dei principali esponenti della pittura astratta in America. Ma all'orizzonte si stavano profilando le prime avvisaglie della tempesta; le sue creazioni aniconiche e cupe si erano inesorabilmente aggregate fino ad assumere a poco a poco l'aspetto di teste e oggetti concreti, quasi a voler saggiare i confini estremi dell'astratto e della sua ostilità espressiva. Già nel 1958 Guston aveva manifestato frustrazione per la diffusa antipatia contro la pittura figurativa: «Non vedo perché nel nostro tempo la mancanza di fede nel simbolo e nell'immagine comune debba essere celebrata come una libertà. È una perdita che ci fa male, e questo *pathos* stimola la pittura moderna e la poesia nel [loro] profondo»¹⁷. Dopo l'esposizione al Jewish Museum si dedicò al "disegno puro" e a schizzi in scala ridotta di edifici urbani e di oggetti che si trovavano nel suo studio: libri, cavalletti, assi di legno costellate di chiodi, lampadine, mattoni. A questi oggetti concreti aggiunse i cappucci, un motivo che riprendeva il suo vocabolario espressivo della fine degli anni Trenta, rievocato dall'acuirsi dei disordini politico-sociali nell'America dei tardi anni Sessanta. Questa esplorazione personale affiorò nel 1970; Guston era stato per un anno amministratore dell'American Academy ed era uno dei suoi ex borsisti più insigni. Il soggiorno a Roma nel 1970-1971 gli permise di trovare un parziale rifugio dalla tempesta sollevata dalle figure incappucciate. Ma la realizzazione di quelle tele, sinistre e falsamente comiche, lo fece anche penare; citando Isaac Babel, che aveva narrato la violenza perpetrata dalla cavalleria rossa durante la rivoluzione russa, Guston ammise di aver pagato un alto prezzo per i suoi cappucci: «Anch'io, come Babel con i suoi cosacchi, mi sento come se avessi vissuto nel Klan. Come se avessi girovagato per le strade vuote, mi fossi seduto in una stanza a fumare insieme a loro e avessi

contemplato una lampadina... o le finestre»¹⁸. Aveva bisogno di sollievo, così andò in vacanza a rivedere luoghi e opere d'arte che conosceva bene, grazie ad approfonditi studi e ai precedenti viaggi in Italia. Come le altre volte, alternò lunghi periodi a Roma e brevi visite nel resto della penisola: Venezia, Firenze, Orvieto, Viterbo, Tarquinia, Cerveteri, Arezzo, Sansepolcro, e poi l'Abruzzo, Napoli, la Sicilia. Ma riposo e tranquillità si rivelarono sfuggenti. Nonostante fosse ritornato in una delle sue città preferite e avesse il sostegno dell'accademia, l'artista era turbato, ansioso e spesso depresso. E, volente o nolente, i cappucci rimasero suoi costanti compagni di viaggio.

Offeso a morte*

Sebbene fosse circondato dagli amici più cari e avesse intensi contatti con l'ambiente artistico romano, nei rapporti con loro Guston era spesso teso, specie se la conversazione cadeva, com'era inevitabile, sulla pittura. Musa racconta che l'artista era soggetto a sbalzi d'umore e che si irritava facilmente con lei e con gli altri. Di solito alle cene con gli amici era loquace e amabile, anche perché parlava italiano piuttosto bene, ma si sentiva spesso «miserabile e abbattuto». Era turbato dalle reazioni ostili suscitate dai suoi recenti lavori. Non comunicava moltissimo nemmeno con gli amici in America. Solo qualche tempo dopo confessò a Dore Ashton: «Non hai avuto mie notizie dall'Europa perché non avevo niente da dire. Voglio dire che ero caduto in una tale depressione – vuoto e abbattuto per come l'esposizione era stata recepita, rifiutata e mal compresa – che la sola cosa che potevo fare per mitigare la mia amarezza era decidere di stare zitto e viaggiare molto, cosa che abbiamo fatto. Ero in uno stato di paranoia estrema, è stata una fortuna che io non fossi qui»¹⁹. Una paranoia che lo mette spesso in uno stato terribile. Musa ricorda che a una festa a Roma, Guston si trovò nel pieno di un'animata conversazione e «non la voleva più smettere di parlare di arte "astratta" e di artisti americani» (cfr. il diario, pag. 124). A un certo punto perse il controllo e si mise a litigare con un amico romano con cui passava molto tempo, il pittore Toti Scialoja. Origine del diverbio erano i ripetuti attacchi di Guston contro il tipo di arte astratta di cui Scialoja era uno dei massimi esponenti italiani (cfr. il diario, pag.124). Dopo il battibecco, Guston scrisse a David McKee affermando: «l'arte moderna – stile romano – mi è estranea, come una sorta di stravaganza sentimentale dell'epoca vittoriana». Era così affascinato da una varietà di altre fonti, da essere «veramente incapace di vedere la moderna rappresentazione di pochi piani, semplici e senza profondità, di campi cromatici»²⁰. Per quanto riguarda la disputa, la versione di Toti ci viene riferita da un suo amico, il critico d'arte Milton Gendel: «Teatro alla Guston. Toti Scialoja: *'Ma veramente s'è offeso a morte ieri sera, Guston**. Toti si è arrabbiato – commentò – poiché Guston faceva finta di non capire, in un atteggiamento di falsa puerilità. 'Ha detto che è possibile dipingere solo ciò che si vede, che un tavolo è un tavolo e un bicchiere un bicchiere'. Toti: 'No, non è possibile. Ogni volta che dipingi qualcosa, lo fai in relazione al tempo in cui vivi. Perciò un tavolo non è un tavolo, ma un tavolo del Rinascimento oppure visto con gli occhi di Picasso, Monet o Max Ernst. Tu pensi di aver cambiato casa solo perché adesso dipingi i tuoi *pupazzi**, in realtà sei solo andato in un'altra stanza'»²¹. Anche se Guston era lontano dall'ambiente newyorkese, tutto gli ricordava l'incomprensione che esso aveva mostrato nei confronti suoi e del suo lavoro. Lo studio all'American Academy rimase vuoto fino alla fine di dicembre: solo allora l'artista ritornò a dipingere. L'iniziale incapacità di riprendere il pennello in mano richiama alla mente il suo primo soggiorno in Italia, anch'esso coinciso con un periodo di transizione e di profonda inquietudine artistica. Di fatto, il confronto diretto con gli artisti italiani che tanto ammirava si risolveva sovente in un'esperienza stimolante, ma anche estenuante. Con Dore Ashton Guston ricordò di essere andato a Ischia nel 1949 «per sfuggire alla tirannide dei maestri»²². Nel 1960, in una cartolina con la riproduzione della *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca, indirizzata al pittore Barnett Newman, scrisse: «A Urbino solo per vedere questo – è di piccole dimensioni, ma riempie il vasto palazzo in cui si trova. Anche questa volta l'Italia è bella, ma ne ho abbastanza e mi manca il mio loft»²³. L'oscillazione tra un'attenzione estrema per Piero, Giotto, Masaccio e Signorelli e il bisogno urgente di sfuggire alla loro severa tutela, contraddistinse anche il soggiorno in Italia del 1970–1971. Ci furono persino dei momenti in cui l'artista pensò di fare le valigie e di ritornare a casa a Woodstock; non a caso, la prima di queste crisi si verificò il 25 novembre, al ritorno da Arezzo e Siena, dove Guston aveva consumato pittura italiana in dosi massicce (cfr. il diario, pag. 115–117)²⁴. La battaglia interiore tra coinvolgimento e distacco era in balia del suo umore mutevole. Ai periodi di abbattimento si alternavano momenti di euforia: ad esempio, reagì con una gioia sfrenata alla recensione del suo amico Harold Rosenberg pubblicata su *The New Yorker*²⁵. Nel facsimile che Guston aveva inizialmente ricevuto mancava la parte finale (cfr. il diario, pag. 111); era appena ritornato a Roma da Venezia e lui e Musa cercarono per settimane la rivista con l'articolo²⁶. Tanto più grande fu la gioia dell'artista quando finalmente riuscì a leggere il testo per intero. In

una calorosa lettera a Rosenberg, Guston ringraziò il critico per il «totale apprezzamento», dicendo che il suo appoggio gli aveva infuso «un nuovo fervore di coraggio e incoraggiamento»²⁷. Nella recensione di Rosenberg l'artista trovò le conferme di cui aveva bisogno. A Rosenberg è dedicata una delle immagini più forti della serie *Roma*, un lavoro strettamente connesso a molte tele esposte alla Marlborough. Non c'è allora da meravigliarsi se la serie *Roma* sia debitrice ai dipinti della Marlborough nonostante gli sforzi, ripetuti ma vani, di starne alla larga. Se in Italia Guston non poté completamente alleviare la pena provocata dalle polemiche newyorkesi, alcune delle opere più pittoresche della serie *Roma* lasciano intuire una ritrovata tranquillità. Come nel soggiorno a Ischia del 1949, il paesaggio italiano era un balsamo per l'artista, capace però di trovare ispirazione anche nei luoghi più improbabili. I soli fogli che restano dei numerosi disegni eseguiti nel primo viaggio in Italia raffigurano il groviglio di edifici e di strade labirintiche di Forio (cat.n.2 e n. 3); il più schematico, *Drawing No.2*, anticipa la struttura formale delle opere astratte realizzate dall'artista negli anni Cinquanta. Molti lavori della serie *Roma* godono di un'architettura e un paesaggio marcatamente italiani, come si conoscono dalle vedute liriche e suggestive dei borghi che si stendono in lontananza sulle colline della Toscana o dell'Umbria, oppure dal ritmo geometrico dei giardini all'italiana. Questi lavori avrebbero dato il loro contributo nei dipinti posteriori, che spesso

fanno riferimento a composizioni architettoniche e hanno un taglio paesaggistico. Tuttavia, molte immagini della serie *Roma* lasciano trasparire la tensione tra il mondo da incubo dei cappucci e lo sforzo di rimettere in ordine le idee vissute da Guston a Roma. L'habitat naturale degli incappucciati, come in *Flatlands*, è caratterizzato da pezzi di legno con visibili venature e chiodi infissi, suole di scarpe, muri di mattoni, quadranti di orologi, mani rivestite di guanti e con l'indice puntato, e infine il frammento scultoreo di un piede. Appoggiati su un piano ascendente, questi oggetti sono i principali protagonisti dei lavori di Guston nel periodo a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta²⁸. In *Flatlands* la linea dell'orizzonte, vagamente definita dal sole sulla sinistra, è posta nella parte superiore della tela, dando così l'impressione che gli elementi si ritrovino su un palcoscenico estremamente inclinato. Come l'ironia nel titolo suggerisce, era una mossa sicuramente deliberata: Guston volle reintrodurre la profondità prospettica, la maggiore conquista del Rinascimento italiano in campo pittorico e della teoria della pittura in generale, profondità che veniva invece negata dall'esaltazione della superficie piana di cui Greenberg era paladino. Molti di questi tratti distintivi, inclusa la linea dell'orizzonte, ricompaiono nella serie di dipinti che l'artista completò a Roma.

Insegne

Nel 1968, quando dipinse le prime piccole tavole in cui raccoglieva il vocabolario visivo per le opere figurative come *Flatlands*, Guston stava già passando al vaglio il suo archivio di ricordi sull'arte italiana. Molte di queste tavole si trovano ancora nella camera per gli ospiti del suo studio a Woodstock, come l'artista le aveva disposte. Ciascuna immagine sintetizza un oggetto in una sorta di geroglifico misterioso, un motivo tangibile con una presenza semantica indipendente. In questo inventario pittorico, secondo il critico Robert Storr «Guston non stava giocherellando con i codici di rappresentazione. Al contrario, dipingeva come se parlasse assolutamente il linguaggio delle "cose"»²⁹. Ma la composizione sintattica dei motivi sulla parete dello studio richiama anche un repertorio analogo di segni concreti, profondamente innestati nella psiche della società italiana. Una delle cartoline che i Guston riportarono dal loro viaggio del 1971 rappresenta le *insegne delle corporazioni** esposte al museo dell'Opera del Duomo a Orvieto. Sicuramente l'artista aveva già visto gli emblemi in un precedente soggiorno in città³⁰. È forte la tentazione di vedere nei singoli oggetti – un guanto, un anello, una mannaia, un libro aperto, ciascuno simbolo di una corporazione di arti e mestieri dell'epoca medioevale – il modello per gli strumenti o per il vocabolario formale dell'opera di Guston. In *Painter's Forms* (1972) Guston assunse il ruolo dell'artigiano: il pittore viene identificato grazie agli attrezzi del mestiere e al risultato del suo lavoro. Proprio allo stesso modo gli oggetti fungono da segni distintivi per identificare le corporazioni degli artigiani nell'Italia medievale. Come dichiara nella lettera a Matter citata sopra, Guston voleva soprattutto comprendere come la tradizione figurativa italiana riuscisse a distillare complesse narrazioni e associazioni nei contorni di oggetti concreti³¹. La sfida era di forgiare un nuovo modo di raccontare storie. Non era però un lavoro semplice attribuire significati alle forme in una società americana postbellica, dove la comunicazione era sempre più influenzata dalla tecnologia dell'informazione. Per dirla con lo storico dell'arte Robert Slifkin: «Si pensava che il significato di una cosa non fosse insito nella stessa, quanto risultasse dalla sua relazione con una serie di altri concetti». Riepilogando i problemi che insidiavano la rappresentazione figurativa alla fine degli anni Sessanta,

Slifkin scrive: «Poiché la vita quotidiana appariva sempre meno aderente all'immediato (e sempre più inattendibile ai sensi non alterati), la relazione tra arte e mondo appariva più difficile da conciliare»³². Guston affrontò questo assunto e, contro l'opinione dell'avanguardia che sospettava dell'espressione letterale, produsse un lessico ingannevolmente semplice e semanticamente dilatabile. Ciascun oggetto fungeva da ripetitore per un'intera serie di interrelazioni tra tali oggetti e le loro enigmatiche associazioni con una gamma di allusioni. Slifkin definisce questo processo come la «mancanza di maneggevolezza discorsiva» delle ultime opere di Guston, «la loro capacità di generare catene di riferimenti al di fuori – e anche molto al di là – delle immagini letterali rappresentate sulla tela»³³. Le insegne delle corporazioni e il sistema narrativo elementare a cui esse appartenevano costituivano un modello, la base di un vocabolario pittorico duttile e aperto alle associazioni di significato. A suggerirlo è anche il modo in cui le tavole di Guston sono sistemate sulla parete: una griglia che riproduce la presentazione dei motivi altrettanto iconici nel dipinto di Orvieto. Allora, ritornando al contrasto tra Guston e Scialoja di cui si è detto prima, sembra evidente che Guston non si fosse offeso perché Scialoja affermava che gli oggetti assumono vari significati a seconda delle associazioni nell'interpretazione dei diversi artisti. Questo era dopo tutto un punto di vista molto vicino all'iconografia fortemente allusiva di Guston. A deludere l'artista americano era invece la devozione dottrinale di Scialoja per la netta dicotomia tra pittura astratta e figurativa; il pittore italiano non poteva così capire che i recenti lavori di Guston, pur concentrando l'attenzione su oggetti concreti, mettevano in azione proprio delle concatenazioni di significato. Nella serie *Roma* Guston continuò a studiare tali forme e la loro organizzazione in sistemi narrativi (non) convenzionali. Il dipinto di una tavoletta (cat. n.28) – probabilmente ispirato dalle iscrizioni marmoree onnipresenti a Roma, come quelle collocate nel porticato dell'American Academy, nel cortile del Palazzo dei Conservatori o nel portico della chiesa di Santa Maria in Trastevere – gioca con caratteri rudimentali, la versione stenografica dell'artista dei numeri romani e delle lettere latine scolpite nella pietra. Alcuni segni sono più simili a pittogrammi, come a suggerire una finestra o, sul bordo inferiore, un pesce dalla coda biforcuta. In ogni caso, non è tanto quello che essi rappresentano ad avere importanza, quanto la loro fluidità di significato e la nozione dell'alfabeto stesso, un repertorio che poteva essere rimescolato all'infinito in combinazioni sempre nuove. L'organizzazione a griglia dei segni eseguiti sulla tavoletta riprende la distribuzione ordinata delle insegne di Orvieto e la disposizione delle tavole di Guston sulla parete del suo studio di Woodstock³⁴. Un libro simile è sospeso nell'aria sopra un piede colossale in *Untitled* (cat.n.23). In un altro dipinto della serie, *Untitled* (cat.n.19), un cappuccio fuma e osserva un libro aperto appeso al muro dello studio. Tutto ciò conferma la relazione tra *Untitled* (cat.n.28) e i molti libri che compaiono nei precedenti lavori di Guston. Se interpretiamo il cappuccio che fuma come un autoritratto dell'artista, risulta evidente che le indagini iconografiche continuarono ad impegnarlo anche a Roma³⁵. Lo straordinario ambiente intellettuale dell'American Academy, costellato di personalità rinomate nei più diversi campi, ebbe un ruolo determinante per le abilità narrative che l'artista stava affinando. Guston, oltre a consultare il sapiente consiglio dei maestri italiani e degli antichi affreschi, stava cercando una guida al di là della pittura. E molto probabilmente trovò all'accademia un'altra conferma per la sua miscela anticonformista di fatto e finzione: all'epoca vi risiedeva infatti anche John Hersey, novellista e giornalista vincitore del premio Pulitzer. Hersey era diventato di colpo famoso nel 1947 con la pubblicazione dell'articolo "Hiroshima" sulla rivista *The New Yorker*. Il testo, che analizzava le conseguenze del disastro nucleare, fu sin dall'inizio considerato come uno dei più importanti lavori del giornalismo del XX secolo. Applicando i meccanismi narrativi del romanzo alla cronaca, Hersey contribuì allo sviluppo del cosiddetto *new journalism*. Come Guston, anch'egli si opponeva apertamente alla guerra del Vietnam. Non è difficile immaginare che i due uomini, che avevano molto in comune, avessero anche molto da discutere nei frequenti incontri dentro e fuori l'accademia, come pure durante un viaggio negli Abruzzi. Guston, inoltre, avrà apprezzato il modo in cui il lavoro di Hersey, connesso com'era alle grandi questioni del tempo – catastrofe nucleare e conflitto globale – mescolava osservazione personale e realismo giornalistico. Queste conversazioni probabilmente non attenuarono in alcun modo il fatalismo di Guston. Anzi, si può supporre che esse siano sfociate nelle tele profondamente tetre degli anni Settanta, come *The Web, Wharf, o The Night*, in cui Guston e Musa appaiono come solitari sopravvissuti in una terra desolata e post-apocalittica.

«Dipingere. In preda alla disperazione...»

Spronato dall'incoraggiamento di Rosenberg, dalle conversazioni con Hersey e dai viaggi fatti a Orvieto, Arezzo e Siena verso la fine di novembre, Guston cominciò a dipingere la serie *Roma* a metà dicembre del 1970. Musa riferisce che il 15 dicembre il marito si recò a comprare compensato, gesso e altri materiali pittorici in compagnia

di Varujan Boghosian, un artista di assemblage e collega dell'accademia. Si legge nel diario: «Perché, vuol sapere P., non se n'è portati alcuni [strofinacci e barattoli di latta], più pennelli e colori, che sono qui così costosi?» (cfr. il diario, pag.118). Alla vigilia di Natale, riferisce poi che Guston «è stato tutto il tempo a dipingere. In preda alla disperazione. Aveva steso una mano di gesso su alcune piccole tavole, e ieri mentre ero là, ha fatto un dipinto. Aveva realizzato un gruppo di disegni e dopo che il falegname gli aveva affisso i listelli, ne ha appesi una dozzina» (cfr. il diario, pag.118). Alcuni giorni dopo Musa si meraviglia del ritmo e dell'energia con cui Guston lavorava: «Le pareti si stanno già riempiendo; lo studio che una settimana fa sembrava così grande e vuoto» (cfr. il diario, pag.120). Il 4 gennaio 1971 lo studio all'accademia era «già mezzo riempito [...] di eccitanti piccoli dipinti su carta». In febbraio Guston confidò a David McKee di aver terminato «piccole cose ... ma immagini e sensazioni nuove – Ho realizzato un gran numero di cose, sembrano nuove e strane ai miei occhi»³⁶. Guston terminò la serie verso il 20 aprile, quando un imballatore andò a ritirare i fogli per fabbricare la

l'imbarco. Supponendo che la recensione di Rosenberg abbia riacceso nell'artista il desiderio di dipingere, è probabile che egli abbia cominciato la serie con opere come *Untitled* (cat.n.17), strettamente connessa a *The Studio* (1969), una tela già esposta alla Marlborough. Entrambi i lavori presentano l'idea ambiziosa della pittura nella pittura, sebbene, nel caso di *Untitled*, Guston punti l'obiettivo proprio sulla tela quasi finita. Ogni aspetto dell'ambientazione dello studio viene eliminato, ad eccezione della grande mano e del pennello tra le due dita che traccia la sagoma del profilo di un cappuccio – un'allegoria della propria situazione come pittore verso la fine degli anni Settanta. L'artista affronta i suoi demoni, siano essi i critici, i maestri italiani con il loro esempio tirannico, i cappucci stessi, tutti radunati sotto il ritratto che, imperturbabile e impettito, fissa dritto negli occhi il suo creatore. Considerando la difficoltà di Guston a riprendere in mano il pennello (è significativo il fatto che non avesse portato il proprio materiale da lavoro a Roma), non meraviglia che qui abbia messo a fuoco così attentamente l'atto del dipingere. Gli arti amputati, ma nient'affatto senza vita, che assumono diversi ruoli, sono la risposta anche ad altre mani dell'universo artistico romano. Se esaminiamo *Untitled (To Harold Rosenberg)*, con il raduno di cappucci insanguinati che si dimenano, in confusa vicinanza, davanti a una finestra dal contorno rosso, emerge ancora un altro potenziale dialogo pittorico. Questo scambio può aiutare a decodificare la funzione delle misteriose mani in *Roma* e negli altri lavori di Guston. Il 6 di gennaio Guston propose di andare a vedere le opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio nella chiesa di San Luigi dei Francesi e Santa Maria del Popolo (cfr. il diario, pag.126). Nella *Vocazione di san Matteo* – il cui realismo estremo e la vaga sensazione di violenza dovettero certamente toccare il cuore di Guston in quel particolare momento – la narrazione s'impenna su una serie di mani, illuminate da un raggio di luce che investe la scena da destra. Tutte puntano il dito, in maniera simile alla mano nel dipinto dedicato a Rosenberg. In Caravaggio tre figure usano lo stesso gesto: il locandiere o la guida che rivela l'identità dell'esattore delle tasse seduto al tavolo, Cristo che gli fa cenno, e Matteo che punta il dito verso se stesso con stupore incredulo. A livello compositivo, i paralleli tra i due lavori sono lampanti. La larga mano guantata che nel dipinto di Guston irrompe da destra prende spunto dalla mano di Cristo. Il branco di farabutti, raggruppati intorno al tavolo sotto la finestra nell'interno austero di Caravaggio, si accalca insieme come il gruppo compatto di cappucci colpevoli in Guston. È come se l'artista, vedendo la nefanda riunione di malviventi della fine del XVI secolo, le cui stravaganti maniche a sbuffo e i copricapo piumati erano evidenti sinonimi di azioni losche almeno quanto lo fossero i cappucci del Ku Klux Klan, fosse elettrizzato dalla doppia funzione che il dito indice alzato assolveva nel dipinto della cappella Contarelli, uno dei primi di Caravaggio. Fondendo accusa e autoincriminazione, queste dita recitano ruoli gestuali simili a quelli che esse assumono nei dipinti esposti alla Marlborough e nella serie *Roma*. Le mani senza corpo di Guston assomigliano al frammento della monumentale statua di Costantino che si trova nel cortile dei Musei Capitolini. Guston riconobbe nello stesso tessuto urbano di Roma la validità del suo progetto. Nella lettera a McKee, l'artista rivela la grande varietà delle opere d'arte che risvegliavano il suo interesse: «La pittura etrusca e la pittura romana antica, Piero, Giotto, Lippi, l'architettura barocca, le facciate, i giardini all'italiana, è tutto così eccitante e ricco, così plastico, così vivo e complesso, così pieno di spunti di riflessione, così realmente contemporaneo»³⁷. Il diario di Musa allunga la lista informandoci che la coppia era affascinata dal modo in cui frammenti di un'epoca precedente erano integrati in composizioni architettoniche più recenti, come le iscrizioni marmoree romane affisse sui muri delle chiese medioevali o i fregi scultorei e le colonne di granito inseriti nelle facciate di Roma; estrapolati da un contesto e immessi in un altro, questi elementi mantenevano tuttavia una qualche traccia della loro antica identità. La manipolazione di strati storici era visibile nelle grandi imprese dell'urbanistica papale, che estrasse il marmo dal Colosseo e spostò gli obelischi egizi. Questi ultimi, originariamente trasportati a Roma come trofei, furono poi riposizionati dagli architetti papali come punti focali delle maggiori arterie³⁸. Tra i tanti studi di antiche

vestigia, Guston dipinse una compatta versione del Colosseo in nero e terra di Siena bruciata, in cui una linea diagonale leggermente curva che va dall'angolo sinistro in alto a quello destro in basso richiama la forma circolare dell'antico anfiteatro (cat.n.40). Roma era eretta su un cumulo di spazzatura della storia, dove i resti di precedenti costruzioni venivano costantemente riciclati. La città, come un palinsesto, offrì all'artista un valido modello concettuale per i suoi circuiti di significato basati sull'allusione e per gli scavi nell'arte del passato e nei suoi stessi primi lavori. Frammenti scultorei, piramidi, colonne passate al vaglio nella serie *Roma*, sottolineavano la malleabilità di significato e il fatto che gli oggetti risvegliassero determinate associazioni a seconda del contesto, della posizione e della prossimità ad altre forme. La stratificazione di passato e presente aveva luogo anche su modesta scala, come nel caso del piede di marmo – vestigia della statua di Serapide proveniente dall'antico tempio romano di Iside – inverosimilmente collocato all'angolo della strada dove Guston comprava i materiali da lavoro³⁹. Il frammento, che sicuramente gli ricordava l'importante ruolo dei piedi nella propria iconografia, fu all'origine di almeno tre studi della serie *Roma*. Le proporzioni compatte del piede di *Untitled*, con la sua stretta aderenza alla base, riproducono la solidità della scultura vista in strada. Un altro piede, curvilineo, dal collo inarcato e dal tallone sollevato per il passo sospeso a metà (cat.n.24), rassomiglia sia a quello di Costantino sul Capitolino, che all'arto dell'Apollo Belvedere nei Musei Vaticani. La rete di linee aderenti al frammento rosa richiama sia le vene sporgenti del primo sia le fibbie del sandalo del dio olimpico. Grazie alla prosa estatica dell'archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann e a una profusione di riproduzioni di gesso, il piede parzialmente sollevato in aria dell'Apollo Belvedere è forse la parte di una statua classica diventata più famosa nella storia dell'arte. Gli schizzi basati sui frammenti antichi erano parte integrante dell'insegnamento negli istituti d'arte a partire dal XVII secolo. Considerando che Guston a Roma conobbe momenti di depressione, è sicuramente significativo che la mano e il piede di monumentali dimensioni che si trovavano ai musei Capitolini fossero anche il simbolo della disperazione di artisti stranieri alle prese con il retaggio dell'antichità⁴⁰. All'inizio Guston respinse la tradizione accademica e l'ansia dell'epoca romantica a essa associata. Prima di lasciare l'Otis Art Institute di Los Angeles nel 1930, l'artista ammucciava sul pavimento del suo studio i calchi di gesso che aveva il compito di copiare, e disegnava il miscuglio di frammenti⁴¹. Come segno di continua ambivalenza, le composizioni di mucchi di cianfrusaglie in disordine ricompaiono in alcuni dei lavori della serie *Roma*, in cui pezzi buttati via di antiche sculture si mescolano, in una montagna di scarti sedimentati, con altri detriti trasportati dal lessico di Guston: scarpe, mattoni, assi (cat.n.33). Non c'è da meravigliarsi, allora, se nelle immagini di *Roma*, siti e motivi dei suoi itinerari in Italia si uniscono al repertorio di forme adoperato nei piccoli dipinti di Woodstock e nelle grandi opere esposte alla Marlborough. I prestiti incrociati diventarono più fantasiosi, soprattutto nel momento in cui Guston provò, letteralmente, a mandare i suoi cappucci in vacanza. In *Untitled (Roma)* (cat.n.27) si vede un cappuccio con la base allargata e i contorni pressati in linee diritte, quasi a sembrare la Piramide di Caio Cestio, un monumento funebre romano ben conservato e incorporato nelle mura Aureliane, accanto alla porta San Paolo. In *Untitled (Wall)* (cat.n.10), le soles delle scarpe ammucciate verticalmente si trasformano nei mattoni di un muro romano. In altri dipinti, i cappucci si celano nelle sagome di siepi triangolari ben modellate o di spigolosi cipressi e pini domestici, onnipresenti nei giardini all'italiana e nei parchi romani come quello di villa Borghese. *Box Tree Rome* mostra un albero con una chioma a forma di cappuccio su un tronco sottile e una siepe di bosso ben curata a fianco della rampa di scale di un giardino (cat.n.7). Il fogliame squadrato dell'albero di bosso è chiazzato da segni diacritici neri. Questa notazione abbreviata fa sì che l'albero assomigli alle iscrizioni appese al muro o alle tele incomplete che compaiono nelle piccole tavole. Persino quando Guston provò a semplificare i tratti ornamentali dei giardini italiani, per lui uno dei piaceri più intensi in Italia, i personaggi della «terra dei cappucci» e i loro accessori riaffiorarono con accento straniero.

Cappucci romani

In altre opere i cappucci abbandonano il travestimento botanico ed escono alla luce del sole. Il loro riapparire si potrebbe ricondurre ad elementi caratteristici del paesaggio urbano a Roma, e al piacere che Guston traeva dalla natura genuinamente socievole dei romani. In *Untitled (Roma)* (cat.n.12) l'artista colloca un cappuccio su un piedistallo realizzato in maniera schematica; l'aspetto è simile a quello di un monumento civico che si erge su una piazza pubblica. Dal diario di Musa sappiamo che Guston apprezzava tali statue, in particolare quella in onore di Giuseppe Gioachino Belli a Trastevere (cfr. il diario, pag.105)⁴². Poeta del XIX secolo di famiglia modesta, il Belli fu molto celebrato dalla sua cerchia di amici, che includeva Émile Zola e Charles Augustin Saint-Beuve. Famoso soprattutto per i sonetti in dialetto romanesco, caratterizzati da uno stile già vicino al realismo, scrisse la

maggior parte delle poesie tra il 1830 e il 1839, illustrando, con umorismo e gusto satirico, la vita quotidiana del popolo e gli ambienti del clero oppressore nella Roma papale. Se avesse letto l'opera del Belli, Guston avrebbe sicuramente apprezzato l'uso della satira e del *romanaccio**, l'idioma da molti considerato grossolano, esattamente come era stato considerato il linguaggio pittorico di Guston nei dipinti della Marlborough. Il monumento al Belli mostra il poeta, con cilindro e pastrano, in piedi su un basamento di marmo a più piani⁴³. Alcune delle immagini di *Roma* giocano con questa rappresentazione scultorea, tipica dei monumenti romani del XIX secolo. Un'altra statua che i Guston vedevano spesso era quella in memoria del martire Giordano Bruno a Campo dei Fiori. Opera dello scultore Ettore Ferrari, l'effigie bronzea fu finanziata con una sottoscrizione pubblica di spirito anticlericale e installata nel 1889. La piazza, che ospita un chiassoso mercato sin dal 1869, era teatro di quella sorta di esagerati scambi verbali e gestuali, insulti e invettive blasfeme che il Belli descrive nei suoi sonetti. Guston poteva vedere i personaggi del Belli in azione proprio a Campo dei Fiori e udire il ritmo istrionico dei loro scambi verbali. Quel linguaggio visivo colorito deve aver affascinato Guston per la sua rudimentale chiarezza, in cui gestualità e impeti retorici rasentavano la parodia di se stessi: l'antitesi, dunque, del raffinato purismo a cui egli aveva rinunciato nelle sue opere. Guston molto probabilmente trovò in quel disordinato e brulicante teatro all'aperto una conferma della propria estetica formale, che traduceva, con la franchezza figurativa e la scelta della caricatura, l'esuberanza barocca del *romanaccio** in termini pittorici suoi specifici⁴⁴. Giordano Bruno era anche noto per i suoi scritti tragicomici, che si potrebbero considerare l'equivalente letterario di quanto Guston cercava di fare su tela. Nella commedia *Il Candelaio* (1582), in buona parte scritta in dialetto napoletano, compaiono personaggi che incarnano l'intero spettro dell'umana follia, virtù e crimini compresi. Bruno metteva alla berlina ipocrisia, pedanteria, bigotteria ed edonismo in un'opera dove si alternavano umorismo scurrile, talento retorico e momenti di profonda tristezza⁴⁵. Sia Bruno che Belli trovarono un erede in Pier Paolo Pasolini, i cui romanzi e film ricorrono spesso allo slang delle *borgate** della periferia romana. Nel 1600 Bruno fu mandato al rogo dopo essere stato processato e dichiarato colpevole di eresia. L'imponente monumento, che lo rappresenta come vittima delle persecuzioni dell'Inquisizione, protetto da un ampio cappuccio e con un libro fra le mani legate, ha probabilmente risvegliato sentimenti di simpatia in Guston. Musa parla di diverse passeggiate alla piazza del mercato. Il 30 dicembre descrive «l'alta statua di bronzo di Giordano Bruno incappucciato, bruciato qui per eresia nel 1600, [che] guardava in basso agli scarti d'insalata e alle altre cose del genere sparse là intorno». Un mese più tardi, ritornarono a Campo dei Fiori, «dove Bruno è immerso nelle sue elucubrazioni sopra l'insalata. Una piazza tanto adorabile e Bruno, sotto il suo cappuccio, che tutto governa» (cfr. il diario, pagg. 125 e 128). Ammesso che Guston vedesse cappucci ovunque nel paesaggio urbano della capitale, è probabile che quello di Bruno – come capo di vestiario, un parente stretto della tonaca dei penitenti e degli abiti del Ku Klux Klan – abbia risvegliato nell'artista le associazioni già presenti nelle proprie pitture di cappucci. Una scarpa, spuntando fuori dalle pieghe bronzee dell'abito di Bruno, oltrepassa il bordo della base sagomata. Da stratagemma realistico, tipico di molti monumenti romani, la scarpa sembra voler penetrare nel mondo dei presenti, rendendo più viva la figura del martire. Allo stesso modo, in *Untitled (Rome)* (cat.n.12) Guston pone una scarpa al suolo di fronte al cappuccio. Si potrebbe pensare che un Guston "paranoico", vittima di un martirio simile per opera di critici indottrinati, abbia visto nella figura incappucciata di Bruno, immerso nelle proprie elucubrazioni, un sostituto del proprio travaglio. Gli incappucciati della serie *Roma* sono sì un indice rivelatore della disposizione d'animo dell'artista, ma assimilano anche aspetti della cultura italiana che lui e Musa trovavano preoccupanti. In *Comered* (cat.n.35), Guston trasformò l'incontro tra due cappucci, uno con gli occhiali da sole e l'altro senza, in un confronto pieno di tensione. La loro vicinanza è tipica dell'atteggiamento di sfida che precede un duello. Forse pensava a un contrasto a cui aveva assistito per strada, un plateale scambio d'insulti in seguito a un incidente stradale o un'energica discussione tra venditori a Campo dei Fiori. Il punto di partenza per la rappresentazione della lite sono i pericoli che attendono in agguato il turista comune: borsaioli, scippatori, delinquenti o peggio ancora. Guston era certamente consapevole delle tensioni della società italiana. Gli occhiali da sole del cappuccio a destra fanno pensare alla caricatura di uno spavaldo uomo italiano o di un mafioso da vignetta. Conoscendo gli stereotipi americani sulla mafia, in Italia Guston si è probabilmente reso conto che dietro la patina del paesaggio idilliaco esisteva una realtà meno romantica, fatta di reti di organizzazioni criminali. In *Communis* (cat.n.25), Guston mette in scena uno scontro simile, ma questa volta il confronto è tra un cappuccio nero e uno bianco dai contorni rossi. La violenza della discussione è suggerita dalla mano posta tra le due figure, con l'indice alzato e puntato in gesto d'accusa. Il linguaggio stenografico di Guston trasforma la mano guantata in un'arma, nel qual caso i due segni neri a forma di parentesi potrebbero essere pallottole; o forse si tratta di un megafono per urlare slogan. Sospesa tra di loro, una nube rossastra con l'iscrizione COMMUNIS. Se la interpretiamo come uno striscione, lo scontro assume i

contorni di una manifestazione politica. Nel diario Musa racconta che il 16 novembre, in piazza Colonna, s'imbatterono in un raduno di protesta: «Manifestazione in preparazione. Manifesto, su stoffa, in rosso e nero, della Sicilia come una mammella con capezzoli, ciascuno con nome, munta in un recipiente denominato *Capitalismo*. Striscioni ecc. Polizia. Mentre ce ne andiamo, sentiamo motorini, suoni di clacson, voci, canti: una manifestazione di studenti che si avvicina nella via. La polizia scatta per bloccarne l'entrata nella *piazza**. Nessuno sembra fare una piega. Una monaca piccola e grassa mi chiede: 'Chi sono questi?' e io rispondo: '*Studenti**'. Ma non posso darle ulteriori chiarimenti, anche se lei continua a esprimere biasimo e a fare domande» (cfr. il diario, pag.111). Questo tipo di teatro di strada, i cui differenti protagonisti, colori e suoni, sono riportati a tratti essenziali da Musa, deve aver ammaliato Guston, perché vi si mescolavano importanti sfide politiche e buffonerie. Mentre Musa nota che la maggior parte dei passanti era indifferente, il biasimo della suora riassume in un paio di schiocchi di lingua un conflitto generazionale piuttosto teso. I Guston erano certamente coscienti del fatto che tali proteste potessero diventare violente e avere drammatiche conseguenze. A metà dicembre, Musa menziona uno sciopero generale indetto «per protestare contro l'assassinio di uno studente durante una manifestazione a Milano» (cfr. il diario, pag.118). In seguito, nel corso del loro viaggio in Sicilia, Musa scrive che a Noto il simbolo del partito comunista era ovunque (cfr. il diario, pag.135). Questo spiega forse lo striscione comunista sospeso sui cappucci di colore bianco e nero in *Communis*. La rappresentazione potrebbe riguardare a un evento di cui la coppia fu testimone, oppure essere semplicemente un'associazione d'impressioni; in ogni caso essa, con il suo sottofondo di minaccia, costituisce una reazione all'atmosfera di profonda tensione ideologica e a quei conflitti politico-sociali che, iniziati nel 1968, spaccarono la società italiana. È il periodo degli *anni di piombo**, costellato da azioni di violenza e disordini politici, con studenti, sindacalisti e organizzazioni più radicali di terroristi come le Brigate Rosse trincerati in opposizione ai governi democristiani al potere. In questo senso è difficile non notare che i colori di Guston si sono qui caricati di un significato politico. Le immagini in *Cornered* e *Communis* (cat.n.35 e n.25) illustrano le vicissitudini dei cappucci con una punta di palpabile ansietà, e poco importa se sintetizzano un confronto culturale o un conflitto ideologico – simile al contrasto in corso negli Stati Uniti – o piuttosto il malcontento di Guston nei confronti dei suoi critici. Cosa ancora più importante, le manifestazioni in cui Guston s'imbatté per le strade della città erano rappresentate in termini visivi con segni leggibili. Striscioni, colori, gesti traevano il potenziale comunicativo dalla loro diffusione nella coscienza popolare. Così l'artista, proprio come aveva incorporato nei dipinti della Marlborough immagini ricavate dai giornali, rimandi ai fumetti e alle proteste contro la guerra del Vietnam, è probabile fosse affascinato dalle agitazioni sociali e politiche in Italia al tempo della sua permanenza⁴⁶. Gli incappucciati nella serie *Roma* mostrano anche un altro aspetto, più allegro e beffardo. In *Rome* (cat.n.30) due cappucci con gli occhiali da sole gironzolano in un sito archeologico. Si appoggiano l'uno all'altro come due innamorati in luna di miele, in posa per la classica foto ricordo. A ispirare questa esibizione di sentimenti in luogo pubblico fu probabilmente una statua vista a Ostia Antica il 19 novembre. Musa annota estasiata: «Le rovine ci fanno impazzire... Due figure, senza testa, il braccio di lui attorno a lei» (cfr. il diario, pag.112). Con il suo caratteristico senso dell'umorismo, Guston fa la parodia di se stesso nei panni del turista rievocando l'antico abbraccio senza volto sullo sfondo di altri suggestivi frammenti. La coppia, circondata da un mucchio di rovine, inclusa la pietra simile a una ruota in piedi su un lato a destra, fa pensare a Guston e Musa ad Agrigento e alla loro arrampicata «su pezzi di colonne, di pietra ruvida, dal colore del sughero e con conchiglie incassate» (cfr. il diario, pag.134). Nel dipinto Guston mette in ridicolo sia le pretese intellettuali del grand tour, che la sua evoluzione in senso commerciale, sfociata nel turismo di massa nel XX secolo. Specialmente nei luoghi che attiravano molti turisti stranieri, non era possibile evitare i negozi di souvenir e attrazioni turistiche varie. A Taormina Musa osservò: «Un tremendo mucchio di negozi di articoli da regalo. 'Spazzatura' lo chiama P.». E annota ancora: «Per la prima volta, [ci sono] più turisti (francesi, tedeschi, scandinavi) che siciliani»⁴⁷. Già nel 1960 Guston si era accorto che il turismo era aumentato rispetto al suo primo viaggio in Italia. Su una cartolina a Harold Rosenberg scrisse: «Così tanti occhi hanno già consumato questi monumenti, che io non so più cosa sto guardando. Ma sono felice!» I monumenti evocati nella serie *Roma* ripercorrono l'itinerario dei viaggi di Guston. I suoi pellegrinaggi personali, tuttavia, spesso lo portarono su sentieri battuti da visitatori molto meno perspicaci.

Borghi medioevali contro città dei cappucci

Consapevole di essersi alienato da un mondo che prima lo aveva trattato come un idolo, Guston provò a riordinare i suoi pensieri. Molte delle immagini della serie *Roma* fanno leva sul fascino delle bellezze naturali e

del patrimonio artistico italiano, e non sono tanto incentrate sui cappucci che se la spassano, quanto sulle vedute pittoresche: giardini e fontane con l'acqua che zampilla ad arco, borghi visti in lontananza con le torri medioevali che si stagliano nel cielo. In un certo senso i paesaggi erano per l'artista una fonte di conforto in un tempo di ansia creativa, un respiro di sollievo dall'esempio arduo che gli fornivano i mentori italiani. Prestando fede a quanto raccontano le immagini della serie *Roma*, Guston si consolava con le prospettive che si aprivano dal Gianicolo, con le cittadine dell'Etruria appollaiate su affioramenti superficiali di tufo* e con le colline ondulate della Toscana. In *Tuscan City* (cat.n.26) la scelta cromatica basata sul rosa fucsia e sui toni del rosso serve a cogliere una città immersa in un tramonto mediterraneo. Studi come questi sembrano a prima vista più romantici dei dipinti in cui compaiono i cappucci. Tutte le città che Guston (ri)visitò nel 1971 corrispondono al particolare profilo urbano rappresentato in *Untitled (Hill Town)* (cat.n.41), *Cerveteri* (cat.n.42) o *Orvieto* (cat.n.43). Il diario lascia intendere che erano spesso colpiti da queste città viste a distanza, così solitarie rispetto al paesaggio in cui erano immerse e con il profilo definito dalla luce del sole al tramonto: «Un'altra bella città in lontananza. ANAGNI, rosa, annidata tra le montagne» (cfr. il diario, pag.102). Durante uno dei tre viaggi a Orvieto, dopo aver lasciato la città, sulla via per Viterbo, Musa scrive, «[salire] su per i tornanti della montagna... offre una veduta folle di Orvieto, con il duomo che si erge sulla città e cattura la luce del sole sulla sua elaborata facciata» (cfr. il diario, pag.131). Tali apparizioni erano già parte di quella gamma d'immagini che soddisfacevano le attese dei turisti stranieri. In effetti, Musa comprò diverse cartoline con vedute di Orvieto, dove gli edifici sembrano originare organicamente da una formazione rocciosa compatta allo stesso modo in cui i borghi di Guston eliminano la distinzione tra le forme geografiche e quelle fatte dall'uomo. Musa registra questo amalgama di topografia naturale, strati archeologici e architettura: «Orvieto è situata su una piattaforma solitaria e scoscesa di rocce e tufo. Rovine etrusche» (cfr. il diario, pag.131). In *Untitled (Hill Town)*, il territorio e la città che esso supporta sembrano essere parte di un unico monolito; solo la sottile distinzione cromatica tra il color terracotta del primo e il fucsia scuro della seconda segnala i confini tra le due entità. La base in arancione-terra fa pensare a imboccature di caverne e labirintiche vie sotterranee, alludendo alle «rovine etrusche» di cui parla Musa. Questi raggruppamenti architettonici continuarono a costituire il fondamento compositivo delle masse stratificate nelle opere tarde di Guston. Ma l'apparente carattere pittoresco di questi borghi trae in inganno; la loro architettura tradisce il continuo tentativo dell'artista di scacciare dalla mente la terra dei cappucci. In *Untitled* alte torri medioevali spuntano da una base quadrangolare, echeggiando minacciosamente le forme allungate delle assi di legno viste nelle pitture della Marlborough. In *Edge of Town* (1969), dove le assi sporgono fuori da una macchina guidata da due delinquenti incappucciati intenti a fumare il sigaro, esse fungono da armi improvvisate. La violenza da ronda che sono capaci di infliggere è agghiacciante e le conseguenze di tali raid notturni sono ben evidenti in *Dawn*, dove sia le assi, sia i cappucci sono spruzzati di sangue. Nei dipinti della serie *Roma* le assi, raggruppate nervosamente insieme e un po' inclinate, sono convertite nel profilo di una città che potrebbe essere San Gimignano (fig.28). Ma in esse rimane la velata minaccia di poter provocare gravi danni fisici. In un altro dipinto della serie, *Untitled (Wall)* (cat.n.38), ciò è reso in maniera più esplicita. Le torri medioevali viste in *Untitled* (fig.26) sono trasformate in una giungla urbana più intimidatoria. Mentre le barre di legno allungate hanno ancora un qualcosa della ricurva eleganza del profilo di San Gimignano – da notare che la scelta di forme e colori è molto simile in entrambe le opere, che hanno in comune anche la torre centrale marrone con tre finestre nere – la base non è più il fianco irregolare di una collina italiana, ma un muro di mattoni piatto, identico a quello che compare nei pannelli di Woodstock o sullo sfondo in *Drawing for Conspirators*. Un cappuccio fa la sua apparizione da sinistra e il paesaggio costituito da torri di assi è reso più pericoloso dai due insidiosi chiodi nel centro della composizione. Si è tentati di vedere in questo cappuccio un alter ego dell'artista alle prese con le angoscianti visioni di un'architettura altrimenti pittoresca. Davanti ai suoi occhi la panoramica foresta di torri si trasforma in quella minacciosa terra di nessuno che è l'habitat dei cappucci. È l'incompletezza della loro trasformazione – non sono né veramente le torri di San Gimignano, né le assi inchiodate adoperate dai cappucci, ma una via d' mezzo – a dare un'idea dello stato d'animo di Guston nella sua vacanza lavorativa. Naturalmente gli studi dei borghi e degli accumuli architettonici rimandano ai contorni urbani e alle scene di guerra tardo medievali che l'artista aveva visto negli affreschi dei pittori senesi Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini, ma anche al profilo architettonico quattrocentesco di Arezzo (che fa le veci di Gerusalemme) nel *Ritrovamento e verifica della vera Croce* di Piero della Francesca. Tali riferimenti ci rendono più consapevoli del latente sottofondo di violenza insito nei profili dentellati delle città che compaiono nella serie *Roma*.

Et in Arcadia ego

Un significativo numero di dipinti della serie *Roma* gioca anche con gli elementi organici dei raffinati giardini all'italiana. Come emerge dalla lettera a McKee, Guston era entusiasta della vivacità plastica dei giardini all'italiana e dell'architettura barocca. Il *giardino all'italiana** nacque nel XV secolo quando si cominciarono a usare viali come assi prospettici e si diffuse il gusto per gli effetti panoramici. Questi erano a loro volta accentuati da terrazze e scenografiche scalinate, realizzate in perfetta sintonia con la predilezione rinascimentale per l'architettura classica. Scelta e disposizione delle piante riflettevano la passione per l'arte topiaria, mirando alla creazione di una sorta di geometrica architettura vegetale. Nei giardini che Guston vide fu sicuramente questo aspetto a ricordargli la visita a villa Sciarra nel 1960. Il giardino della villa era stato restaurato agli inizi del XX secolo da un'eccentrica coppia di Philadelphia ed era famoso per il revival dell'arte topiaria, con la vegetazione trasformata in sculture a forma di animali o uccelli che richiamava la moda del XV secolo⁴⁸. Tutti gli stilemi dei giardini all'italiana compaiono nei giardini romani di Guston: scale, alberi dalla forma triangolare o quadrata e viste panoramiche. In dipinti come *Farnesina Garden Rome* (cat.n.8), Guston elenca diversi tipi di specie botaniche e ornamenti da giardino. Alti pini marittimi con chioma a ombrello, cipressi, siepi ben modellate e cespugli di bosso rotondi si fanno largo tra gradini stilizzati e sfere di pietra. Durante il viaggio da Napoli a Roma, sul pulmino Volkswagen, Musa annota: «Alberi d'olivo, pini dalla chioma a ombrello, pioppi», in una sintassi stenografica discontinua equivalente alla stilizzazione pittorica di Guston. All'inizio di novembre, Musa sottolineava come i giardini all'American Academy, e il prendersene cura, fossero un aspetto imprescindibile della vita sul Gianicolo: «Arbusti e alberi – cimano il leccio, come ogni anno» (cfr. il diario, pag.107). Gli alberi sagomati che si vedevano dallo studio di Guston, rivolto verso Via Angelo Masina e quindi verso Villa Aurelia, potrebbero spiegare la frequente presenza di lecci squadrati nella serie *Roma*³⁹. Pittore e poetessa erano attenti osservatori dei diversi arrangiamenti di piante, fontane e sculture nell'architettura del paesaggio italiana. Tra i numerosi giardini che ammirarono a Roma e in Toscana nel corso della loro permanenza in Italia c'era il parco Savello, un boschetto di aranci sull'Aventino; lì vicino, «dal buco della serratura» del *portone**, ebbero modo di dare uno sguardo a piazza dei Cavalieri di Malta e godersi la visuale di San Pietro in una cornice di vegetazione. Girovagarono anche nel cimitero protestante dietro la Piramide Cestia e, fuori Roma, nei giardini di villa Farnese a Caprarola e in quelli di villa Lante a Bagnaia. Musa descrive i giardini nei dintorni dell'austera villa Caprarola: «I giardini, tuttavia, erano imponenti, continuavano senza pausa dietro boschi di castagno – lappole dappertutto sul terreno, e acri di agrifogli» (cfr. il diario, pag.133). A Bagnaia c'erano «elaborate siepi formali, quelle basse molto folte e flessibili, se le sfioravi con la mano, e in eccellenti condizioni. Enormi giare di terracotta con aranci piantati dentro e portate in serra per l'inverno» (cfr. il diario, pag.133). Tutti questi luoghi potrebbero aver ispirato le fontane con l'acqua che zampilla ad arco, le forme sferiche e gli alberi sagomati che compaiono stilizzati nell'immaginario *orto botanico** di Guston. In armonia con lo spirito geometrico del *giardino all'italiana**, la maggior parte dei giardini della serie *Roma* si sviluppa orizzontalmente, come un fregio su una linea. Di tanto in tanto, però, l'artista gioca con la prospettiva, come in *Untitled (Rome)* (cat.n.9), dove una rampa di scale è ancorata in primo piano e incornicia la veduta di un pino solitario su un alto promontorio al di là. Qui, come in *Garden, Rome* (cat.n.6), Guston ricrea la particolare configurazione geografica della città eterna e le spettacolari vedute dal Gianicolo sull'Aventino o sul Pincio, da un'alta antica sponda del fiume sulle verdeggianti alture della riva opposta. L'ampia fontana in primo piano, con la vasca alta e il getto ad arco, è evidenziata dallo sfondo, un cielo fucsia costellato di nubi rosate e dai lineamenti rossi di pini domestici in alto su una lontana collina. Se per la forma Guston potrebbe essersi ispirato a parecchie fontane, tipo quelle a Caprarola o in piazza Farnese (cfr. il diario, pagg. 105 e 107)⁵⁰, la collocazione in una veduta panoramica fa pensare che in questo caso il modello fosse la fontana davanti al complesso di chiesa e convento di Sant'Onofrio⁵¹. Georgina Masson, in una citazione riportata nel diario di Musa, lo definisce «uno dei posti più poetici di tutta Roma»⁵². Come il convento di Sant'Onofrio, i giardini in cui i Guston si recavano più spesso si trovavano a due passi dall'American Academy. Uno di questi può forse essere utile per capire cosa l'artista cercasse nelle isole di verde, oltre a una vista mozzafiato. Dopo vari tentativi, la coppia riuscì a entrare nel Bosco Parrasio, un giardino scavato sulle pendici scoscese del Gianicolo, lungo le scale che portano al Fontanone (cfr. il diario, pagg.129 e 138). A progettarlo fu l'architetto Antonio Canevari nel 1725 per l'Accademia degli Arcadi; il nome deriva dalla selva parrasia, il boschetto sacro ad Apollo sul monte Liceo nell'Arcadia⁵³. L'elemento più spettacolare del giardino consiste in due coppie di rampe di scale disposte simmetricamente e delimitate dalla vegetazione. I gradini conducono a un anfiteatro, il culmine di questo percorso in ascesa, destinato alle declamazioni di poemi e simili rappresentazioni. Sicuramente anche altre gradinate monumentali dei giardini romani o le rampe a zig-zag della *scalinata** della

chiesa di Trinità dei Monti in piazza di Spagna avranno colpito Guston, ma le scale di Bosco Parrasio strutturavano un giardino intimamente associato alla vagheggiata Arcadia, il rifugio di coloro che praticavano la poesia e le dissertazioni dotte. L'Accademia degli Arcadi, fondata nel 1689, propugnava il principio dell'*ut pictura poesis*, secondo cui pittura e poesia erano arti sorelle. E a Guston non era certo sfuggito che il giardino era frutto di questo dialogo tra parola e immagine, così affine al suo stesso programma⁵⁴. Sia lui che Musa, poetessa con cui spesso condivideva il lavoro, si rendevano probabilmente conto di quanto il Bosco Parrasio, un angolo segreto di Roma, si avvicinasse allo scenario ideale dell'Arcadia virgiliana⁵⁵. La vegetazione lussureggiante di allori, il suono rassereneante dell'acqua, la vista gratificante dopo una faticosa salita appagavano, anche se solo per un tempo breve, la brama di sollievo e di serena meditazione dell'artista. La visita a questo giardino, sinonimo d'ispirazione poetica, potrebbe spiegare la frequente presenza di scale come uno degli elementi fondamentali nelle composizioni della serie *Roma*. I Guston videro un simile complesso architettonico barocco con rampe dalla forma a zig-zag in Sicilia, vicino a Noto, dove fecero una gita per visitare un «gioiello di villa con un giardino da un punto di vista architettonico perfettamente integrato nell'edificio, una serie di forme recintate in cui si trova la vegetazione. Mai visto nulla di simile – sembrava progettato da Borromini... ». Musa poi registra «una piccola doppia rampa di scale sul retro del giardino, come una scaletta per andare al di là, però credo che non vada oltre il muro del giardino ma porti giusto a un piccolo ripiano, per la visuale, e poi di nuovo giù»⁵⁶. La scaletta isolata del Borromini, concepita come piattaforma per la vista panoramica, ha molto in comune con le scale dei giardini di Guston, che conducono solo a un gradino finale in posizione elevata che guarda su paesaggi di alberi e detriti scultorei. Sempre in zona si trovavano i giardini della villa Farnesina, anch'essi meta di diverse escursioni. Musa scrive: «La Farnesina è una delle meraviglie più vicine all'accademia, perciò siamo andati più spesso lì che in altri posti » (cfr. il diario, pag.132). Nonostante la ricca collezione di affreschi di Raffaello, Sodoma, Sebastiano del Piombo e Baldassare Peruzzi che si trovano all'interno, al tempo di Agostino Chigi la villa era ancora più famosa per i suoi giardini⁵⁷. I viali, trovati immersi nell'abbandono da Guston, sono formati da volte di siepi modellate e conducono a una fontana con una scultura di donna ricoperta di muschio. In una vasca rotonda posta su un piedistallo zampilla l'acqua, un'immagine simile a quelle della serie *Roma*. Tutt'intorno sfere di terracotta adagiate su plinti costellano un parterre di bosso. Gli ombrelli dei pini domestici in cima a tronchi sinuosi si stagliano ricurvi nel cielo. Come abbiamo visto, Guston tradusse questo santuario in un elaborato giardino *all'italiana**. Una varietà di forme modellate, siepi – le sfere di bosso «flessibili» su cui Musa aveva fatto scorrere la mano a Bagnaia – e sagome geometriche, alcune smorzate, altre marcate da ombre nere, tutte pulsano in ritmo serrato. È come se Guston avesse ricreato *Flatlands* prendendo in prestito l'arte topiaria filtrata attraverso i paesaggi e le forme omogenee degli alberi dipinti da Piero e dai fratelli Lorenzetti. In macchina sulla via per Orvieto, Guston notò che il panorama visto dal finestrino presentava i tratti di una «vegetazione simile allo sfondo in un dipinto senese» (cfr. il diario, pag.114).

Vedute di sangue

Caso vuole che l'esposizione nella villa Farnesina, quella «mostra di disegni molto carina» che Musa menziona nel diario, fosse incentrata proprio sulle vedute di Roma (cfr. il diario, pag.138). Tornarono a Woodstock con un esemplare del catalogo, rimasto fino a oggi nella libreria dello studio di Guston⁵⁸. Più che stabilire se Guston abbia avuto l'idea di cominciare a disegnare paesaggi su carta in seguito a questa esposizione, è importante sottolineare come la serie *Roma* si muova nel solco di una lunga tradizione, che vede artisti italiani e stranieri impegnati a studiare monumenti e territorio romano, sia esso inteso in senso naturale che modificato dalla mano dell'uomo⁵⁹. L'entusiasmo per i disegni visti alla mostra aggiunge eventualmente un'altra nota alla scala cromatica di Guston nella serie *Roma*, dove dominano i toni del rosso e del rosa. Molti dei disegni esposti erano eseguiti a sanguigna, una tecnica caratterizzata da sfumature rossastre che tendono a volte al marrone, e considerata particolarmente adatta alle scene agresti. Questi colori sono riutilizzati negli studi di Guston, che si mostrano così saldamente ancorati alla tradizione delle *vedute**. Egli riprende i luoghi citati nella mostra, come il Colosseo, la Piramide Cestia (pag.52) e la via Appia, che avevano esercitato per molto tempo grande fascino su artisti americani ed europei alla ricerca di immagini antiche e pittoresche. La sua versione dei tetti della città (cat.n.4) è forse stata suggerita da una veduta di Roma attribuita a Gaspar van Wittel. La coppia di pini in primo piano nel disegno di una villa romana di Paolo Anesi e il muretto lungo il bordo inferiore della composizione richiamano elementi e strutture formali simili a quelle dei dipinti di Guston. Ma forse l'esempio più interessante dei capricci di Guston, l'ingegnosa trasformazione dei motivi di queste vedute di Roma, è l'interpretazione

dell'interno del Colosseo (cat.n.20). Gli interni e gli esterni del Colosseo erano uno dei soggetti più frequenti dell'esposizione e del catalogo. Il pittore napoletano Alessio de Marchis, discepolo di Salvatore Rosa, offre nei suoi disegni una veduta di tre quarti di una serie di portali ricoperti di vegetazione. Il tratto caratteristico di de Marchis è l'uso di sanguigna e delle sfumature del rosso, che proietta i suoi monumenti in paesaggi fantastici⁶⁰. Guston improvvisa sul tema: reinventa le rovine ispirandosi anche al cromatismo e alla struttura compositiva di de Marchis (archi sulla sinistra e resti di mura in primo piano a destra). Nelle sue mani, il ritmo ondeggiante degli archi si trasforma in suole verticali rivolte all'insù; le bullette rosse sostituiscono il motivo semicircolare della muratura in mattoni che incornicia le aperture. L'artista alterna vuoti di colore e ombre rosa con profilo in rosso, rievocando l'uso analogo di luce e ombra e toni contrastanti che de Marchis adotta per l'interno del Colosseo. Questa metamorfosi è assai appropriata. Proprio come il Colosseo, insieme ad altri antichi ruderi, divenne il fulcro delle meditazioni romantiche sullo smarrimento e sulla mortalità umana, le suole di Guston erano un lamento per le vittime della seconda guerra mondiale. Guston tuttavia rinuncia alla melanconia fine a se stessa, svelando una vena sadica sotto la patina pittoresca della monumentale rovina. Ben prima che il Colosseo attirasse l'attenzione della sfortunata eroina di Henry James, Daisy Miller, che pagò con la vita l'emozione forte e rischiosa di vedere il Colosseo al chiaro di luna, l'anfiteatro ospitava i sanguinosi spettacoli allestiti dagli imperatori flavii per dilettare la popolazione di Roma. Era un altro luogo infestato dai cappucci. E nel XIX secolo divenne meta dei pellegrinaggi di fedeli e penitenti con cappucci che volevano rendere omaggio ai primi martiri cristiani. Inserite nelle arcate che circondano l'arena, le cappelle votive verso cui si dirigono i pellegrini sono sovrastate la lunette che trovano un'eco nei tacchi delle scarpe di Guston. *Untitled* (cat.n.32) diffonde un'ansia più apparente; qui la via Appia è, più che un'elegia all'antichità, una strada di periferia intasata da automobili nere che rombano sull'antica pavimentazione. I muri di mattoni, ripresi dai panorami urbani di De Chirico e dal proprio *Conspirators*, si abbassano fino al terreno, i loro contorni si allargano e arrotondano per assomigliare alle pietre della via più famosa di Roma. Colpisce l'ambiguità spaziale di questi mattoni interrati: potrebbero essere la superficie piatta del piano rovesciato, un scavo di un segmento della via Appia, con il merlato mausoleo di Cecilia Metella in lontananza. Fanno però pensare anche a una cavità sotterranea o a un labirinto, con i passaggi imbellettati di striature di rosso. Se la pavimentazione è esposta all'aria, questi accenti di rosso catturano la luce che il sole emana al tramonto, quando fa brillare di riflesso i ciottoli. Ma quelle striature di pigmento rosso ricordano anche le assi imbrattate di sangue e piene di chiodi nei dipinti della Marlborough. C'è un'incongruità evidente nello spettrale e crepuscolare paesaggio. E caso vuole che la via Appia non sia poi così lontana dalle Fosse Ardeatine, cave di *pozzolana** abbandonate e teatro di uno degli eventi più traumatici che si siano verificati a Roma durante l'occupazione tedesca. In segno di rappresaglia per una bomba partigiana che aveva ucciso alcune dozzine di militari tedeschi in via Rasella, il 23 marzo 1944, le forze tedesche raccolsero 335 italiani, molti dei quali scelti a caso, e li massacrarono nelle cave ardeatine⁶¹. Tra le vittime, 75 erano ebrei. In diverse immagini della serie *Roma*, mattoni e suole – che nel linguaggio stenografico di Guston indicano le vittime dell'olocausto e di altri crimini contro l'umanità – sono intercambiabili. Un dipinto nematicamente attinente, *Ancient Rock, Ostia* (cat.n.31,) è dominato da un monolito, traforato da buchi neri spalancati. La struttura ricorda un altro luogo associato alla morte, la necropoli di Porta Romana a Ostia Antica. Le voragini fanno pensare a pericolosi segreti nascosti all'interno, come occhi cavati fuori, testimoni di troppo orrore. Le prime impressioni di Guston dell'Italia, nel 1949, erano profondamente segnate dalla devastazione della guerra e dalle cicatrici lasciate nel paesaggio tra Napoli e Roma⁶². L'artista riconobbe che «siamo testimoni dell'inferno» dicendo: «quando penso alle vittime [dell'olocausto], è insopportabile»⁶³. Come suggeriscono questi esempi, le meditazioni di Guston sulle vestigia delle antichità romane erano intaccate dal trauma che dimorava nelle profondità ancora insondate di un'anima moderna, straziata dalla guerra.

Fantasie*

Benché Guston affermasse che a Roma «non aveva voglia di guardare arte moderna» (cfr. il diario, pag.106), la serie *Roma* rivela che, di fatto, egli era molto attento alle composizioni e ai temi di opere moderne di artisti italiani

che aveva occasione di vedere a Roma. Ironia della sorte, fu proprio Toti Scialoja, il 28 novembre, a mostrare a Guston la collezione di proprietà di Enrico Scialoja, fratello dell'artista, che includeva opere di Mario Mafai, De Chirico, e Giorgio Morandi. La dichiarata avversione di Guston per la pittura più recente non gli impediva uno

studio attento di questi artisti. Infatti, quando Scialoja parlava di *pupazz** per descrivere i cappucci di Guston intendeva sicuramente sottolineare il debito che questi aveva nei confronti dei manichini di De Chirico. I paesaggi della serie *Roma* trasmettono un po' del silenzio concentrato e dell'atmosfera tesa delle piazze con i porticati, delimitate da muri di mattoni, e delle ciminiere solitarie del pittore italiano. Recentemente un importante

saggio ha messo in luce la parentela e il continuo dialogo visivo che legò Guston a De Chirico e alla pittura metafisica italiana per oltre cinquant'anni, mediato dall'ammirazione per Piero⁶⁴. La visita alla collezione Scialoja costituì un momento decisivo per la serie *Roma*, in quanto Guston ebbe accesso a un paesaggio di Morandi, in cui prevalgono le tonalità del rosa alternate al blu, e ad almeno due nature morte di questo artista. Guston elaborò i motivi del paesaggio disponendo alberi e arbusti su una fila allo stesso modo in cui Morandi allineava bottiglie e vasi sul tavolo del suo studio. Entrambi gli artisti allegorizzano lo spazio del proprio studio, rendono monumentali gli oggetti e destabilizzano le relazioni spaziali. In *Untitled (Roma)* Guston colloca quattro oggetti, incluso un libro aperto, su un campo orizzontale, sospesi in un teso equilibrio morandiano. La collezione Scialoja conteneva anche importanti esemplari delle *Fantasie* di Mario Mafai, realizzate tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta; in esse, figure mascherate alla maniera di Goya, vengono ritratte nell'atto di saltellare in claustrofobici postriboli o di macellare vittime mutilate. I dipinti di Mafai ricordavano James Ensor, Beckmann e George Grosz – pietre di paragone per Guston – e dal punto di vista tematico anticipavano in modo inquietante la carneficina della seconda guerra mondiale. Guston deve aver percepito l'affinità tra questi e i propri lavori. È possibile che ne avesse già visto qualcuno nel 1948, quando Mafai ebbe una sala tutta per sé alla Biennale di Venezia. In ogni caso, riapparendo nella collezione Scialoja, anche queste immagini gli richiamarono alla mente i cappucci e le loro orribili azioni. Forse rivedere queste mostruose *Fantasie* – nello spirito così vicine alle macabre tele della Marlborough – ha intensificato la presenza dei cappucci nella serie *Roma*. Se l'artista scorgeva le loro forme nei pini domestici e nei cipressi dei giardini romani, non poteva evitare che essi, così ingegnosi nelle insidie, scempiassero anche quei dipinti di Mafai che avevano presagito lo spaventoso genocidio che Guston non riusciva a dimenticare. In effetti, da Musa sappiamo che Guston a Roma stava leggendo *The Rise and Fall of the Third Reich*⁶⁵. Inoltre le *Fantasie* di Mafai erano divenute sinonimo d'indignazione contro le atrocità della guerra sin dall'agosto del 1944, quando sei dipinti della serie erano stati esposti alla mostra *Arte contro la barbarie* a Roma⁶⁶. L'incontro di Guston con i lavori di Morandi, De Chirico e Mafai riporta alla disputa con Toti Scialoja. Questi usava la parola *pupazz** per descrivere i cappucci di Guston, associandoli non solo ai manichini di De Chirico ma anche ai virulenti dibattiti in corso in Italia negli anni Quaranta. Nella prima permanenza a Roma nel 1948–49, Guston incontrò artisti alle prese con il problema dei mezzi più adatti a commemorare i tragici eventi della guerra. Le Fosse Ardeatine, ad esempio, erano al centro di una controversia sul linguaggio visuale appropriato per ricordare le vittime massacrate sul posto⁶⁷. Ma, cosa ancora più importante – specie per quanto concerne la situazione di Guston nel 1971, quando ritornò ai momenti precedenti della sua carriera per alimentare gli ultimi dipinti figurativi – in conseguenza della guerra gli artisti italiani a Roma erano stati costretti a chiedersi cosa significasse essere un artista e, considerata la catastrofe, quale fosse la loro funzione. Le alternative, confrontando un artista impegnato e uno isolato, rintanato nel suo studio, sono state esposte nel 1944 da Antonello Trombadori, curatore di *Arte contro la barbarie*, nelle pagine del quotidiano di sinistra *l'Unità*: «Dare ai nostri canti e ai nostri quadri la veste, l'espressione e la funzione umana che a quei fatti si adegua», oppure «dipingere la bottiglia impolverata o il pupazzo metafisico, mentre lontano da

noi, ma per noi, i soldati della libertà versano il loro sangue per far sì che nel mondo anche all'arte e alla cultura sia restituita quella funzione di civiltà che loro spetta»⁶⁸. Un'eco di questa dicotomia si ritrova nelle parole con cui Guston ammetteva la propria "schizofrenia" negli anni Sessanta, quando gli sembrava sempre più difficile difendere il suo isolamento, data «la guerra che l'America viveva, la brutalità del mondo. Che tipo di uomo sono io, che me ne sto a casa, leggo i giornali, vado su tutte le furie, frustrato, per qualsiasi cosa – e poi torno nel mio studio *per abbinare rosso e blu*»⁶⁹. La parola *pupazz** usata da Scialoja nel 1971 dovette irritare Guston perché suggeriva il tipo di isolamento dell'artista alle prese con se stesso nel proprio studio che Trombadori aveva condannato nel 1944. Avrà ferito particolarmente Guston che ciò succedesse proprio quando aveva definitivamente abbandonato la torre d'avorio dell'astrazione – alla fine degli anni Sessanta, l'equivalente della «bottiglia impolverata o il *pupazzo metafisico**» – per creare un linguaggio visuale che rispondeva al disastro globale e alle sue ripercussioni. Dore Ashton ha fatto notare che una battaglia ricorrente nella carriera di Guston era proprio la scelta «tra i due tipi di pittura che lui distingueva nella storia, quella che si basava sul dolore e quella che si basava sulla bellezza e sul piacere»⁷⁰. I dipinti della serie *Roma* da un lato alludono sottilmente a

Morandi e De Chirico, dall'altro lasciano affiorare il trauma della guerra, che ricorre nelle sue composizioni e impregna la sua tavolozza, dimostrando come Guston continuasse a cimentarsi con un problema da lui avvertito per la prima volta nell'Italia del dopoguerra. La giustapposizione tra un artista avulso dagli eventi attuali e uno impegnato era ben visibile nella collezione di Scialoja. Le immagini della serie *Roma*, pur avendo un contenuto politico appena percettibile, provano che Guston – malgrado fosse in vacanza – non era a proprio agio in quella sorta di autonoma esclusione dalla cruda realtà che Trombadori associava a De Chirico e Morandi. A proposito, è utile ricordare che la recensione di Rosenberg sull'esposizione alla Marlborough era intitolata "Liberazione dal distacco" – un articolo in cui Guston, a suo stesso dire, trovò un «totale apprezzamento». Rosenberg, difendendo le «fantasticherie politiche» di Guston, riecheggia il problema già esposto da Trombadori: «[la mostra di Guston] ha luogo all'inizio di una decade in cui si avverte il bisogno urgente di una nuova concezione dell'arte – una che metta fine all'isolamento dalle crisi del tempo. Il concetto formalista di un'arte alta, negli ultimi

tempi tanto autorevole e per principio legato al rifiuto di registrare la distruzione del pianeta, sembra essersi completamente esaurito, e con esso la dialettica di un'astrazione che tende sempre più all'autopurificazione». In conclusione, Rosenberg afferma: «Guston è il primo ad aver messo in gioco una carriera già completamente avviata per avere la possibilità di impegnarsi con l'arte nella realtà politica»⁷¹. Se i cappucci erano associati al distacco, allora, non stupisce che Guston al ritorno dall'Italia abbia messo da parte i suoi *pupazz**. L'interesse di Guston per i movimenti culturali italiani non era limitato alla pittura. L'artista trovò nel cinema neorealista del dopoguerra un altro modello per l'evoluzione della sua estetica pittorica. In gioventù comparsa a Hollywood, venerava i film di Federico Fellini, del quale aveva visto *Lo sceicco bianco* (1952) e *I Vitelloni* (1953) per la prima volta nel 1953. Anche se i due non si sono mai incontrati, Fellini era spesso presente nei pensieri di Guston, che alla fine degli anni Cinquanta si spinse a sondare i confini dell'astratto con dipinti come *To Fellini* (1958). Dore Ashton ha osservato che l'opera di Guston, come quella di Fellini, descrive la lotta ansiosa insita nella creazione artistica. Molti dei dipinti tardi di Guston lo ritraggono nel suo studio, tormentato dal dubbio, davanti a un *work in progress*, proprio come Fellini creò una parabola del processo creativo in *8 1/2*. Nel filmato *A Life Lived*, Guston disse a Michael Blackwood che quando dipingeva i cappucci, gli sembrava che Fellini «gli lasciasse appunti per ricordargli tutto ciò che voleva che i cappucci facessero». Fellini continuò a guidare Guston a Roma quando questi dipinse immagini ancorate a ciò che vedeva succedere attorno a lui. Nel 1966, citando *I Vitelloni*, Guston confermò l'ammirazione che aveva sempre avuto per il realismo dei primi film di Fellini: «Ogni cosa era osservata con nitidezza e tutte le idee e i significati emergevano dal sapore e dal gusto della vita, ogni posa, come la gente parlava o si muoveva, e l'arte scaturiva da questo meraviglioso modo di guardare»⁷². Nella lettera a McKee da Roma Guston affermò di trovare nei film di Fellini e Pasolini l'equivalente contemporaneo degli affreschi di Piero: «Tra l'altro, mi è chiaro che solo i grandi cineasti sono i veri eredi dell'arte ricca e complessa del passato. Fellini è un grande pittore di affreschi in ogni senso... e lo stesso vale per Pasolini»⁷³. Come i dipinti di Guston dal 1968 in poi, i film di Fellini «si prestavano all'affiliazione, al legame e alla sovrapposizione»⁷⁴. I romanzi, l'attività giornalistica e i film di Pasolini riflettevano un programma conforme al proprio, intrisi com'erano del vernacolo disordinato delle *borgate**. Pasolini colse più di ogni altro artista contemporaneo la dimensione epica dell'esperienza e della fragilità umana nei tempi moderni. Trovò grandi gesti nelle bravate e nei furti di *Ragazzi di vita* e cadenze classiche nel loro slang. In *Accattone*, i personaggi hanno soprannomi; uno è chiamato «lo sceriffo»⁷⁵, come una delle figure chiave di Guston nei dipinti con i cappucci. Lo sceriffo appare in *Back View* (cat. n. 18), dove si confronta con un cappuccio, un po' infiacchito, sotto interrogatorio. Ma il linguaggio visivo di Guston era forse più strettamente in linea con la meditativa spettacolarizzazione della vita moderna e dell'esperienza individuale operata da Fellini. In *Le notti di Cabiria* (1957), Fellini capovolge il mondo delle borgate romane descritte da Pasolini, trasformandolo in un tragicomico spettacolo di varietà. A proposito dei migliori film di Fellini, lo studioso Sam Rhodie ha preso atto del «passaggio nelle profondità, dove il proprio immaginario è più palpabile e reale della realtà»⁷⁵. Anche Guston esplora la carnevalesca «fusione di autobiografia, mito e arte»⁷⁶. Naturalmente ciò ci ricorda, a ragione, la massima dell'artista, pronunciata nel 1972 dopo la sua ultima e più importante permanenza in Italia: «Adesso non ho nient'altro da fare se non dipingere la mia vita»⁷⁷. Artisti stranieri hanno affrontato lunghi viaggi per andare a Roma in cerca di antichità, di un idillio arcadico tanto bramato. Molti di questi artisti, specialmente nel XIX secolo, erano affascinati dagli abitanti della città: briganti, pellegrini, *ciociare**, donne della *campagna** romana osannate per la loro bellezza e per il caratteristico dialetto, e bovari che badavano alle mandrie nel *campo vaccino** nel bel mezzo del Foro. Guston continuò questa ricerca, ma in una Roma il cui profilo demografico e urbano era enormemente cambiato in seguito all'aumento della popolazione, verificatosi una prima volta con

l'unificazione e poi nel secondo dopoguerra. Era questa capitale, rumorosa ed esuberante, con tanta voglia di vivere ma ancora impaurita dalla guerra e dall'occupazione tedesca, che Guston aveva conosciuto non solo direttamente, ma anche attraverso i film di Fellini, Vittorio de Sica, Roberto Rossellini, Pietro Germi e Pasolini. Il loro ritmo cinematografico, l'umorismo, l'imperturbabile realismo, estremi contrastanti di una sensibilità chiaramente romana, si possono percepire nelle immagini della serie *Roma* sotto la vernice della contemplazione di antichi siti e giardini. Guston avvertiva le tensioni irrisolte nella società italiana contemporanea, l'eredità della lotta partigiana, della cui memoria rimaneva una palpabile presenza nelle Fosse Ardeatine. Per l'artista, il Colosseo, più che un glorioso simbolo della passata grandezza, era la straziante reminiscenza dei recenti spargimenti di sangue. Malgrado la saltuaria frivolezza, il fascino ineffabile e il romantico peana intonato a una città zeppa di meraviglie, le immagini della serie *Roma* contengono il presagio dell'epopea più cupa dei dipinti realizzati da Guston verso la fine della stessa decade. In quelle visioni infernali, fortemente influenzate dagli affreschi di Signorelli a Orvieto, i cappucci svaniscono, ma l'Italia, le lezioni dei maestri, il paesaggio, lo spazio urbano, tutto rimane. Il cumulo compatto di corpi che si contorcono nell'affresco di Signorelli *I Dannati*, per esempio, è l'elemento portante di una composizione in cui gli inferi e il regno dei cieli sono nettamente divisi, come nei dipinti tardi di Guston. All'inizio di febbraio del 1971, a Orvieto, l'artista indica Signorelli che, in piedi vicino a Fra Angelico, osserva gli orrendi crimini da lui stesso rappresentati nella *Predicazione dell'Anticristo*. Allo stesso modo, al ritorno a Woodstock, Guston allontana i suoi pupazzi e smaschera se stesso, assumendo il ruolo di protagonista nei propri dipinti. Come Signorelli, egli diventa il testimone dei propri peccati e di quelli del genere umano. Dall'area desolata in *Wheel* – un mucchio di spazzatura o un'inondazione, dipinti nelle tonalità sanguigne comuni a molte delle immagini di *Roma* – dal pantano, affiora il profilo di una singola ruota, come un monumento abbandonato posto sullo sfondo di un cielo offuscato (fig.44). Il particolare mondo pittorico di Guston si mescola all'eco durevole dell'esperienza in Italia in una riflessione sugli eventi disastrosi del XX secolo. L'ombra pallida della luna rievoca i globi luminosi di parecchie immagini di *Roma* e la ruota è probabilmente il ricordo di una veduta dall'alto di piazza del Campo a Siena, stampata su una cartolina che l'artista aveva spedito alla figlia Musa nel 1948. Sul retro, Guston aveva scritto: «Questa è una veduta della città che ho appena visitato... Come vedi, l'ampia piazza di Sienna [sic] sembra una mezza ruota, no?»⁷⁸ I contorni squadri della ruota del dipinto seguono la sagoma ricurva della piazza. In *Wheel*, come nelle altre opere tarde, i pupazzi incappucciati sono spariti, e con essi la loro aria distaccata, ma, per l'artista, le vacanze sono finite.

Note

1 Gli affreschi di Luca Signorelli nella cappella Nova o di San Brizio nel duomo di Orvieto (dipinti fra il 1499 e il 1503), che Guston non vide di persona fino al 1948, ispirarono il murale realizzato nel 1935–36 con Reuben Kadish al Tubercular Sanatorium di Los Angeles, oggi City of Hope Medical Center, a Duarte, in California. In una conversazione con Joseph S. Trovato, a una domanda sulle “influenze” nella sua pittura murale, Guston rispose: «Principalmente il Rinascimento: Piero, Mantegna, Uccello». Intervista-testimianza di Philip Guston, 29 gennaio 1965.

Archives of American Art, Smithsonian Institution.

2 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 25 gennaio 1971. In questo volume pubblichiamo soltanto alcuni brani del diario del viaggio in Italia di Musa McKim; la selezione è tratta dalla versione che la poetessa, al ritorno negli Stati Uniti, ha redatto e dattiloscritto. Nelle note vengono citati dei passaggi della versione completa del diario, mentre le citazioni inserite nel corpo del testo si riferiscono alle parti pubblicate in questo volume.

3 Sulla serie *Roma* cfr. Dore Ashton, *A Critical Study of Philip Guston* (Berkeley 1976), pp. 171–172; Musa Mayer, *Night Studio* (New York 1988), pp. 157–158; Michael Semff, “Am I Re-incarnated? On Philip Guston’s ‘Italian Malaise’ and His Bridges to Europe”, in Christoph Schreier e Michael Semff (a cura di), *Philip Guston: Works on Paper*, cat. mostra, Kunstmuseum, Bonn; Louisiana Museum, Humlebaek; Staatliche Graphische Sammlung, München; The Morgan Library & Museum, New York; Albertina, Wien (Ostfildern 2007); James Beck, “The Impact of the Italian Experience on American Painters after World War II” in Antonio Cadei et. al. (a cura di) *Arte d’Occidente: Studi in onore di Angiola Maria Romanini* (Roma 1999), 3. voll., pp. 1171–1178; Magdalena Dabrowski (a cura di), *Philip Guston: Opere su carta 1933–1980*, cat. mostra, Galleria Nazionale d’Arte moderna (Roma 1989), pp. 36–37, e 101–106, cat. 84–89; e Lindsay Mace, “Philip Guston and the Italian Tradition”, tesi di laurea non pubblicata, Wellesley College 1988.

4 Guston a Mercedes Matter, lettera datata 13 novembre 1975, in Semff (cfr. nota 3), pp. 12–14.

5 Morton Feldman, “Philip Guston: The Last Painter,” *Art News Annual* 31 (1966), p. 100.

6 Guston a Bill Berkson, lettera datata 28 ottobre 1975. Guston fa riferimento a Charles Dickens, *Pictures from Italy* (1846) e William Dean Howells, *Italian Journeys* (1867). Ringrazio Bill Berkson e David McKee per avermi fornito il contenuto della lettera.

7 Cfr. Ashton (nota 3); e Joseph Rishel, “The Culture of Painting: Guston and History”, in Michael Auping (a cura di), *Philip Guston: Retrospective*, cat. mostra, Modern Art Museum of Fort Worth (Fort Worth 2003); e Al Boime, “Breaking Open the Wall: the Morelia Mural of Guston, Kadish and

Langsner" in *The Burlington Magazine*, vol. 150, n. 1264 (luglio 2008), pp. 452–459.

8 Guston a Mercedes Matter, lettera datata 9 agosto 1964. Ringrazio David McKee per avermi segnalato la lettera.

9 Guston a Mercedes Matter, lettera datata 23 novembre 1975, in Semff (cfr. nota 3), pp. 12–14.

10 Ashton (cfr. nota 3), p. 149.

11 Philip Guston, "Piero della Francesca: The Impossibility of Painting," *Art News* 64, n.8 (maggio 1965), p. 39.

12 Michael R. Taylor, "Enigma Variations: Reconsidering the 'Late' Work of Giorgio de Chirico and Philip Guston", in Michael R. Taylor e Lisa Melandri, *Enigma Variations: Philip Guston and Giorgio de Chirico*, cat. mostra, Santa Monica Museum of Art (Santa Monica 2006), p. 16.

13 Roberta Smith, "The New Gustons," *Art in America* 66 (gennaio – febbraio 1978), p. 101, paragona il cromatismo delle ultime opere figurative di Guston a quello degli affreschi del Rinascimento italiano e propone la *Madonna del parto* come modello per *Source* (1976).

14 Guston in Robert Pincus-Witten, "New York," *Artforum* IX, n.4 (dicembre 1970), p. 74.

15 Hilton Kramer, "A Mandarin Pretending to be a Stumblebum", *The New York Times* (25 ottobre 1970), p.27.

16 *Quattro Artisti Americani: Guston, Hofmann, Kline, Roszak/XXX Biennale Venezia 1960/ Stati Uniti d'America*, introduzione di K.B. Sawyer.

17 Guston, in John J. H. Baur, *Nature in Abstraction*, cat. mostra, Whitney Museum of American Art (New York 1958), p.40.

18 Guston citato in *Art Now: New York 2* (1970), p. 8.

19 Guston a Dore Ashton, estate 1971, citato in Mayer, *Night Studio*, (cfr. nota 3), p. 158.

20 Guston a David McKee, febbraio 1971, citato in Dabrowski (cfr. nota 3), p. 36.

21 Milton Gendel, parte non pubblicata del diario, datata 7 febbraio 1971. A metà gennaio, Scialoja aveva confessato a Gendel di dissentire dalle nuove opere figurative di Guston. Milton Gendel, diario, 16 gennaio 1971.

22 Ashton (cfr. nota 3), p.82.

23 Guston a Barnett Newman e signora, cartolina senza data, collezione privata. Una variante del testo si trova su una cartolina indirizzata a Richard Lindner che mostra un particolare dell'affresco di Piero *Vittoria di Costantino su Massenzio*, nella chiesa di San Francesco ad Arezzo, collezione privata.

24 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 26 novembre: «Dopo ciò e l'escursione di tre giorni con i colleghi Philip ha raggiunto il fondo. Si ritorna a Maverick, a quanto sembra».

25 Harold Rosenberg, "Liberation from Detachment", *The New Yorker* (7 novembre 1970), pp. 136–41.

26 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 15 novembre 15, 1970: «P. ha ricevuto una lettera di David McKee, con una fotocopia dell'articolo di Harold sul New Yorker del 7 novembre, manca l'ultima pagina».

27 Guston a Rosenberg, lettera datata 8 dicembre

1970. Harold Rosenberg Papers, 1923–84, Getty Research Institute, Research Library.

28 Joanna Weber (a cura di), *Philip Guston: A New Alphabet, the Late Transition*, cat. mostra, Yale University Art Gallery (New Haven, Conn., 2000).

29 Robert Storr, *Philip Guston* (New York 1986), pp.64–66.

30 Conversando con Dore Ashton, Guston ricordò che «fu emozionante andare ad Arezzo o Orvieto per la prima volta» nel 1948–49. Ashton (cfr. nota 3), p.82.

31 Christopher Bucklow ha associato «l'aspirazione alla concisa concentrazione del significato in una forma» di Guston agli emblemi e simboli araldici del Rinascimento italiano. Cfr. Bucklow, *What Is in the Dwat: The Universe of Guston's Final Decade* (Ambleside 2007), pp. 137–39.

32 Robert Slifkin, "Out of Time: Philip Guston's Return to Figuration and the Crisis in the Humanities". Tesi di dottorato, Yale University 2007, pp. 21–23.

33 Ibid., p.92.

34 La tavoletta di Guston è legata al motivo del libro aperto comparso per la prima volta nei suoi dipinti su tavola a Woodstock, in cui l'artista gioca con i caratteri di diversi tipi di alfabeto. Cfr. *Untitled* (ca. 1968–69), riproduzione in Weber (cfr. nota 28), tavola 9, dove i segni sembrano zeppe cuneiformi.

35 Sui cappucci come autoritratto, cfr. Harry Cooper, "Recognizing Guston", in Weber (cfr. nota 28), pp. 27–65.

36 Guston a David McKee, lettera non datata, ricevuta il 18 febbraio 1971, citata in Dabrowski (cfr. nota 3), p. 36.

37 Ibid.

38 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 23 gennaio, cita la descrizione in Georgina Masson, *The Companion Guide to Rome*, ottava edizione riveduta e corretta da John Fort, (1965 prima ed.), p. 366, dell'obelisco in San Giovanni e della sua traslazione nel 1587 dal Circo Massimo al luogo attuale.

39 Ditta G. Poggi, in via del Gesù tra Santa Maria sopra Minerva e la piazza del Collegio Romano. Ringrazio Varujan Boghosian per avermi confermato questa informazione in una conversazione avuta il 5 dicembre 2009.

40 Cfr. per esempio Johann Heinrich Füssli, *Artist in Despair, 1778–79* (Kunsthaus Zürich, Zurigo). Francisco Calvo Serraller, "At Ground Level", in *Philip Guston: Retrospectiva de Pintura*, cat. mostra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, (Madrid 1989), p. 169, collega l'interesse di Guston per piramidi, piedi e scarpe all'estetica del sublime secondo Edmund Burke, attraverso la loro presenza nelle opere di Giovanni Battista Piranesi e Füssli.

41 William Corbett, *Philip Guston's Late Work: A Memoir* (Cambridge, Mass. 1994), p. 18.

42 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 8 gennaio 1971: «Al ritorno, abbiamo preso l'autobus da Castel Sant'Angelo a piazza Sonnino, una delle statue preferite di P.: Belli con cilindro e pastrano».

43 L'erma quadrifronte accanto al Belli cita un elemento decorativo del Ponte Fabricio, che collega l'Isola Tiberina con Campo di Marzio. Il motivo delle teste congiunte compare in

due disegni di Guston: *Four Heads* (1974) e *Three Heads* (1975), cfr. Dabrowski (cfr. nota 3), cat. n. 90, pag. 107, e cat. n. 102, pag. 113

44 Sull'esperienza dell'"Italia concreta" e sulla piazza come teatro, entrambe considerate come fonti ispiratrici dell'arte americana del secondo dopoguerra cfr. Beck (cfr. nota 3), p. 1173. Guston rivela il suo interesse per il romanesco quando lui e Musa, con l'aiuto di Bill Pepper, traducono l'iscrizione sul monumento a Carlo Alberto Salustri, noto sotto lo pseudonimo di Trilussa. Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 25 gennaio 1971 (cfr. questo volume p. 129).

45 Su Giordano Bruno, cfr. Ingrid D. Rowland, *Giordano Bruno: Philosopher/Heretic* (Chicago 2009).

46 Cfr. "Philip Guston Talking," conferenza trascritta, Renee McKee (a cura di), in *Philip Guston: Paintings 1969–80*, cat. mostra, Whitechapel Art Gallery (London 1982), p. 53. Guston riconobbe che la ricomparsa dei cappucci nei suoi dipinti dal 1968 in poi era collegata a ricordi riattivati dalla «guerra [del Vietnam] e dalle manifestazioni».

47 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 3 marzo 1971.

48 Su villa Sciarra, cfr. Alberta Campitelli, "Eclettismo e revival nei giardini Romani", in Vincenzo Cazzato (a cura di), *La Memoria, Il Tempo, La Storia nel Giardino Italiano fra '800 e '900* (Roma 1999), pp. 374–76.

49 Su orticoltura e disegni all'accademia, cfr. Laurie Olin, "Landscape Architecture at the American Academy in Rome (1915–1940)", in Vincenzo Cazzato (a cura di), *Ville e Giardini Italiani: I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome* (Roma 2004), pp.211–18; e Alessandra Vinciguerra, "I giardini dell'Accademia", in *ibid.*, pp. 311–20.

50 Ammirando «le due belle fontane in piazza Farnese», Musa cita Georgina Masson (*The Companion Guide to Rome* (cfr. nota 38), p. 139): «brillanti fili d'acqua cadono dai gigli di pietra dei Farnese in grandi vasche di granito egizio proveniente dalle rovine delle Terme di Caracalla» (diario del viaggio in Italia, 25 gennaio).

51 Lo studio dell'architettura del paesaggio era di lunga tradizione all'American Academy, con membri che si erano dedicati allo studio delle fontane romane. Robert Weppner Jr. (FAAR 1934–36) e Stuart Mertz (FAAR 1938–40) eseguirono una serie di disegni e acquerelli della fontana nel chiostro del convento di Sant'Onofrio. Cfr. "Sul rilevamento delle fontane," in Cazzato (cfr. nota 49), pp.630–52.

52 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 16 gennaio.

53 Sul Bosco Parrasio, cfr. Susan M.Dixon, *Between the Real and the Ideal: The Accademia degli Arcadi and its Garden in Eighteenth-Century Rome* (Newark 2006).

54 Su parola e immagine nella collaborazione tra l'artista e la moglie, cfr. Sally Radic, *Linea y Poesia: Philip Guston y Musa McKim*, cat. mostra, Fundación César Manrique (Lanzarote 1998).

55 Tra gli studiosi che lavoravano all'American

Academy durante la permanenza di Guston c'era Archibald W. Allen, docente di lettere classiche alla Wesleyan University e studioso di Virgilio. Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 2 gennaio, 6 gennaio (cfr. questo volume, p. 126) e 16 marzo 1971. 56 Ibid., 24 febbraio.

57 Sulla villa Farnesina, cfr. Ingrid D.Rowland, *The Roman Garden of Agostino Chigi* (Groningen 2005).

58 Marco Chiarini, *Vedute Romane disegni dal XVI al XVIII secolo* [dalla collezione del Gabinetto Nazionale delle Stampe], cat. mostra, Farnesina alla Lungara (Roma 1971).

59 Cfr. *America's Rome: Artists in the Eternal City, 1800–1900*, cat. mostra, Fenimore Art Museum (New York 2009) e *Tutte le strade portano a Roma?*, cat. mostra, Palazzo delle Esposizioni (Roma 1993).

60 Marco Chiarini, "Alessio de Marchis as a Draughtsman", *Master Drawings* 5 n. 3 (1967) pp.289–91, tavole 30–34.

61 Il 20 novembre 1971 Guston cenò con lo scultore Dimitri Hadzi, che risiedeva a Roma dal 1951 (cfr. il diario, p. 113). Nel suo lavoro ricorrevano spesso motivi militari, come elmi o scudi, e le sue composizioni scultoree erano fortemente segnate dalle visite a Dachau e Auschwitz. È probabile che in quell'occasione i due artisti discussero dei punti di contatto tra le loro opere. Hadzi menziona le Fosse Ardeatine nelle interviste a Dimitri Hadzi, 2 gennaio 1981–9 marzo 1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

62 Michael E.Shapiro, *Philip Guston: Working Through the Forties*, cat. mostra, The University of Iowa Museum of Art (Iowa City 1997), p. 11.

63 Guston, citato in Norbert Lynton, "An Obverse Decorum", in *Philip Guston: Paintings 1969–80*, cat. mostra, Whitechapel Art Gallery (London 1982), p. 15.

64 Taylor (cfr. nota 12), pp. 16–37. Cfr. anche Ara Merjian, "'Image Ridden'– Enigma Variations: Philip Guston and Giorgio de Chirico", *Papers of Surrealism* 5 (primavera 2007), pp. 1–10.

65 Musa McKim, diario del viaggio in Italia, 27 marzo: «P. ha comprato *The Rise and Fall* l'altro giorno al Red Lion [libreria con testi in lingua inglese]». Il 24 aprile: «P. sta leggendo *The Rise and Fall of the Third Reich*, le parti che aveva saltato». Musa si riferisce a William L.Shirer, *The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany* (New York 1960).

66 Adachiara Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana* (Torino 2006), p.60.

67 Mirko Basaldella (1910–1969) era il fratello di un amico di Guston, il pittore Afro Basaldella, ed era lo scultore che aveva realizzato il cancello alle Fosse Ardeatine (1949–51). Le polemiche sul progetto di Mirko dominavano le discussioni artistiche ed erano tema di un dibattito pubblico all'epoca del primo soggiorno a Roma di Guston. Cfr. Enrico Crispolti, *I Basaldella* (Milano 1984).

68 Antonello Trombadori, in *l'Unità*, 27 agosto 1944, citato in *Sotto le stelle del '44. Storia*

arte e cultura dalla Guerra alla liberazione,
cat. mostra, Palazzo delle Esposizioni
(Roma 1994), p.65.

69 Guston citato in Jerry Talmer, "'Creation' Is
for Beauty Parlors", *New York Post* (9 aprile
1977).

70 Ashton (cfr. nota 3), p. 116.

71 Rosenberg (cfr. nota 25), pp. 140–41.

72 Guston, osservazioni da una conversazione
con Joseph Ablow, Boston University 1966.

73 Guston a David McKee, citato in Dabrowski
(cfr. nota 3), p. 36.

74 Sam Rohdie, *Fellini Lexicon* (London 2002),
introduzione.

75 *Ibid.*, p. 59.

76 Ashton (cfr. nota 3), p.96.

77 Mayer (cfr. nota 3), p. 173.

78 Guston a Musa (Ingie) Guston, cartolina
datata 1948, collezione privata.