

# Una pittura “filosofica”.

## *Le opere di Jean Guilton alla Collezione Paolo VI*

---

Paolo Sacchini<sup>1</sup>

«*Nimis bene scripsisti de nobis*. Non seppi mai se fosse un’assoluzione o un rimprovero, se dovessi tradurre: “Lei ha scritto troppo bene di noi”, oppure “Lei ha scritto benissimo di noi”. Quando glielo domandai, la sfinge sorrise ma non rispose». Con queste parole, nella sua autobiografia *Il mio secolo, la mia vita* (1988), Jean Guilton ricordava il lapidario telegramma con il quale Papa Paolo VI, nel 1967, lo aveva autorizzato a pubblicare i *Dialoghi con Paolo VI*, forse nel com-

plesso il volume più ricco, denso e ispirato – perché, si direbbe, allo stesso tempo più intimamente vissuto e più visceralmente meditato – della sua intera (e vastissima) produzione; un testo che giungeva a suggellare un’amicizia ormai di vecchia data, sbocciata quando nel 1950 il giovane Giovanni Battista Montini – all’epoca stretto collaboratore di Pio XII presso la Segreteria di Stato vaticana – aveva di fatto salvato dalla condanna all’Indice l’importante saggio guiltoniano

---

1. Membro del Comitato Scientifico della Collezione Paolo VI - arte contemporanea di Concesio e docente di Storia dell’arte contemporanea, Storia della Decorazione e Didattica dei Linguaggi Artistici dell’Accademia di Belle Arti di Brescia Santa Giulia, presso la quale è anche coordinatore del Dipartimento di Comunicazione e Didattica dell’Arte.

dedicato a *La Vergine Maria*, alcuni risvolti del quale avevano destato preoccupazioni presso la Curia romana. In quell'occasione, Guitton e Montini si erano incontrati per la prima volta, precisamente l'8 settembre; e da quel momento in avanti i due avrebbero continuato ad incontrarsi ogni anno, sino alla scomparsa del Papa bresciano, esattamente in quella data, senza che l'elezione di Montini al soglio pontificio, nel 1963, interrompesse tale consuetudine, perché in fondo – diceva Paolo VI a Guitton – «io non sono un uomo? Non ho forse il diritto di avere amici? Non ho forse un cuore?». Anzi Paolo VI, dopo che il suo predecessore Giovanni XXIII aveva invitato Guitton a partecipare come unico osservatore laico al Concilio Vaticano II, volle addirittura che il filosofo francese prendesse parola durante la seconda sessione del Concilio stesso, non casualmente con un intervento sul tema dell'ecumenismo, a cui aveva dedicato molti studi.

Uno dei frutti meno noti di questa solida e intensa amicizia, che come è testimoniato dai racconti riportati in diversi volumi guettoniani si è nutrita non solo di sollecitudine personale e di condivisione intellettuale, ma anche di confronti vivaci (ad esempio, su alcune scottanti tematiche morali, sui rapporti tra il cattolicesimo e le altre confessioni cristiane, sulla lacerante questione di Ecône), è la ricca raccolta di opere pittoriche del pensatore francese – circa duecento – che sono oggi conservate, per il trami-

te del lascito disposto del segretario particolare di Papa Montini, Mons. Pasquale Macchi, presso la Collezione Paolo VI - arte contemporanea di Concesio. Per tutta la vita, infatti, Guitton ha dipinto e disegnato senza sosta, spesso affiancando molto strettamente tale passione – quasi essa ne fosse una sorta di ideale completamento – alla sua principale attività di filosofo (nonché, si potrebbe a pieno titolo aggiungere, di scrittore dalla vena narrativa e dialogica limpida, lineare, davvero assai fresca e felice nonostante la complessità e la delicatezza delle questioni in gioco ed il conseguente obbligo di rigore persino estremo nelle argomentazioni); e anzi lui stesso ha di fatto più volte messo in relazione queste due sfere della sua vita intellettuale, in particolare quando nel 1982, in un testo intitolato *Filosofia del colore* (oggi disponibile sia in lingua originale che in traduzione nel fondamentale catalogo della mostra bresciana del 1991 curata da Cecilia De Carli), ha sottolineato come «le vocazioni che siamo stati costretti ad abbandonare» – nel suo caso, appunto, quella per la pittura, compresa anche per l'insistenza dei genitori che desideravano indirizzarlo verso qualcosa di più spendibile se non altro nell'ambito dell'insegnamento – non solo «continuano a vivere in noi», ma ancor più significativamente giungono a «colorare la vocazione che abbiamo scelto». Si possono dunque individuare, nella sua pittura, convergenze non secondarie con

la sua filosofia. Con un'ulteriore avvertenza: perché in effetti, sebbene Guitton non sia certamente stato un artista di professione, la sua pittura è comunque piuttosto sicura, grazie alla buona preparazione tecnica ricevuta in gioventù quando, come lui stesso ha ricordato, ha seguito «corsi di disegno, di pittura e perfino di anatomia» tenuti da docenti senz'altro non troppo avanzati dal punto di vista del gusto («essi ignoravano e mi proibivano ciò che mi sarebbe potuto piacere, e che avrebbe potuto rivelarmi: gli impressionisti, gli innovatori», precisa Guitton in *Dipingere senza essere pittori*, 1966), ma dalla solida capacità didattica. Così, nonostante il suo più tipico modo di dipingere si sia poi espresso per lo più mediante «lo schizzo, l'abbozzo» che invece dai suoi maestri «erano condannati» (e spesso, si potrebbe aggiungere, con l'utilizzo eterodosso della spatola, più che del pennello), non c'è dubbio che davvero Guitton – scriveva De Carli – «non è pittore di mestiere, ma neppure, certo, pittore dilettante», anche perché in ogni caso l'ampiezza dei suoi interessi culturali ha saputo offrire anche alla sua vena artistica una larga molteplicità di modelli, e ancor più la sensibilità necessaria per cogliere le inquietudini che attraversavano l'Europa e il mondo appena usciti dalla Seconda guerra mondiale. Con l'aggiunta, nel suo caso, della chiara percezione di una cristianità dilaniata da quel conflitto tra fede e ragione alla cui riconciliazione egli

stesso ha dedicato pressoché tutta la sua opera filosofica.

Una delle più interessanti e singolari abitudini argomentative di Guitton, anche e anzi soprattutto quando il suo obiettivo era quello di esporre il proprio pensiero filosofico, è stata quella di affidarsi a “ritratti scritti” più o meno ampi, ma sempre estremamente efficaci nella resa delle *atmosfere intellettuali e morali* (quasi come una sorta di “fisiognomica letteraria” che partiva dai dati fisici per giungere all'essenza), degli uomini e delle donne che hanno cambiato la sua vita, consentendo al suo pensiero di fare dei passi in avanti e di articolarsi in maniera sempre più organica. È il caso non solo di brevi brani che si possono rinvenire davvero in tutti i suoi libri, ma persino di volumi interi, come ad esempio *Una madre nella sua valle* (nel quale rievoca il personaggio della propria madre Gabrielle) o ancor più significativamente del *Ritratto di Monsieur Pouget*, libro a proposito del quale Guitton, nella sua autobiografia, affermava di aver messo la sua “sostanza” («il primo dei miei libri li annuncia tutti e li sostituisce. E se tutti i miei libri dovessero andare distrutti, chiederei di salvare quello. Ho cominciato da dove avrei dovuto finire»). Inoltre, si può anche sottolineare come i frequentissimi inserti dialogici presenti nei suoi testi – anch'essi determinanti ai fini della caratterizzazione non solo razionale, ma anche umana, dei

personaggi – rifuggono da ogni forma di pura e semplice “registrazione” delle parole del singolo, per optare piuttosto per una resa quintessenziale: emblematico è proprio il caso dei *Dialoghi con Paolo VI*, nella cui introduzione – non a caso – Guitton spiega come «al di là della riproduzione letterale delle parole, talvolta faticosa, incerta e vana, esiste una riproduzione più fedele, più profonda, più intima, più vera, che nasce dall’averne impregnata l’anima tutta».

Non stupisce, dunque, che sin dagli anni giovanili anche la sua attività pittorica si sia spessissimo esplicita nella realizzazione di ritratti e autoritratti, né – allo stesso modo – si rimane sorpresi dal fatto che almeno a partire dalla fine degli anni Cinquanta, e sia pur con qualche occasionale eccezione, questi lavori tendano a rinunciare ad ogni scrupolo naturalistico per privilegiare, viceversa, delle brevi annotazioni subitane capaci di sintetizzare in maniera intuitiva pensieri e sensazioni del modello: è il caso ad esempio, tra i tanti possibili, del suo autoritratto *Jean Guitton pensa a Mons. Macchi* (fig. 1), del ritratto di Daniel Halévy (fig. 2), dei numerosi ritratti immaginari di personaggi biblici (tra cui si possono segnalare *Lazzaro resuscitato guarda Maria Maddalena*, fig. 3, e diverse ispirate redazioni del volto di San Paolo, nel cui volto Guitton condensa la drammaticità dell’incontro con Dio tramite la folgorazione), e ancora del curioso e bellissimo *Il Papa e*

*i pesci rossi a Castelgandolfo* (fig. 4), nel quale il pittore-filosofo – in una forma senz’altro un po’ diversa da quella del ritratto propriamente detto, ma in realtà da essa non così distante sul piano delle intenzioni – coglie Paolo VI in un momento privato e per certi versi rivelatore di aspetti della personalità montiniana che erano inevitabilmente “nascosti” ai più dall’ufficialità del suo ruolo, e che un amico come Guitton, invece, poteva osservare e rivelare.

Ebbene, in tutte queste opere è ben evidente la vena innanzitutto espressionista della pittura guittoniana, e in particolare emerge molto chiaramente la sua predilezione per un colore utilizzato in senso fortemente antinaturalistico; e non a caso, nel già citato *Filosofia del colore*, Guitton offre tre significative definizioni del colore che ben illustrano le sue posizioni in tal senso. In primo luogo – scrive Guitton – «il colore è lo splendore della luce», o ancora meglio «la sensibilità della luce [...] il colore è come il grido, l’invocazione o il lamento, l’esaltazione o il canto disperato della sola luminosità». Secondariamente, aggiunge il filosofo, il colore è «la rivelazione dell’intimità» dell’essere umano: esso infatti «introduce nel segreto e nell’essenza dell’essere, perché con il contorno e le sfumature del grigio, del pallido e del nero ottengo solamente una prima immagine superficiale della persona». Infine, in senso più strettamente cristiano, il colore è secondo Guitton anche «un’anticipa-

zione della gloria», perché esso ag-  
giunge alla luce – la quale di per sé  
potrebbe essere paragonata alla “gra-  
zia” – «una sorta di trasfigurazione,  
una risurrezione», per mezzo della  
quale il mezzo pittorico può quindi  
riuscire ad introdurci «nel mistero  
nascosto del nostro essere, che anco-  
ra non è stato esplorato».

Accanto a questa tensione espres-  
sionista, tuttavia, non c'è dubbio che  
nelle opere di Guitton si colga anche  
una rarefazione fortissima della figu-  
ra, che perde spessissimo la sua rico-  
noscibilità e che addirittura in certi  
esiti estremi giunge fin quasi a scom-  
parire, senza però mai farlo del tutto  
e soprattutto senza mai perdere il suo  
“effetto di presenza” (anche se non la  
si riconosce, insomma, nel dipinto se  
ne sente per così dire la risonanza).  
Splendidi, in questo senso, sono spe-  
cialmente i dipinti nei quali la figura  
è immersa nel paesaggio o comunque  
in un ambiente, anch'esso tratteggiato  
solo in maniera sommaria e tale in  
un certo senso da inglobare non solo  
visivamente, ma anche su un piano  
più profondo, tutto ciò che esso con-  
tiene, come accade ad esempio ne *I  
quattro discendono dal Tabor fino al  
lago* (fig. 5), nel commovente *Adamo  
ritrova Eva nel cielo dei corpi risuscit-  
tati* (fig. 6), in *Maria alla cena* (fig.  
7) e in una delle più belle interpre-  
tazioni guittoniane del tema – a lui  
molto caro – della *Visitazione* (fig. 8),  
che egli considerava una prima pre-  
figurazione della Pentecoste. Ci sono  
però anche molti altri dipinti in cui la

figura, più o meno isolata nel vuoto  
del foglio, si sgretola nella convul-  
sione di una materia pesante trattata  
con la spatola o si sublima nella leg-  
gerezza di pennellate appena accen-  
nate e più o meno evidentemente ac-  
querellate: è il caso della potentissima  
*Maria Maddalena* (fig. 9), di un'altra  
versione della *Visitazione* (fig. 10) o  
ancora della *Resurrezione* (fig. 11),  
altro tema assolutamente centrale nel  
lavoro teologico di Guitton, che ha  
dedicato molti sforzi a connotarla più  
che altro nell'accezione di “anastasi”  
(«non è ritorno all'avventura mortale,  
ma un esplodere dell'essere in una  
forma nuova dell'esistere: l'oltrepassa-  
re la soglia proibita, la libertà»).

Queste e tante altre opere guittoniane  
in cui la figura si macera, rimanendo  
ormai – nel suo costituirsi di lacerti  
quasi irriconoscibili ma dalla corpo-  
sa e magmatica presenza materica  
– solamente allusa più che descritta,  
testimoniano la vicinanza di Guitton  
all'universo dell'Informale postbelli-  
co, o forse ancora meglio a tutte quel-  
le esperienze che all'Informale hanno  
fatto riferimento nella densità del  
corpo pittorico e nella sommarie-  
tà dei tratti, senza però abdicare del  
tutto alla centralità della figura stes-  
sa, che appunto permane sia pur solo  
in forma accennata e quasi sotterra-  
nea. La pittura di Guitton, insomma,  
formalmente appare assai vicina agli  
esiti di quella tendenza che France-  
sco Arcangeli aveva opportunamente  
qualificato come “Ultimo Naturali-  
simo”, ovvero – appunto – l'ultima e

più estrema forma ormai possibile di fedeltà al dato naturale per una generazione che aveva attraversato la tragedia della guerra e l'orrore dell'Olocausto e viveva con angoscia lo spettro della bomba atomica. Nell'opera guittoniana, quindi, sembra di poter cogliere le stesse inquietudini che animavano – tra gli altri – i dipinti di Ennio Morlotti e Mattia Moreni, così come – in altri contesti, ma con esiti per molti aspetti assimilabili – anche di Asger Jorn, Nicolas De Staël e tanti altri, nei cui lavori si colgono figure che a loro modo appaiono drammaticamente vicine alle cosiddette “ombre di Hiroshima”. Se

però questi artisti, al di là di scelte personali che possono anche divergere, sono per lo più animati da una riflessione pessimistica che rimanda al nulla di Sartre e Camus, Guitton intende l'indeterminatezza in senso sì oscuro ma tutt'altro che nichilistico: per usare le sue parole, tra le «due possibili soluzioni dell'enigma che l'esperienza della vita ci propone» i primi optavano per l'assurdo, mentre Guitton propendeva invece decisamente per il mistero, la tensione verso il quale è quindi ciò che in primo luogo si deve leggere – oltre ogni altra specifica considerazione – nel lavoro pittorico del filosofo francese.

