

MEMORIA DELLA CROCE

di Mauro Corradini

1. Bulgakov pone in bocca ad Afranio tutto il racconto dell' episodio della Crocifissione; è l'uomo degli intrighi a narrare al quinto feroce Procuratore di Giudea, Ponzio Pilato, la tragedia della Croce, quando ormai la sera è già discesa su Gerusalemme: "Le tenebre venute dal Mediterraneo coprono la città odiata dal procuratore (...) Tutto era stato inghiottito dall'oscurità (...) e la strana nuvola (...) si riversò col ventre sul Golgota, dove i boia si affrettavano a dare il colpo di grazia ai condannati". La dimensione espressiva quale emerge dall' episodio evangelico nelle parole di uno dei grandi narratori del Novecento ha in sé i segni di un' accelerazione linguistica, che il filtro della vicenda non riesce ad attutire; di fronte al dramma, di fronte al simbolo universale del dolore, difficile sfuggire ai moti del cuore.

Così accade, trent'anni dopo le straordinarie pagine di Bulgakov, per Fausto Pirandello, quando affronta in una sequenza eccezionale, tra il 1964 e il 1965, il tema del Golgota. Il pittore romano aveva già toccato tale argomento sia alla fine degli anni trenta che alla fine degli anni quaranta; né si dimentichi che in quel periodo i temi religiosi furono assunti dalla pittura italiana per rivendicare un giudizio morale sulla storia recente, che altrimenti gli artisti non potevano, o pensavano di non potere, esprimere: la religione e il sacro fungono da volano per contenuti di valore civile. Me è alla metà degli anni sessanta che il tema della Croce entra prepotentemente nella pittura di Pirandello, attraverso la sequenza di pastelli che l'Associazione "Arte e Spiritualità" possiede, pressoché completamente.

Difficile comprendere perché Pirandello abbia dedicato alla metà degli anni sessanta quasi un biennio di lavoro al tema della Croce; in diversi tempi, il pittore riflette sul valore dell'immagine in generale; le sue riflessioni sull' arte di contenuto religioso sono già state analizzate nel quaderno-catalogo con cui l'Associazione bresciana ha messo in mostra una decina di anni fa i suoi straordinari inediti (Cecilia de Carli a cura di, Fausto Pirandello Memoria della Croce, Brescia, Quaderno n. 1, Associazione Arte e Spiritualità, 1993). Il pittore nei suoi differenti testi si dimostra sempre consapevole delle difficoltà che l'artista contemporaneo incontra nell' affrontare un tema religioso, costretto all'interno di un equivoco concettuale, che vuole l'artista "illustratore dei fatti della religione meglio che creatore delle di lei forme, denunciante dei suoi simboli, il sistematore del pensiero cristiano". Per Pirandello l'arte non può illustrare, ma deve creare; per lui diviene difficile rispondere a tale richiesta, come emerge indirettamente in una lontana presentazione (in Catalogo della seconda edizione della Quadriennale d'Arte, Roma, 1935). La ricerca artistica infatti per Pirandello, "per il momento almeno, ha perso ogni vitale destinazione"; pertanto deve "trovare ragioni sue proprie ed esplicite per vivere".

Quando affronta il ciclo della Croce, Pirandello ubbidisce ad una determinazione interiore, cerca in se stesso le ragioni di una scelta; anche in questo caso sono le sue stesse parole ad illuminarci: in una presentazione per una mostra alla Galleria "Il gabbiano" [Roma, dicembre 1967], Pirandello dichiara di realizzare la sua pagina pittorica trascrivendo le sue emozioni attraverso alcuni "pastelli nei quali ho registrato la mia prima intuizione con la facilità della possibile immediatezza": il mezzo aiuta il fine. Cruccio antico, questo dell'immediatezza e della facile comprensione per l'artista romano, se ancora trent' anni prima concludeva l'annotazione da cui siamo partiti sottolineando che qualora gli occorresse di "illustrare o scusare il mio lavoro pubblicamente" avrebbe volentieri accettato di esprimere "quelle ragioni" attraverso un percorso capace di rendere comprensibili le sue immaginazioni.

2. Poco più di vent'anni fa, presentando una mostra antologica del pittore romano in Palazzo dei Diamanti a Ferrara (luglio 1982), Fabrizio d'Amico sottolineava "l'assoluta centralità della figura umana, e l'importanza del suo sempre prepotente e irruente accamparsi nel dipinto" (F. D'Amico, Spazio e rito in Fausto Pirandello, in Fausto Pirandello, Ferrara, 1982). Tale

affermazione conclude una riflessione del critico romano, che inizia affrontando le medesime "difficoltà espressive" che si riscontrano anche nei pastelli di questa serie: "Sarà accaduto cento volte, a Fausto Pirandello, di non riuscire a costringere del tutto le sue figure nello spazio della tela, della tavola, del cartone dipinto".

Facile riscontrare la verità dell'affermazione; anche nei "nostri" pastelli, accade sovente che il corpo appaia non compiutamente presente nell'immagine; tagliati i corpi all'altezza delle gambe, a volte soltanto un piede o la parte terminale del braccio esce dallo spazio bianco del foglio; in qualche caso, le stesse teste, specie quelle dei due ladroni che accompagnano Cristo nell'ultima, terribile sofferenza della Croce, appaiono come "tagliate" dal bordo del foglio. Segno certo di un procedere diretto, immediato appunto, come affermava l'artista; ma anche sottolineatura di quell'urgenza espressiva che non accetta il compromesso e l'attesa del controllo, della disposizione, ma agisce direttamente; indicazione procedurale di un impegno espressivo, di una verità dell'immagine che si colloca là dove l'artista è partito con il grido o i gridi dei suoi colori, con il segno che scava e deforma, in una logica espressionista che rende straordinari questi fogli. Certo, lo storico d'arte non può non ricordare il ruolo degli studi e più ancora delle frequentazioni, vissute dall'artista nella Parigi degli anni trenta, non può non sottolineare il ruolo (e il peso) di Picasso e del cubismo, da cui non sono assenti i richiami all'espressionismo, linfa vitale di tutto il Novecento, e stimolo sotterraneo di numerose vicende che, a partire dagli anni trenta / fine anni venti, si sono mosse in contrapposizione alla rigida monumentalità del movimento novecentista.

Sono gli esiti assorbiti da Pirandello nel clima romano, quello stesso che crea la celebre "scuola di corso Cavour", quello stesso che si esalta sia nella magia dei racconti di Donghi che nelle fughe fantastiche di Mafai. Pirandello fa suoi questi succhi e li declina in forme sempre più convincenti, in direzione di un'espressionismo costruito con un'attenzione alla lezione di Cézanne. Da qui i colori che si aggrumano su strutture compositive, ma da qui anche la forzatura e gli appesantimenti antimimetici dei volti, con i loro sguardi stupiti, tra la speranza e la disperazione.

Pirandello parte proprio dai corpi; scarsi o nulli sono gli accenni alla funzione narrativa; dà forse, il grande pittore, per scontata la nostra conoscenza. È interessato ad interpretare, vuole fare emergere il grido, vuole che ciò che noi viviamo come dolore appaia nella sua universalità; non solo un qui e ora, che esiste e sussiste, nelle forme tradizionali (le tre croci, la dislocazione simmetrica e piramidale, e così via), ma un eterno momento perenne di dolore, ultima pagina di quella condanna che Dio Padre ha pronunciato cacciando Adamo e Eva dal Paradiso terrestre.

E probabilmente il pittore riflette ancora sull'attualità; gli anni del dopoguerra sono stati anni inquieti; pieni di speranza, ma inquieti. Montale, ancora alla meta degli anni cinquanta, parlava di "sardana infernale" e immaginava il bombardamento atomico. Mentre realizza i suoi pastelli, Pirandello ha ancora nelle orecchie l'eco di un blocco navale, attorno a Cuba, vissuto come momento critico nella pace armata che ha dominato la seconda metà del secolo; e proprio negli anni dell'esecuzione dei pastelli che esponiamo prende avvio l'inutile strage dell'ultimo conflitto vietnamita. Difficile non collegare all'attualità una riflessione così alta e tragica; allo stesso modo tuttavia appare difficile "restringere" alla sola attualità la vicenda artistica della "Croce": tema troppo universale e troppo connesso, come si è detto, alle riflessioni dell'artista, per dimensionarlo solo sulle occasionalità anche inquiete del quotidiano; coesistono il quotidiano e l'eterno, la riflessione continua e lo stimolo che viene dalla finestra spalancata sul mondo che è lo studio di un artista attento alla vita.

Da qui la risposta emblematica dell'espressività, che deforma i volti, altera le fisionomie, appesantisce i corpi; da qui alcune sottolineature che rinviano al "racconto", involontarie sottolineature, viste le premesse, che richiamano il sangue che cola sul volto dalla fronte inghirlandata di spine, o quello che segna il corpo per i colpi di frusta ricevuti alla colonna nei giorni precedenti l'ultimo viaggio al Golgota. Scarsi si diceva i rinvii al luogo e agli astanti; compaiono poche volte le figure piangenti; nella VII crocifissione una duplice immagine di Maria sembra sostenere il peso del corpo sulla croce; implorante, al contrario, nella V

crocifissione, Maria si mostra con le braccia e le mani aperte in una tragica quanto inutile preghiera.

Il Cielo come il paesaggio non appare; tutto è concentrato sulle tre sofferenze. Pirandello concentra, con una tecnica di natura cinematografica, l'intera scena sui tre corpi sopraffatti dalla ferocia del crudele patibolo; come detto, a volte i corpi fuoriescono dal foglio; in alcuni casi, come nello straordinario ed emblematico *Il studio per crocifissione*, l'immagine si concentra sul solo volto tumefatto, che sembra non poter più nemmeno osservare: non solo il Cielo, dunque, ma anche la Terra, con le sue quotidiane vicende, è ormai lontana.

L'operazione di appressamento ai corpi viene scandita in due fasi, la prima delle quali rientra all'interno di una narrazione tradizionale, in cui Cristo compare costantemente in mezzo ai due ladroni; nella seconda serie di pastelli, Pirandello concentra tutta l'analisi su Cristo, sul corpo piagato, sul volto livido e tumefatto. Operazione che rinforza le necessità espressive sopra individuate, come l'accelerazione espressiva o l'immagine concentrata tutta sul particolare.

Per compiere questa indagine, Pirandello recupera la memoria parigina, quella linea che abbiamo definito da Picasso al Cubismo, per risalire a monte alla straordinaria grandezza di Cézanne.

È il grande di Aix en Provence a suggerire quella tensione cromatica che sembra costruire lo spazio e le figure per segmenti e sezioni; enucleato il sintetico profilo, a volte con un pastello colorato, il corpo si riempie sia attraverso cromie accese e compatte (*studio XI*), sia attraverso ritmiche scansioni di segmenti, come se l'intero non potesse tradurre la tragica complessità (*studio I di Cristo tra i ladroni*). Forme diverse, ricerche diverse, intuizioni depositate sul foglio nel momento stesso in cui si formano nell'immaginazione dell'artista. E il fascino che ne deriva, la tragica verità della sofferenza e del dolore emergono da due sponde opposte ad indicare un percorso interiore di lettura. Forse a conclusione di questa sintetica scheda, occorrerebbero altri riferimenti, i rinvii per esempio alla tradizione nordica del Cristo depresso, come si ritrova con il corpo sconfitto nel *Retable d'Isenheim*, che Matthias Grinewald dipinge nel secondo decennio del Cinquecento; esempi senz'altro presenti ad un artista colto come Pirandello; esempi molteplici quasi di necessità, che tuttavia poco aggiungono all'emozione immediata che prende il lettore quando si avventura in questa galleria che della vita umana sottolinea il momento doloroso della fine. Pirandello voleva riflettere sul dolore e sulla morte, sul dolore come fatto universale e sulla solitudine della morte, anche se a volte i ladroni sembrano rivolgere, come nel Vangelo, una silenziosa preghiera a Cristo. Questo messaggio ispira il tragico tema utilizzato da Pirandello; da cui forse occorre partire, per comprendere anche i disvalori di un troppo decantato decennio: gli anni sessanta sono tante cose, sicuramente anche questa forza di un anziano maestro nel riflettere per tutti noi sul tema della sofferenza.