

Arte: la collezione bresciana di «Arte e spiritualità»

## La “Memoria della Croce” di Fausto Pirandello

di Elvira Cassa Salvi

Fausto Pirandello gode da qualche anno di una fortuna critica che non conobbe in vita: una vita appartata, in ombra. A cosa si deve questa nuova tardiva attenzione, accentuatasi da pochi anni, dopo una decina d'anni dalla sua scomparsa avvenuta nel 1975, a settantasei anni?

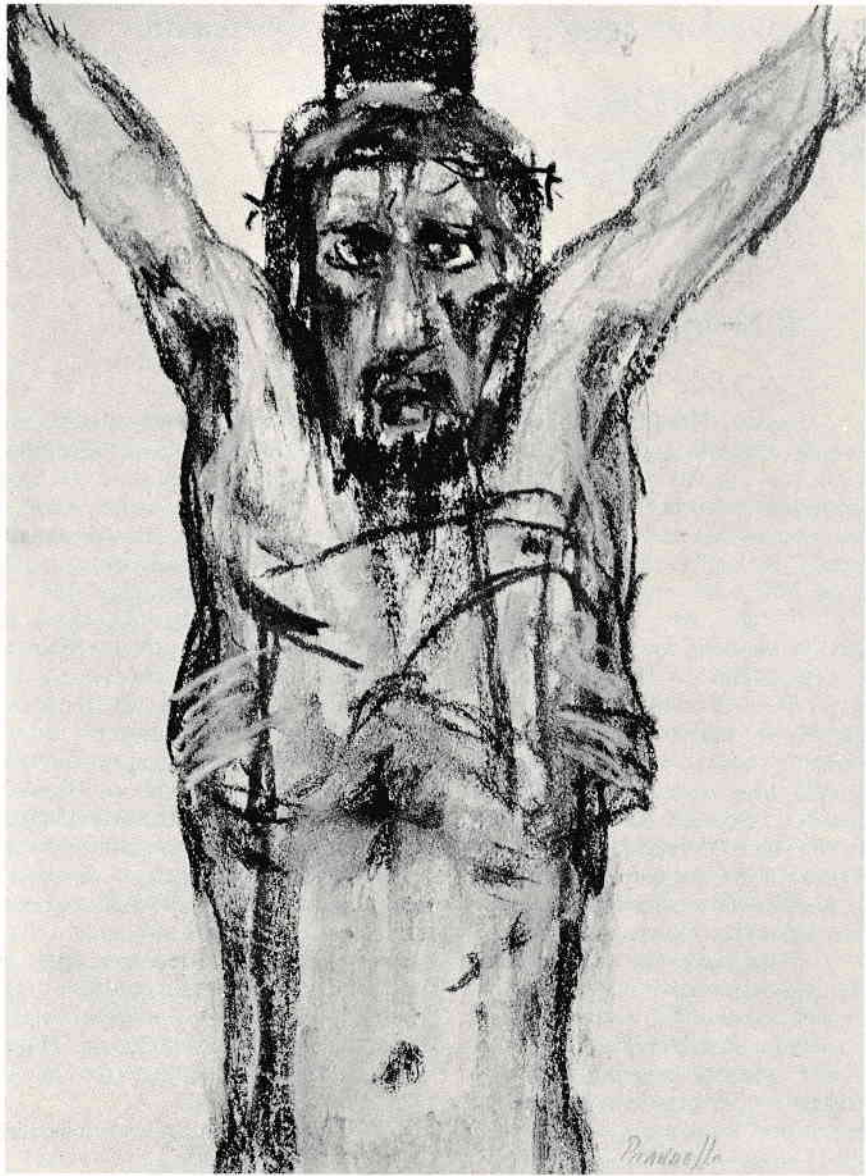
C'è una risposta di carattere generale che interessa molto da vicino la pittura di Pirandello. C'è il fatto che da pochi anni il criterio di valutazione fa centro sulla qualità, sul valore delle cose dette con disegno e colori, e non fa più centro sulla novità, sulla invenzione, sia essa la più bizzarra e insensata. Se c'è un pittore che non può valersi del criterio della novità d'invenzione, ma che può valersi, come pochi, di quello della qualità delle cose dette, questo è davvero Fausto Pirandello.

Di qui dunque la sua nuova fortuna: che in parte condivide con tutta una serie di indirizzi che dirò realistici ed espressionistici, a partire dagli anni dell'antifuturismo e del rifiuto in genere delle prime avanguardie, per passare attraverso la “Scuola romana”, le propaggini di “Corrente” e tutte le forme successive, capaci di impegnare l'immenso bagaglio di risorse che la tradizione realistica, manieristica, barocca ed espressionistica hanno accumulato in pochi decenni di rifiuto della “babilonia” artistica più o meno d'avanguardia. Penso a quella “babilonia” di cui, per il suo settore, parlava Hofmannsthal: quello della *Lettera di Lord Chandos* e della *Torre*.

Pirandello condivide dunque la nuova fortuna – Deo gratias – dei “realismi”, dalla consacrazione del Baeubourg in poi; ma la condivide a modo suo; con una

pittura che, più di quella prevalente, privilegia innanzitutto la capacità della pittura di dar corposità, carne, materia alle figure e alle cose. Il colore è sì, fin dall'inizio, un colore caldo, acceso; ma mai tale da ingenerare il dubbio che possa essere, in qualche misura, manieristicamente, fine a se stesso; e lo stesso dicasi per il disegno: che non è mai “classico” e sempre intaccato dalle malattie esantematiche di cui son malati i corpi delle sue donne, fin dai nudi degli anni Venti. Così che passione, senso e tenerezza conferiscono sempre alla verità carnale delle sue immagini un brivido di passione o di sofferenza che le tien lontane comunque dalla programmatica freddezza dei pur straordinari classici novecenteschi. È vicina, certo, la “Scuola romana”: ma ecco che, anche qui, mai accade che le figure servano al colore, come spesso accade nella straordinaria *Apocalissi* di Scipione o nelle *Fantasie* o nei domestici teti romani di Mafai o nelle leggende così diverse di Chagall o della sua adorabile sorella ideale, la Raphaël.

Ma lasciamo intanto il discorso più generale su Pirandello per venire all'occasione rara che muove queste considerazioni: la serie di ventidue pastelli dedicati al tema, agli aspetti diversi, alle aggressive emozioni della *Crocifissione*: pastelli di proprietà della collezione bresciana di “Arte e spiritualità”. Si tratta di una delle opere più preziose di tutta la Collezione e brillantissima, tempestiva è stata l'iniziativa di esporle nei locali di via Monti. I ventidue pastelli sono accompagnati da quattro olii sullo stesso tema, provenienti dai Musei Vaticani, e da una colle-



*Fausto Pirandello, Studio per crocifissione III, [1965] c.*

zione privata. Pastelli e olii che fanno comunque parte, quasi integralmente, del grosso patrimonio d'arte che l'Associazione bresciana ha raccolto e ordinato come dono prezioso lasciatole da Paolo VI, a prova del fascino che la sua cultura e la sua spiritualità esercitavano su un vastissimo numero di artisti attivi in quegli anni. Più d'ogni altra opera, e quasi direi, più del pur vasto e ricco insieme d'opere, testimone qui di questo fatto è il busto di Paolo VI, opera di Floriano Bodini. Il volto forte, intenso autentico, di Papa Montini sviluppa davvero tutta la potenza emotiva capace di reggere quella mitria imponente, che per la misura esorbitante e calibratissima al tempo stesso, assume da un lato il metafisico valore d'una forma pura, originaria, e dall'altro esalta il significato della dignità sacerdotale che in essa, nelle due cuspidi vertiginose, s'esprime con la forza di quella primaria, sacrale elementarità che da sempre si riconosce nel timpano greco o nella piramide egizia.

\* \* \*

Ma per tornare ora all'oggetto primo del discorso dirò che dalla rassegna così ben allestita di questi pastelli, vien riportata in luce più intensa, persin più cruda, quella vena che appartiene all'animo, al tormento più vero di Pirandello: il sentimento del tragico. E tragica, atroce, tutta avvolta dallo sgomento, dal terrore e orrore per un mondo abbandonato da Dio è la figurazione tutta di questi pastelli dedicati alla Crocifissione, anzi al Golgota; è davvero la figurazione della tragedia somma sulla quale sembra pesare la mancanza d'ogni riscatto: «*Eloi, Eloi lama sabactani...*».

Sono pastelli degli anni Sessanta-Settanta contemporanei ad altri visti in altra mostra di pochi anni fa, che parrebbero d'argomento analogo, quanto a distacco dal divino: la cacciata dal Paradiso o il precipitare apocalittico, e ancora il volto del Cristo crocifisso e sgomento: dell'anno 1974. Eppure il tema era partito dagli anni Quaranta; la *Crocifissione*, olio dei Musei Vaticani, che gli allestitori hanno accostato per memoria dei visitatori; è datata '47 ed è difficile non pensare, nel rivederla,

alla famosissima *Crocifissione* di Guttuso che ritornerà nei prossimi mesi in mostra a Bergamo, dove appunto all'inizio degli anni Quaranta segnò una tappa della coscienza storica e artistica nell'Italia tragica di quegli anni.

E qui d'altronde, figura una Crocifissione laica, di collezione privata, datata 1939, che certo richiama, come sempre ho detto, l'opera di Pirandello per affinità diverse di animo e di qualità pittorica, ma che tuttavia è tutta e inconfondibilmente sua.

Si sarebbe tentati di dire che per questo senso della desolazione, della straziata carne umana costituisca il tema che, per paradosso, dà forza e aggressività sempre nuova alla pittura di Pirandello: come se la sua forza il pittore la trovasse, la esprimesse solo ed essenzialmente nella protesta estrema, sacra e nella sacra invocazione di un imprevedibile conforto, o perdono, o, anzi premio: come quello toccato infine a Giobbe. Dove e come? Pirandello interroga disperatamente.

È questo il tema che fa forte e autentica, in più d'una occasione la pittura di Pirandello, e che gli consente, per esempio, proprio negli anni Settanta di uscire da quell'estenuata e impropria eco pseudo-cezanniana che negli anni Cinquanta, senza togliere all'immagine un suo accento riconoscibile, ne impoverisce tuttavia la forza propositiva e la qualità così intensa della sostanza pittorica che precede e che seguirà negli anni: fino al '75.

Davvero i corpi di Pirandello, sacri o profani che siano, occupano sempre un doloroso spazio, denunciano un peso vivo, amato e sofferto al tempo stesso come un misterioso peso, miracolosamente ricco di inesauste energie. E il diverso delle crocifissioni di Pirandello in confronto a quelle di Guttuso o di Sassu sta infatti innanzitutto nell'esser fatte di corpi straziati più che di colore sanguinante.

E gli occhi delle creature di Pirandello, neri e dilatati, oppur gonfi di torture, sono occhi che interrogano davvero e che prendono di petto chi ha la ventura e il coraggio di fissarli, di sostenerne l'accusa e l'implorazione.

Occorre dirlo: da tempo non si



*Fausto Pirandello, Studio per crocifissione II, [1965] c.*

vedeva a Brescia una mostra omogenea così significativa per il nome che evoca, tra noi ben poco noto e frequente; una mostra che fa giustizia d'altronde di tanta e così

vuota sacralità che spesso s'incontra e che non manca neppure di far contrasto con questa pirandelliana, nelle sale di "Arte e spiritualità".