L’ALBERO DELL’UMANA SALVEZZA

ROSARIO ASSUNTO

Avventurarsi nella pittura di soggetto sacro è, per un artista di oggi, impresa quant’altre mai difficile: rischiosa, anzi, come di chi volesse percorrere un crinale sottilissimo, a lama di coltello, che da una parte c’è l’abisso di dieci e più secoli, una tematica in cui si cimentarono tutti gli artisti d’Italia e d’Europa, né v’è bisogno di fare nomi, vengon da soli alla mente di ognuno; e a volerli emulare, nelle presenti condizioni di cultura non solo pittorica, davvero uno rischia di rompersi l’osso del collo – e dalla parte opposta, se tanto tanto si mette il piede in fallo, il pericolo è che si scivoli nel declivio senza punti d’arresto del “Kitsch” devozionale, a cui tanto alimento, nell’ultimo secolo e mezzo, ha fornito la produzione e riproduzione meccanica di quelle che adoperando metaforicamente un sostantivo francese, potremmo chiamare le “bondieuseries” figurali, di cui nelle chiese anche antiche ed illustri non v’è davvero penuria. E per affrontare un’impresa siffatta, uscendosene, diciamolo pure, con onore, ci voleva il coraggio sereno, alimentato da un connaturale amore per la pittura e da una religiosità vissuta in termini visuali, destinata ad effondersi in creatività artistica piuttosto o prima che in preghiere e pratiche di culto, con cui Francesco Guadagnuolo sin dalla nascita, possiamo dire, si è votato alla pittura, e, nella pittura, all’interpretazione dell’uomo: al deciframento, diciamo, dell’interiorità umana, quella in cui Agostino disse che “habitat veritas”; e nel raffigurarne l’immagine, render testimonianza, mi si permette di citare un altro filosofo, anzi filosofo con l’iniziale maiuscola, della massima che insegna doversi trattare l’umanità, in noi stessi e negli altri, *sempre come fine e giammai come mezzo.*

Ho parlato di religiosità vissuta in termini visuali; e potrei capovolgere la definizione, dire visualità vissuta a modo di religione. Religione, se così è lecito dire, come pittura, pittura come religione. È l’ipotesi che mi era venuta in mente quando conobbi Guadagnuolo, e presi visione dei risultati del suo lavoro di acquafortista e disegnatore. È ipotesi, da lui confermatami in termini autobiografici, che aiuta a capire come la pittura di soggetto sacro non sia per Guadagnuolo quello che può essere stata per altri artisti moderni, un’incombenza professionale, una commessa da eseguire: perché per lui dipingere, la narrazione evangelica, raccontarla visivamente, facendo centro sulla Protagonista femminile, su Maria, anche senza l’incitamento di quel vero e proprio *talent-scout* che nel suo campo, quello dell’arte sacra, fu Monsignor Giovanni Fallani (chi ha letto il libro *Manzù farà le porte di San Pietro*, sa cosa voglio dire), è stato cosa assolutamente naturale: non l’accettazione di un soggetto proposto da altri, ma la continuazione di un’attività che quei soggetti se li portava dentro, per cosi dire da sempre, né aveva bisogno di proposte, suggerimenti, ordinazioni altrui. E se l’itinerario della pittura sacra, quello che ho paragonato a un crinale a lama di coltello, Guadagnuolo è riuscito a percorrerlo dal principio alla fine senza rischiare capitomboli mortali o altrettanto mortali scivolamenti, è stato perché lui è tutt’altro che un “naïf”, anche se il suo modo di guardare al mondo e alle cose del mondo, guardarle, dico, e parlarne, denota una sorta di meraviglia, accompagnata da entusiasmo per il proprio fare, e per gli oggetti del proprio fare.

Grazie a codesta sua passione, della difficoltà di fronte alle quali si trova l’artista di oggi, quando debba affrontar soggetti che sette, otto secoli addietro erano, per dir così, obbligatori per chiunque maneggiasse pennello, mentre è possibile che ai nostri giorni squalifichino chi ad essi si dedichi, Guadagnuolo ha avuto sin dal primo momento intera consapevolezza; e sul modo come svolgere un così difficile còmpito ha meditato quanto era necessario, con quella meditazione fatta di critica e di entusiasmo che è la meditazione con la quale ogni artista che si rispetti mentalmente anticipa il come e il quando del proprio operare. Senza dire, poi, che le sue carte culturali, il nostro giovane artista le ha pienamente in regola: perché, a parte gli studi compiuti all’Accademia di Roma, la pittura antica e moderna egli la conosce come deve conoscerla uno che nell’arte ci sta dentro; e ne parla con piena cognizione, avendo speso una parte dei suoi anni di noviziato girando con occhi ben aperti per Musei e Gallerie non solo d’Italia; e da quando ha preso in mano pennello e tavolozza sempre si è guardato attorno con occhi ben aperti, passando attraverso le vicende, sappiamo bene quali, dell’arte contemporanea come si diceva che la salamandra passasse attraverso il fuoco, senza la minima scottatura.

È questa la ragione per cui rimarrebbe fuori strada chi nella pittura di Guadagnuolo cercasse il retaggio di polemiche che egli conosce benissimo – per averle studiate, come le contese, in parte anteriori alla sua nascita, che nel primo dopoguerra ebbero per rispettive bandiere Morandi e Guttuso; o quelle successive, tra social realisti e astrattisti (fossero costoro di ascendenza platonica o neopositivista); oppure per essercisi trovato in mezzo, ma seguendole senza prendervi parte: come quelle di questi ultimi tempi, contrassegnati da un ritorno alla figuratività che non sempre tiene il conto dovuto della lezione che il cosiddetto astrattismo ha dato a tutti, pittori e no, nella *forma come forma di sé* e non *forma di altro* (la “pulchritudo vaga” di Kant), insegnando che decisivo in arte è sempre il *come*, e non il *che cosa*: perché il *come*, e non il *che cosa* fa bello o non bello un dipinto, fa bella o non bella una poesia. Son tutte cose che Guadagnuolo sa perfettamente, ma da appartato: che all’enunciazione dei programmi ha sempre preferito l’esercizio concreto del disegnare, del lavorar sulla lastra, del dipingere; e non per scontrosità, ma perché la sua indole pensosa è poco incline a *far gruppo,* dai movimenti degli ultimi anni, si chiamino, che so, iperrealismo o neomanierismo, si è tenuto lontano: alla frequentazione degli artisti, diciamo cosi, *militanti*, ha preferito quella della gente di studio, Nicola Ciarletta, Mario Scotti, Ferruccio Ulivi; e piuttosto che far *pittura sulla pittura* ha fatto pittura sulla letteratura, cercando i propri soggetti in Manzoni, in Hofmannsthal, in Kafka.

Perfettamente prevedibile, allora, che per lui, cattolico professante, diventassero soggetti di pittura i temi trattati nell’Enciclica “Redemptoris Mater”: si trattava, dopotutto, di figurare una donna, quella che nella tradizione cristiana è la “Donna”, diciamo così, archetipale: donna che gioisce e che soffre, e nel suo gaudio come nel suo patimento assomma in sé, emblematizzandoli, il gioire e il soffrire di tutta l’umanità, sollevandola in alto come nel finale del *Faust* “das Ewig-Weibliche/zieht uns hinan”. È lo *Ewig-Weibliche*, la *femminilità eterna*, e se mi è permesso usar questo aggettivo, assoluta, Guadagnuolo ha voluto mostrarla a noi nell’“*Annunciata*” che figura in bianco e nero sulla prima pagina del fascicolo in cui egli ha illustrato con le sue acqueforti il testo di Giovanni Paolo II; e poi è stata da lui sviluppata in un dipinto per il quale, come per tutti gli altri che raccontano la vicenda evangelica prendendo Maria a protagonista, egli ha capito che il solo modo per individualizzare creativamente la trattazione di temi che rischiavano di far cadere nel ripetitivo, se non nel banale, era l’adozione di un punto di vista, quella che in fotografi a e in cinematografi a si chiama “angolazione”.

Agli avvenimenti del racconto evangelico, quelli che il Cristianesimo colloca al centro della storia umana (al punto che tutto il mondo anche non cristiano numera gli anni dal tempo in cui si suppone essi si siano svolti), Guadagnuolo ha guardato infatti evitando quasi sempre la frontalità. E ce li mostra di scorcio, come potrebbero apparire ad un passante che si stesse avvicinando al sito del loro accadere, ma senza prevederlo e senza saperlo: in guisa tale che essi gli appaian d’un sùbito e come impreveduti, senza quella fissità da palcoscenico che dopo tanti secoli di pittura cristiana è il maggior rischio a cui si trova esposto l’artista chiamato a raffigurarli ancora una volta.

Da qui, ecco, la trasversalità dell’immagine che si configura per linee incrociate, e appare a volte volutamente confusa, tale da sbigottire il viandante, fargli chiedere a se stesso che mai stia succedendo laggiù, alla sua destra, e chi siano quella donna seduta in groppa ad un asino, con in braccio quel bambino che è un uomo barbuto, con gesti più da nonno che da padre, le sta sistemando bene sul grembo, affinché non abbia a cadere, ora che la bestia si metterà in cammino – e così sbigottita è la faccia della donna, come di chi tema chissà quale pericolo incombente, e sembra dica all’uomo di far presto, di incominciare il viaggio. Una maniera di affrontare il difficilissimo tema della *Fuga in Egitto*: specialmente per uno della generazione di Guadagnuolo, che di somari, e di donne in groppa a un somaro, è probabile mai ne abbia veduti, cosí come mai ne hanno visto i destinatari delle sue immagini dipinte. Tutto il contrario dei secoli passati, quando l’asino era il mezzo di trasporto dei poveri, come oggi sarebbe una vecchia “cinquecento” arrugginita e ammaccata. Tanto comune, ai tempi del Caravaggio, che questi, per sottolineare la straordinarietà di un avvenimento come ne accadevano tutti i giorni, un vecchio, una donna, un bimbetto lattante, che attraversano la campagna, la donna e il bimbo sul somaro e l’uomo barbuto a piedi con in mano la cavezza, pensò bene di figurarli in un momento di riposo; e far comparire un angelo violinista, che li rallegra col suo concertino. E con simili precedenti nella memoria (ne ho nominato uno solo, ma avrei potuto ricordarne centinaia), davvero c’era da tremare all’idea di dover figurare la *Fuga in Egitto*, in un tempo, per di più, nel quale l’asino è specie zoologica ormai semiestinta, né si poteva pensare a espedienti simili a quelli del regista che mise in motocicletta la Walchirie: cosa che tra l’altro, non sarebbe stata consentita neppure da istituzioni ecclesiastiche che hanno osato mandare in soffitta il gregoriano, e accettato “cantiunculae” di cui sconcertante è la volgarità.

Ma torniamo al nostro Guadagnuolo, che non si è sgomentato di fronte a temi come la *Fuga in Egitto*, o la *Crocifissione* –per questa, c’erano anche precedenti di fresca data: quelle cinematografi che di Pasolini e di Zeffirelli, a non parlar del dipinto di Guttuso, che a suo tempo suscitò uno scandalo in fin dei conti immotivato. E anche alla *Crocifissione*, come alla *Deposizione*, Guadagnuolo si è avvicinato come uno che arrivi al loro cospetto andando per via – che è poi un modo di ripensare a come quei soggetti li trattarono i “Maîtres d’autrefois”, ma senza piazzarsi in faccia ai loro dipinti, alla maniera dei copisti: percorrendo, piuttosto, una sorta di itinerario della memoria, nel quale essi ci appaiano uno alla volta, come altrettanti accadimenti rituali nei quali si eventizza quello che con tutta la nobiltà della parola, e a dispetto marcio degli smitizzatori, chiamerò il “Grande Mito” dei Quattro Vangeli.

Ma non voglio indugiare sui dipinti in cui si articola il ciclo pittorico che Guadagnuolo ha dedicato a Maria, non tocca a me analizzarli uno ad uno, rubando (male) il mestiere ai critici che lo sapranno fare assai meglio di me. Mi si lasci piuttosto tornare a quell’immagine dell’“*Annunciata”* da cui il mio riepilogo ha preso le mosse. Eccola, di tre quarti – che è stato un modo di tesaurizzare il ricordo inevitabile di Antonello (come quella del Messinese, anche questa del nisseno Guadagnuolo ha le fattezze di una ragazza siciliana).

Tesaurizzarlo ma esorcizzandolo, se così mi è permesso di dire: senza, insomma, restare schiacciati da un modello che per il Nostro è stato una sorta di idea platonica: rispetto alla quale la realtà vuol essere non tanto *mimesi*, *imitazione*, ma piuttosto *metessi*, *partecipazione*. E poi, questa Madonna ragazza siciliana, con quel suo busto così lungo e sottile, che ne solleva in alto il viso, ci fa pensare alla Madonn-Albero (l’Albero di Jesse padre di David, come albero dell’umana salvezza) delle parole con cui l’Angelo si rivolge a Maria nella notissima *Verkündigung*, l’*Annunciazione*, appunto, di Rilke, poeta angelologo, se pure di nessuna ortodossia; ed eterodosso autore, come ognun sa, di un ciclo di poesie che s’intitola, appunto, alla *Vita di Maria (Das Marien Leben)*, e fu scritto in Duino, all’inizio di quel 1912 che fu l’anno delle grandi *Elegie* aventi l’angelo a protagonista: l’angelo, appunto, che nel poemetto dell’*Annunciazione*, rivolgendosi a Maria, alla fine di tutte le strofe (meno una), a Lei si confronta, e Le dice che Essa è l’*albero*:

“…ich bin der Tag, ich bin der Tau,

du aber bist der Baum*”*. (“…io sono il giorno, son la rugiada, ma tu sei l’albero”);

“…Sieh: ich bin das Beginnende,

du aber bist der Baum*”*. (“...Vedi io sono quel che comincia, ma tu sei l’albero”);

“…|..|.. ich bin ein Hauch im Hain,

du aber bist der Baum”. (“...Io son spirar di vento nel cespuglio, ma tu sei l’albero”);

e in ultimo:

“…Gott sah mich an; er blendete…

Du aber bist der Baum”. (“…Dio mi guardò, abbagliava… Ma tu sei l’albero”).