

“Erotica sofferenza”. Il corpo nella pittura di Fausto Pirandello

Manuel Carrera

L'indagine sul tema del corpo in pittura ha tutti i connotati di un'ossessione per Fausto Pirandello. Ciò emerge nitidamente da uno sguardo d'insieme sulla sua intera produzione: tra dipinti a olio e opere su carta sono migliaia i nudi, siano essi ambientati in interni domestici o all'aperto, ritratti di modelle in studio o bagnanti, questi ultimi gli assoluti protagonisti dell'universo visivo del pittore romano. Inevitabilmente, gran parte della bibliografia pirandelliana si è da sempre concentrata su questo aspetto della sua arte: eppure, molto ancora resta da sviscerare riguardo gli spunti creativi offerti a Pirandello dalla ricerca sul corpo umano, tema da cui dimostrò di essere attratto fin dagli esordi¹ (proprio con una composizione di nudi, infatti, si presentò per la prima volta al pubblico della Capitale: *Bagnanti*, esposta alla terza biennale romana).

In un primo momento, la curiosità dell'artista si rivolgeva soprattutto agli aspetti più strettamente anatomici della rappresentazione del corpo, forte della lezione dei suoi primi maestri. Quando, portati a termine gli studi classici, decise di dedicarsi all'arte, Pirandello non si rivolse all'istituzione dell'Accademia: bensì, optò per i corsi di disegno di Sigmund Lipinsky, ritenuto insieme al tedesco Otto Greiner uno dei più influenti “Deutsch-Römer” di seconda generazione. Già all'alba del ventesimo secolo artisti quali Umberto Boccioni e Gino Severini si erano lasciati affascinare dalla perizia calligrafica delle incisioni dei tedeschi-romani, soprattutto per ciò che concerne il nudo, nei risvolti simbolici ed espressivi di una resa a volte persino esasperata dei dettagli anatomici. Autore del celebre manuale di anatomia artistica edito a Roma da Herder nel 1931, Lipinsky fu un importante riferimento culturale per il giovane Pirandello, per il quale lo studio del nudo risultò fin dal principio propedeutico all'approccio alla pittura. Prezioso documento di questa prima fase del suo apprendistato, l'archivio della Fondazione Fausto Pirandello conserva il manuale Hoepli di anatomia pittorica di Achille Lombardini, nella riedizione del 1919, su cui l'artista annotava commenti e veloci (ma già sorprendentemente espressivi) studi di nudo muliebre. Sono, di fatto, i primi disegni noti di Fausto Pirandello (figg. 1-3). Prova della sua vocazione di interprete del nudo è pure l'*Autoritratto a puntasecca* del 1921 (fig. 4), dove Pirandello raffigura se stesso nell'atto di ritrarre una modella senza veli, in posa sullo sfondo.

¹ Sul tema delle bagnanti e dei nudi, su cui molto la letteratura si è espressa, si vedano i testi critici presenti nei seguenti cataloghi di mostra: F. Benzi (a cura di), *Fausto Pirandello: bagnanti*, Rignano Flaminio 2010; V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: i nudi*, Cinisello Balsamo 2011.

L'ascendente nordico infuso dagli insegnamenti di Lipinsky² affiora dai primi dipinti documentati, vale a dire quelli realizzati nel periodo in cui Pirandello frequentava i corsi di Felice Carena tra Roma e Anticoli Corrado, dove aveva per compagni di studio Giuseppe Capogrossi ed Emanuele Cavalli. I nudi femminili di quel periodo, fissati sulla tela senza abbandonarsi al lezioso, assumevano una nuova monumentalità – senz'altro di ascendenza careniana – e nell'esaltazione del loro crudo realismo si distinguevano dalle composizioni dei colleghi di corso, orientati verso una più classica armonia compositiva.

È però la conoscenza di Arturo Martini a rivelarsi determinante per Pirandello e a segnare profondamente il suo modo di intendere il corpo in pittura. Pudore e nudità sono i temi che caratterizzano il dialogo del loro primo bizzarro incontro, avvenuto tra i vicoli di Anticoli Corrado nel 1924:

«Questo tipo buffo, che vuole?». Mi vede appena che ci presentano alla buona sulla porta della tabaccheria, «Qui c'è Fausto nostro che fa il pittore e questo è Martini che lavora da Sterne.» e già mi dice che vado benone, benissimo, son fatto tutto a posta per un Sangiorgio come lo vede lui, che gli vada a studio a posare. «Con la corazza» gli rispondo, ma proprio di traverso, perché son pieno di pudori e superbie. Lui la prende per dritto, invece, e si accalora: «Ma no, nudo, nudissimo», un Sangiorgio insomma alla Sansebastiano. «Col drago fuori» mastico.

«Ma chi lo conosce, ma che vuole» mi lamento con questo e con quello. A lui tolgo addirittura il saluto: scantonano per i vicoli, se lo vedo, girando in piazza o pel paese.

Qualcuno deve certamente avergli ridetto delle mie lagnanze. Mi affronta con gli scoppi del suo vocione: mi dà dello sciocco, del permaloso, e in breve mi disarmo. Si finisce con una risata. «Niente Sangiorgio, vuol dire!».

Confesso che questo tipo mi calamita.³

A partire dalla metà degli anni Venti la plastica arcaicizzante martiniana sembra riverberarsi nella pittura di Fausto Pirandello, soprattutto nei nudi. I corpi assumono connotati scultorei e la pelle delle figure, resa con pennellate grumose, dense di materia, finisce per assomigliare alle superfici grezze e

² Già Ziveri notava un'influenza tedesca nella pittura di Pirandello:

³ G. Giuffrè, *Fausto Pirandello: con un'appendice di scritti inediti*, Roma 1984, pp. 222-224.

palpitanti di vita delle terrecotte refrattarie di Martini. «Fausto Pirandello lavora onestamente al suo caos quotidiano: si sente nella composizione una prossima fine del mondo tra crete donne e sabbia»⁴, scriveva Raffaele Carrieri in una recensione della Quadriennale del 1943.

Il tono terroso delle figure ricorre nei nudi e nella serie di bagnanti della seconda metà degli anni Trenta e della prima del decennio seguente, con i quali Pirandello dimostrerà di aver raggiunto una prima maturità. La sua cifra stilistica è già pienamente personale: con i colleghi della “Scuola romana” condivide l’approccio tonalista alla pittura, così come i riferimenti culturali, che dal Quattrocento si spostano a Picasso con ritorno all’arte di Pompei (una folgorazione, nello stesso periodo, anche per Arturo Martini), ma rimane comunque a tutti gli effetti una voce fuori dal coro.

Non sfuggiva, alla critica a lui contemporanea, la valenza espressiva e dolorosa dei suoi nudi: il suo linguaggio visivo, del resto, era intenzionalmente diretto e comunicativo (tanto da rendergli sempre faticoso, come si vedrà, lo svincolarsi dalla figurazione). Per meglio comprendere la sua peculiare interpretazione del tema – e tentare di individuare la radice alla base del ritorno ossessivo sul soggetto – è però imprescindibile in questa sede un riferimento alla sfera personale. Al di là dell’aneddotta, è evidente che il carattere introspettivo della pittura di Fausto Pirandello sia da connettere direttamente al suo vissuto. È il figlio Pierluigi, nelle sue recenti memorie, a raccontare quanto fosse problematico e irto di contraddizioni il rapporto del pittore con l’altro sesso, e in particolare quello con sua moglie, Pompilia D’aprile⁵. Modella di Anticoli Corrado⁶, di umili origini ma fin dall’adolescenza in contatto con artisti provenienti nella Capitale da tutto il mondo (posò persino per Auguste Rodin), raggiunse una viva notorietà per il suo fisico scultoreo. Pirandello, però, non volle mai immortalare la nuda. La relazione tra i due, segnata da passioni e sfuriate di gelosia, fu a lungo taciuta a Luigi Pirandello, il quale fino al 1930 era stato tenuto all’oscuro persino di aver avuto un nipote. L’artista temeva fortemente il severo giudizio di suo padre, uomo tanto all’avanguardia nell’arte quanto conservatore nella vita privata, al punto da sviluppare un rapporto sempre sofferto con il sesso, l’amore, l’intimità. Problematiche che si rifletteranno inevitabilmente anche nel rapporto con i figli, costantemente immortalati in atteggiamenti malinconici, come nel capolavoro dal sapore pompeiano *Antonio* (cat.

⁴ R. Carrieri, *IV Quadriennale*, in “Tempo”, 8-15 luglio 1943, n. 215, p. 25.

⁵ A. Veneroso, P. Pirandello, *Il Pirandello dimenticato: attraverso tre generazioni di Pirandello*, Roma 2017, pp. 56-58.

⁶ Per un approfondimento, si veda M. Carrera (a cura di), *Le muse di Anticoli Corrado: ritratti e storie di modelle anticolane da De Carolis a Pirandello*, Roma 2017.

2); o ancora con un'introspezione psicologica dai rimandi alchemici, come in *Pierluigi* (fig. 5), in cui la posa del ragazzo sembra citare la *Melencolia I* di Dürer.

Nei nudi, più che in ogni altro soggetto, Pirandello tenderà sempre a comunicare suggestioni di tormento interiore. Proprio a questo aspetto della sua espressione artistica è da ricondurre l'accanimento nei confronti della figura femminile, verso la quale, dal punto di vista estetico, non ha mai dimostrato particolare indulgenza: «le donne nate dal pennello di Fausto Pirandello sono molto brutte»⁷ puntualizzava, già in una recensione alla Quadriennale del 1935, la scrittrice Maria Linda Sommaruga Natali. La volontà di privare i ritratti muliebri di ogni elemento grazioso si fa quindi programmatica nei nudi, dove l'erotismo cede il passo al dolore. Si veda, ad esempio, la *Donna col busto* databile attorno al 1940, di cui si presenta qui un inedito studio ad acquerello in cui la modella, rispetto alla nota versione ad olio (fig. 6), fa mostra di sé in una più esplicita nudità (cat. 1). Il gesto della donna, che stringe il corsetto sull'addome, ha un che di autopunitivo: sembra insomma esprimere tutta quell'«erotica sofferenza» di cui nello stesso periodo scriveva Virgilio Guzzi, a proposito del tema dei bagnanti, nel primo dei testi critici dedicati all'amico Pirandello⁸. Aggiungeva poi: «queste ninfe terragne non sono certo della corte di Diana; non faranno lisciare i mustacchi agli amici del signor Boucher. La terra che esse abitano è, sovente, come una landa che il sole arde e ingrigisce. Più che una luce, un'afa, un vapore la avvolge, dove i colori si stemperano, quei colori ormai tipici dell'artista, che paion di pastello e la spatola tratta come un intonaco: quei bianchi di gesso, quei grigi di argilla secca e di cenere, quei rosa delicati e quei bruni di terra».

Dal canto suo, invece, Pirandello non risulta essersi mai espresso per iscritto sulla questione del nudo in pittura. Nel fiume di scritti autografi, tra pensieri e appunti che annotava su qualsiasi tipo di supporto cartaceo, sono infatti rarissime le tracce di speculazioni sulla rappresentazione del corpo umano. L'espressione del conflitto interiore tra pudore e desiderio di liberarsi dalla bestialità dei propri impulsi era possibile, per l'artista, solo attraverso la linea e il colore, peraltro senza mai trovare una sicura via d'uscita. È però noto uno scritto – che qui vale la pena di ricordare – in cui Fausto Pirandello descrive la visione di una bagnante, in cui il tema dell'erotismo incontra, proprio come nei suoi dipinti, quello del dolore:

⁷ M. L. Natali, *Figure femminili nella pittura (Alla Quadriennale romana)*, in "I diritti della scuola", 5 agosto 1935, n. 37, p. 407.

⁸ V. Guzzi, *Mostra d'arte alle Terme: mostra di Fausto Pirandello*, Roma 1941, p. 4.

«La giovane seduta sulla rena si abbraccia le ginocchia e si dimena con una sensualità scoperta e come liberata da ogni impalcatura di convenzione, animalescamente, come avverte lo stato di natura nella congestione del sole che le ha arrossato e tumefatto la faccia, le spalle. È attonita e più nuda assai di quanto l'ultima decenza le concede; ed è tanto. Guarda in un torvo modo pieno di appetiti e di dissesi che qui non hanno indirizzo, cagione o scopo apparente. Sono di lei stessa che vorrebbe saziarsene con se stessa se ne trovasse il modo ermafrodito. Ora reclina la testa e chiude gli occhi per non perderli contro il sole e ha nella bocca un atto di sufficienza, di bravura a godersi di ogni cosa che m'inquieta»⁹.

La trasposizione espressiva nella figurazione di Pirandello si accentua nell'immediato dopoguerra. I bagnanti assumono forme sempre più spigolose: tutta l'attenzione si rivolge sul groviglio di corpi, rendendo sempre più secondaria l'ambientazione. Non più sfondi naturali o architettonici, ma tinte stese a grandi campiture, il più delle volte ad alludere al cielo e al mare. La rilettura di certi schemi picassiani lo porta poi ad una graduale sublimazione della forma, fino a raggiungere, alla metà degli anni Cinquanta, una parentesi astratta. Ma le figure scomposte e frammentate, "concave e convesse" o che si rifrangono nella luce (fig. 7), non sembrano abbandonare la sfera del dolore. «I tuoi nudi stravolti, segnati da linee come la cabala, sono sempre povera carne torturata», scrive nel 1950 Guzzi: «sfaccettati o spianati e riassunti dentro linee nere o rosse che dovrebbero ridurli a cifre, a ricco e strano arabesco, conservano il palpito, il colore della sostanza mortale, vivono d'una vita essenzialmente terrena nella quale battono i visceri e corre il sangue»¹⁰.

Il successivo ritorno alla figura dalla fine degli anni Cinquanta – una sorta di sublimazione inversa – si esprime pressoché interamente nei temi del nudo e dei bagnanti, ripresi con ossessività in serie. Parallelamente, e con la consueta serialità, Pirandello realizza nature morte, nei cui schemi compositivi sono ravvisabili scansioni ritmiche analoghe a quelle dei gruppi di nudi. I bagnanti, dunque, finiscono per diventare essi stessi oggetti – quegli oggetti con cui, per usare le parole di Guttuso, già dal 1940 pareva «essere [...] in morbosa intimità»¹¹.

Quando poi la salute lo costringe ad abbandonare gradualmente l'olio, Pirandello concentra tutte le proprie energie sulla carta, in particolare sulla tecnica del pastello, realizzando opere in prevalenza di

⁹ M. L. Aguirre D'Amico (a cura di), *Fausto Pirandello: Piccole impertinenze: frammenti di autobiografia e altri scritti*, Palermo 1987, p. 56.

¹⁰ V. Guzzi, *Fausto Pirandello*, Roma 1950, p. 21.

¹¹ R. Guttuso, *Pittori alla IX Sindacale del Lazio*, in "Primato", 15 maggio 1940, n. 6, pp. 26-28.

piccolo formato. Nei corpi deformi, rappresentati con cromie vivaci e innaturali, l'artista rappresenta ora la sua stessa sofferenza fisica, in una riflessione sul corpo che è giunta ormai alla maturità. Il culmine di tale fase è forse individuabile nella serie di Crocifissioni, in cui il linguaggio espressionista pirandelliano ha un inaspettato incontro con il soggetto tradizionale per eccellenza dell'arte sacra occidentale (già affrontato negli anni Trenta con intenti simili, ma risolti assai differenti, v. fig. 8). I corpi straziati di Cristo e i ladroni si fanno simbolo universale del dolore della condizione umana, tema a cui si può in definitiva associare l'intera produzione di Fausto Pirandello, oltre mezzo secolo di coerente ricerca.

DIDA MINIMALI:

figg. 1-3: Schizzi a matita di Fausto Pirandello tra le pagine del manuale di anatomia pittorica di Achille Lombardini, 1919. Roma, Fondazione Fausto Pirandello

fig. 4: *Autoritratto*, 1921, puntasecca. Collezione privata

fig. 5: *Pierluigi*, 1942 ca., olio su tavola. Collezione privata

fig. 6: *Donna col busto*, 1940 ca., olio su cartone. Collezione privata

fig. 7: *Bagnanti nella luce (Bagnanti nella rifrazione)*, 1959 ca., olio su cartone. Collezione privata

fig. 8: *Crocifissione*, 1934, olio su cartone. Roma, Musei Vaticani

Catalogo

Schede delle opere

1. *Donna col busto*, 1940 ca.

Acquerello su carta, cm 29 x 22,7

2. *Antonio*, 1944

Olio su tavola, cm 55,5 x 42,5

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 296 (con bibliografia precedente); V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: forma e materia: dipinti e disegni 1921-1972*, Siena 2009, p. 44; V. Sgarbi (a cura di), *Artisti di Sicilia. Da Pirandello a Iudice*, Ginevra-Milano 2014, p. 41; F. Benzi (a cura di), *Fausto Pirandello 1899-1975*, Londra 2015, p. 58; S. Pallavicini, V. Sgarbi (a cura di), *Museo della follia: da Goya a Bacon*, Firenze 2017, p. 224.

3. *Nudo*, 1948 ca.

Acquerello su carta, cm 29 x 22,8

4. *Bagnanti*, 1947-48 ca.

Sanguigna su carta, cm 22 x 28

5. *Forme sul mare*, 1948 ca.

Olio su cartone, cm 71 x 101

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 373 (con bibliografia precedente); V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: forma e materia: dipinti e disegni 1921-1972*, Siena 2009, p. 48; F. Benzi (a cura di), *Fausto Pirandello 1899-1975*, Londra 2015, p. 61.

6. *Bagnanti in verde*, 1949

Olio su tavola, cm 90 x 80

Firmato in basso a destra

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 414 (con bibliografia precedente);

7. *Nudo*, 1950 ca.

Pastelli su carta, cm 22,5 x 28,5

8. *Nudo sdraiato*, 1952 ca.

Pastelli su carta, cm 22 x 28

9. *Donna pensosa*, 1952 ca.

Olio su cartone, cm 74,5 x 58,5

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 504 (con bibliografia precedente); V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: i nudi*, Cinisello Balsamo 2011, p. 40; V. Sgarbi (a cura di), *Spoletto Arte*, Crocetta del Montello 2012, p. 35.

10. *Nudo di donna*, 1955 ca.

Olio su tavola, cm 70 x 42

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 221 (con bibliografia precedente); V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: i nudi*, Cinisello Balsamo 2011, p. 54; V. Sgarbi (a cura di), *Spoletto Arte*, Crocetta del Montello 2012, p. 46.

11. *Bagnanti*, 1957 ca.

Pastelli su carta, cm 28 x 22

12. *Bagnanti con sole giallo*, 1961 ca.

Olio su cartone, cm 70 x 100

Bibliografia: C. Gian Ferrari (a cura di), *Fausto Pirandello: catalogo generale*, Milano 2009, n. 825 (con bibliografia precedente); V. Sgarbi (a cura di), *Fausto Pirandello: forma e materia: dipinti e disegni 1921-1972*, Siena 2009, p. 98; F. Benzi, F. Leone, F. Matitti (a cura di), *Fausto Pirandello: opere dal 1923 al 1973*, Imola 2016, p. 154; M. Carrera (a cura di), *Fausto Pirandello e il cenacolo di Anticoli Corrado: in ricordo di Pierluigi Pirandello*, Roma 2018, p. 25.

13. *Cristo crocifisso*, 1964

Pastelli su carta, cm 28 x 22

14. *Ladrone crocifisso*, 1964

Pastelli su carta, cm 22 x 41

15. *Nudo*, 1965 ca.

Pastelli su carta, cm 22 x 28

16. *Bagnanti*, 1965 ca.

Pastelli su carta, cm 20,5 x 28