



La notte oscura della pittura

Sandro Parmiggiani, critico e storico dell'arte

“Le *Crocifissioni* hanno il loro inizio negli anni Cinquanta da un interessamento per la mistica, la storia dell’arte e la teologia della Croce (Louis Chardon, Giovanni della Casa, Caterina da Siena, Simone Weil, Emil Cioran e altri)”, rivela Arnulf Rainer nella primavera del 1980. E aggiunge: “Tutte queste opere plastiche non hanno la pretesa di essere figurazioni per spazi sacri. Esse derivano da radici molto personali. La causa fu un turbamento soggettivo, tanto per il personaggio, per l’evento, quanto per l’idea della croce” (in *Arnulf Rainer*, catalogo della mostra, Galleria Arte 92, Milano 2006). Rainer ci confessa la genesi segreta delle opere che hanno così intensamente caratterizzato la sua vita di uomo e di artista; lui si è misurato con la dimensione del sacro e con l’emblema universale di quella sofferenza che segna tutta la storia dell’umanità, vi si è immerso non solo attraverso un cammino di meditazione sui testi che hanno nei secoli affrontato, pure da angoli visuali anche diversi, la ricerca mistica, ma ha ritenuto di dovervisi confrontare, con i mezzi espressivi propri di un artista, in una sorta di esperienza diretta che è diventata fatto pittorico: la pittura come esperienza mistica, inoltrandosi in quella che potremmo chiamare “la notte oscura della pittura”. Ricordare i capisaldi del pensiero dei protagonisti citati da Rainer ci aiuta a comprendere gli stessi caratteri ed esiti del suo lavoro: Caterina da Siena, con le *Lettere* e il *Dialogo della Provvidenza*; Giovanni della Casa, per il quale Dio era “luce tenebrosa e tenebra luminosa” – ossimori che potremmo utilizzare per definire queste opere di Rainer – e la cui *Notte oscura dell’anima* avrebbe influenzato teologi, filosofi e poeti (*in primis*, Thomas Stearns Eliot); Louis Chardon con *La Croce di Gesù*; Simone Weil, di cui mi piace ricordare due suoi testi, *La pesanteur et la grâce* e *L’enracinement*, che Franco Fortini tradusse, con creativa aderenza al senso profondo di quelle parole, *L’ombra e la grazia* e *La prima radice* – anche questi utili spunti per misurarsi con la pittura di Rainer, con i bagliori di luce e con i segni che vi si annidano e che paiono volersi radicare nel substrato sottostante –; infine, il pianeta Emil Cioran, il cui pessimismo (“tutto è niente [...] così inizia la mistica”) appare una montagna inscalabile – Cioran si nutrì del pensiero, tra gli altri, dei Padri della Chiesa e di mistici, come Meister Eckart, che Rainer stranamente non cita, e che, in uno dei suoi sermoni, avvertiva che “chi vuole penetrare nel fondo di Dio, in ciò che ha di più intimo, deve prima penetrare nel fondo proprio, in ciò che ha di più intimo, giacché nessuno conosce Dio se prima non conosce se stesso.”

Sopra il tracciato geometrico di una croce che ha talvolta una configurazione quasi quadrata – nelle incisioni cui sovrappone segni di furiosa cancellazione con il gessetto a olio e con l’acquerello – o che più spesso assume una verticalità assai più estesa dell’orizzontalità – nei dipinti a olio – Rainer, con un gesto febbrile, per andare alle radici di ciò che gli urge dentro e per conquistare ciò che oscuramente intravede, non teme di valicare la frontiera dei territori del caos, sovrapponendo stesure, cascate, scie, comete di colori, stesi con il pennello o con i polpastrelli e il palmo stesso della mano, ai quali fanno da contrappunto matasse e grovigli di segni che affiorano, o segni danzanti, liberi, sommersi dall’onda del colore o che, sopravvissuti al naufragio dentro di esso, ne solcano ora la superficie. Talvolta, ecco affiorare, in un angolo o all’interno, frammenti di forme compiute, eleganti, quali quelle delle zampe di un uccello o altre ben nitidamente visibili e riconoscibili, come il volto di Cristo di antica

raffigurazione o la stessa immagine dell'artista, magari colto in spasmi che investono e stravolgono il suo corpo o il suo viso – quasi a volere ricordare gli esperimenti sulle rane di Galvani o quelli di Duchenne de Boulogne sulla elettrofisiologia dei muscoli del volto. Ciò che ci sta davanti, in queste opere di Rainer, può apparirci, a prima vista, l'esito di una esplosione, di una deflagrazione, in cui fiotti di colore hanno cancellato l'immagine sottostante, ma se osserviamo con attenzione la trama di quella cascata di colori e di quel viluppo di segni comprendiamo che l'azione dell'artista, nel farsi del dipinto, mai ha perso il controllo vigile e la visione dell'approdo finale cui andava via via pervenendo. Questa sorta di iconoclastia che si esercita sull'immagine e sul simbolo del sacro non intende certo oscurare e negare quella ricerca mistica che tanto profondamente hanno coinvolto l'artista; Rainer punta soltanto, attraverso un automatismo controllato, che affonda le sue radici nel surrealismo, cui l'artista non fu insensibile, immergersi nel buio, nella notte, nel profondo di sé, nel nulla, per esplorare ogni bagliore di verità negli accostamenti e nelle complessità degli strati di colore, dei fremiti e delle luci che lo agitano.

Michel Leiris, autore di un testo di fondamentale importanza pubblicato nel 1948, *Biffures* (che potrebbe tradursi con *cancellazioni* in italiano e con *crossing-out* in inglese, ma che in realtà fonde i concetti di *cancellazione* e di *biforcazione*, di *deviazione*), concepiva la scrittura come una ferita, inflitta agli altri e a sé, e sosteneva che esistono, nella vita, “momenti che si possono chiamare di *crisi* e che sono i soli che contano”, dai quali si sprigiona la poesia, “e solo le opere che ne danno degli equivalenti sono quelle che contano”. Per Arnulf Rainer il perimetro della croce, questo spazio così immediatamente simbolico nella storia dell'uomo, diventa l'arena del dispiegarsi di una crisi, la sua, il luogo in cui la pittura, attraverso l'esperienza del ferire e del deviare (non solo scie di colore verticali, che paiono stelle cadenti, ma tensioni trasversali, che cercano una fuoriuscita laterale), in un suo farsi che è anche cerimoniale e rituale, va alla ricerca di esperienze e rivelazioni di un senso nuovo, “altro”. Se per Leiris la ricerca del “sacro” va condotta attraverso “certi fatti di linguaggio, di parole ricche in sé di prolungamenti, o di parole mal ascoltate o lette male che scatenano a un tratto una sorta di vertigine nel momento in cui ci si rende conto che non sono ciò che si era fino allora creduto”, così in Rainer questi esercizi di pittura, questo suo tenace inseguire un'ancestrale felicità del segno e del colore, una loro perenne rivelazione oltre ogni stanca declinazione, è la breccia attraverso cui potere affermare la primordiale verità e l'autenticità del dipingere. Del resto, le sue lacerazioni e i suoi oscuramenti dell'immagine che sta sotto gli strati del colore mettono a nudo il disordine, i frammenti, dai quali sempre ha avuto origine la forma, e si caricano dell'annuncio di un tempo moderno in cui le verità sono deflagrate e i linguaggi esplosi. Questo cammino pittorico, così intriso di fascino e di inquietudine, non è affatto solitario – si pensi ad alcune delle esperienze più alte dell'informale internazionale, a certi esiti di William Congdon e alle stesse disseminazioni di chiodi su una superficie operate da Günther Uecker.

È un cammino, quello di Rainer, che ha avuto la forza e il coraggio di inoltrarsi dentro la notte oscura della pittura, alla ricerca del suo perenne mistero.