

# Fulvia Celommi<sup>1</sup>

## La coscienza della forma<sup>2</sup>

Quando nel 1904 Pasquale Celommi dipinge “La Sacra Famiglia”, il maestro, nato nel 1851, si trova nella piena maturità e all'apice della sua evoluzione artistica.

In opere come questa di grandi dimensioni, ad es. “La Crocifissione” e in altre comunque a questa quasi coeve, egli ha raggiunto la sintesi potente dell'unità stilistica resa possibile dalla convergenza volumetrica dello spazio nel tempo. Nel processo continuo segnato dai diversi momenti della sua ricerca l'artista, a questo punto, sembra essere approdato allo stadio in cui grandezze, dimensioni e volumi pervengono alla essenzialità delle relazioni e alla linearità delle direzioni immesse in una dinamica senza fine.

Tra gli ultimi anni dell'800 e l'inizio del '900 Pasquale Celommi recupera da Antonio Ciseri, suo maestro all'Accademia di Firenze, l'economia del segno chiamato ora ad assumere in modo particolare la funzione musicale del ritmo.

Nella maturità l'artista ha ormai conseguito la coscienza della forma, l'unità di determinazioni diverse nel flusso delle quali essa sola può cogliere l'*eidōs* che permane e iscrive la vita. Si tratta, a ben guardare, dell'immissione dell'atemporalità nel tempo.

Le due opere di soggetto sacro realizzate in grandi dimensioni che a tutt'oggi si conoscono del maestro abruzzese “La Crocifissione” e “La Sacra Famiglia”, costituiscono, appunto, testimonianza di questo momento. Separate solo da una distanza di appena quattro anni, esse rispondono ad una comune impostazione: la percezione dell'universalità che determina la vita desumendone il significato eterno. Al di là dello

---

<sup>1</sup> Nipote dell'artista Pasquale Celommi.

<sup>2</sup> Emissione del Francobollo sul pittore Pasquale Celommi. La Sacra Famiglia nella serie “Il Santo Natale”, a cura di L. Braccili, Tip. Brandolini, Pescara 1988, pp. 53-56. Immagini, didascalie e sistemazione grafica sono a cura di Viriol D'Ambrosio.

storicismo di ogni confessione religiosa, l'artista perviene all'assunzione della religiosità come valore che, in tal modo, assume la forma della vita stessa.



La Sacra Famiglia, olio su tela, cm 260x160, 1904, Chiesa SS Assunta, Roseto degli Abruzzi (TE)

Gli accordi dei volumi che caratterizzano le due opere traducono il ritmo dei piani, delle linee, delle tonalità cromatiche in orchestrazione solenne, realizzando la musica dell'unità compositiva.

Così, nell'opera "La Crocifissione" la croce alla quale è inchiodato il Cristo, in una soluzione originalissima, unisce i volumi: le tre donne raggruppate ai piedi del martire, S. Giovanni al quale il limite della tela, togliendo parte della figura, restituisce però la corrispondenza verticale con il legno del supplizio e che, del resto, viene sottolineata dalla mano della Vergine che si intravede al di là dello stesso legno e ne è come tagliata.



La Crocifissione, olio su tela, cm 390x250, 1900, Chiesa Madonna delle Grazie, Teramo

Il tono livido del colore, mantenuto anche nelle valenze più chiare del bianco, del rosa, dell'azzurro, segna il ritmo della composizione coordinando linee e piani ben oltre

il realismo del racconto. Perciò il dramma intercorre tra quella tragica verticale che unisce lo sguardo del figlio morente a quello della madre che, nel pianto, sembra chiedergli la ragione del comune martirio.

La corrispondenza è inscritta ancora tra l'apertura delle braccia verso il mondo della vittima divina inchiodata nel supplizio e l'apertura delle braccia della madre alla quale, nello strazio, il mondo è affidato.

Una diagonale di luce si stende dai sassi sulla terra smossa facendosi tragico colore nel sangue sparso dal martire, perviene alla veste e al manto raccolti attorno alle ginocchia della madre, trascorre fino alla sua testa reclinata all'indietro sul petto della donna che la sorregge e a lei unita in una soluzione volumetrica cui partecipa anche la Maddalena.

Configurazione plastica più che definizione determinata, la composizione realizza il suo esito strutturale in cui lo spazio si risolve nella forma mentre il ritmo che scaturisce dall'incontro tra la verticalità della croce e la linea diagonale, che da essa sembra promanare e svolgersi oltre il basso orizzonte, verso lo squarcio di luce in quel cielo livido di nubi, diviene potenza linguistica.

La significazione simbolica della composizione è nel messaggio che, superando la contingenza dell'uomo e del mondo, all'uomo e al mondo restituisce il significato universale del loro essere nella storia.

Nelle due opere di soggetto religioso del Celommi, “La Crocifissione” e “La Sacra Famiglia”, la forma plastica non conosce la staticità della modellazione, ma lo svolgimento infinito per cui lo spazio, che non è descrizione, ma sintesi della realtà, trascorre e converge, oltre i particolari, nella essenzialità.

Ne “La Sacra Famiglia” il ritmo compositivo è affidato allo sviluppo volumetrico delle masse entro una continuità che decide i contorni come vibratili dell'opera, mentre

il colore, sfumante in ogni valenza verso le tonalità sommesse, unisce e fonde i piani in soluzione unitaria. Nel quadro la breve zona d'ombra tra la Vergine e S. Giuseppe fonde, infatti, le due figure colpite dalla luce che, convergendo intensa sul bambino, sembra quasi ne promani.

Affidato a quella luce trascorrente dalla madre, raccolta estatica sul figlio in grembo, fino alla massa corporea del Santo falegname, la dinamica della composizione, mentre sembra procedere verso esiti infiniti, torna alla sua scaturigine segnando la circolarità che è processo eterno tra esilio e ritorno.

La realizzazione dell'opera potrebbe essere racchiusa in due direttrici di fondo: la diagonale, colta nello slancio ritmico che conosce la ellissi risolvete quello slancio stesso in un sommerso e pacato convergere su se stessa, e le due verticali inscritte l'una nella linea che unisce al pavimento il ginocchio destro della madre coperto dal manto azzurro, e l'altra nella massa del panneggio che, dalla spalla sinistra di S. Giuseppe, scende pesante verso il pavimento.

Questa ultima trova riscontro nella colonna innalzata sul piedistallo massiccio forse a reggere il soffitto, e nel bastone, stretto dalla mano sinistra del Santo e che, riproponendo la linea diagonale, conduce lo sguardo sulla culla poggiata sull'impiantito.

Leggermente inclinata dal piede sinistro della madre, la culla realizza un originale accordo pittorico inteso a creare, con l'arco breve di quel sandalo colto nel suo rovescio, la perfetta rispondenza con l'arco segnato dal capezzale della culla.

Tra le due linee intercorre un continuum come sottolineato dalla positura ieratica che assume la mano destra della Vergine intesa a sollevare il polso del bimbo e quella del suo sposo piegata sul petto in preghiera adorante.

La musica del quadro diviene allora circolarità segnando quel bimbo il principio e la fine, i termini entro i quali la musica stessa è silenzio.

Quel ritmo, infatti, non ingloba ma esclude il tempo che, del resto, non indulge nemmeno negli occhi del bimbo addormentato né in quelli di Maria e di Giuseppe come socchiusi in raccoglimento estatico.

In questo spazio senza tempo la storia arretra e converge in quel tavolo da falegname che, insieme agli attrezzi da lavoro, evidenzia l'inutilità dei trucioli abbandonati. Oltre il tavolo il pesante tendaggio che sostituisce forse una parete nella povera dimora, sottolinea il ritmo sospeso di un velo che, appoggiato sulla testa della madre assorta sul bimbo, ne sottende l'ovale del volto, i bruni capelli appena raccolti dietro l'orecchio delicato e, leggero sulla scollatura dell'abito, coglie la linearità perfetta del collo femminile, trascorre impercettibilmente attraverso la mano sinistra della madre sul corpo dell'infante, per raccogliersi poi in pieghe ornate sul povero legno della culla.

L'unità dell'opera traduce il linguaggio interiore dell'opera stessa ed esprime, al di fuori di implicanze istituzionali, l'anelito religioso dell'uomo che è insieme ansia del conoscere e coinvolgimento di sé nel mistero insolubile della verità. La composizione, esulando così dal racconto linguistico, fa convergere ogni elemento verso il proprio centro intuitivo: il bimbo abbandonato nel sonno che decide, ignaro, il nuovo ordine del mondo. Costerà un prezzo: la croce. Ancora due linee che al loro punto di incontro, saranno centro di un cerchio convergendo verso il quale la vita troverà la via della verità eterna.

Il momento evolutivo dell'arte cui è pervenuto il Celommi all'inizio del '900 viene testimoniato soprattutto dalla ricerca operata dal maestro sul valore dell'umanità che si fa presenza corporea nella persona umana solo in funzione volontaristica; una forma della coscienza rivelata nell'equilibrio compositivo che è sintesi luministica: uno dei vertici raggiunti dall'artista.

Sempre più, intorno a quegli acmi, egli intensifica lo studio dell'uomo colto nel tempo essendo il tempo localizzazione del suo essere nel quale egli assume la

fisionomia irripetibile della individualità nella consapevolezza del proprio destino e costruisce nella volontà la proiezione di sé nel mondo degli accadimenti operativi ricercando però nella dignità il proprio permanere oltre la contingenza della storia.

Colta nella quotidianità del suo spazio terreno questa umanità viene messa in una sorta di atmosfera, talora ieratica, nella quale diviene voce silente di leggi eterne.

L'artista affida ora ai protagonisti di questo suo momento creativo la funzione di astrarre il valore del vivere ben oltre i limiti individualizzanti dell'esistere. E' così che nell'arte di Pasquale Celommi alcune determinazioni storiche vengono proiettate nella metastoria e acquistano la dimensione dell'eterno.