

“... Almeno questo ora è limpido e chiaro: né futuro né passato esistono, e solo impropriamente si dice che i tempi sono tre, passato, presente e futuro, ma più corretto sarebbe dire che i tempi sono tre in questo senso; presente di ciò che è passato, presente di ciò che è presente e presente di ciò che è futuro”.
Augustinus Hipponensis

“Fate a meno della realtà e non farete mai un quadro mal riuscito” disse Alberto Giacometti ovviamente perché “mal riuscito” può essere solo ciò che può essere giudicato su scala comparativa. Nel mondo dell’arbitrarietà assoluta ciò non è possibile. Se nella poesia manca qualsiasi aggancio con la realtà, se l’autore rinuncia programmaticamente all’ambizione di esprimere il proprio rapporto con il mondo e con se stesso - dove si potranno trovare i criteri che consentono di sentenziare: questo è buono, questo è meno buono, questo non va affatto?.... Non abbiamo scoperto alcun criterio nelle associazioni di pensiero, nessun tentativo di costruire un’immagine coerente. Per non parlare del senso.”

Wisława Szymborska

IL TEMPO SOSPESO DELLA PITTURA

di **Domenico Montalto**

“Il mio corpo è annoverabile fra le cose, è una di esse, è preso nel tessuto del mondo... Le cose sono un suo annesso o un suo prolungamento, sono incrostate nella sua carne”: così, poeticamente, il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty argomenta la sua tesi, cruciale per la modernità, secondo la quale “ogni coscienza è coscienza percettiva”. Il nostro sguardo è necessariamente uno sguardo relazionale, un percepire, un essere raggiunti attraverso i sensi, un essere in rapporto con un altro da sé, con quell’*a priori* che chiamiamo realtà, o mistero, o vita. La pittura di Samuele Gabai séguita a documentare e a testimoniare questo rapporto strutturalmente umano, sempre più purificata da ogni falsa intenzionalità, sempre più piegata a una sorta di determinismo interno secondo il quale il mondo non è rappresentabile se non come colore, come materia, come luce, primi doni del Creatore. L’arte di Gabai – imperniata su una dimensione tutta intima del tempo, sull’atto morale del durare e del permanere, su varianti centellinate, su una personale misura con scarti tematici minimi e meditati, che impongono all’osservatore assuefazione e di studio – opta ancora per la povertà del mezzo pittorico, per la verecondia di un’opera, di un *opus* fatto di tele, di pennellate, di carte segnate da inchiostri e pastelli. Prossima alla soglia della più irrimediabile fragilità di rappresentazione, la pittura di Gabai afferma un pensiero forte, resistendo all’azzeramento di significati che contrassegna la storia d’oggi.

Il tempo dell’opera è un tempo inattuale, sottratto all’esuberanza e al proliferare vacuo di immagini che contrassegna la nostra epoca culturalmente figlia di Duchamp, tutta raggrumata in superficie, tutta consegnata ai linguaggi dell’artificialità digitale e della mistificazione iconica: fotografia, pubblicità, internet, videoclip. Il tempo della pittura, invece, presidia il profondo, le ragioni

di ciò che è eternamente umano, di ciò che è vero e che eternamente ritorna, come epifania, come archetipo, come *presenza*, per usare una parola cara all'artista di Campora.

Only through time time is conquered: “Solo col tempo si conquista il tempo”, scrive Thomas S. Eliot nei *Quattro quartetti*. In questa dimensione va letta la poetica di Gabai, il suo lavorare *slow*, restando tenacemente fedele ai suoi luoghi, intendendo con questo termine sia il dato autobiografico, cioè i luoghi nati, sia i luoghi, i campi d'azione della pittura, gli accadimenti d'atelier grazie ai quali, nonostante la fatica e i dubbi (“l'artista non sa mai dov'è il difetto”) il miracolo si ripresenta e si ripete. Il miracolo di un'*imago* pittorica che sia appunto “incrostata nella carne”, un'immagine satura, che comunichi presenza, senso, anelito, speranza, riconoscenza, pace con se stessi, con la realtà, col destino (“ci troviamo qui, ma non l'abbiamo deciso noi di venire al mondo”).

Da sempre, i quadri di Gabai sono quadri al limite, e continuano a esserlo, impossibilitati a qualsiasi scorciatoia di comodo. Quadri al limite, insediati sulla difficile e rischiosa sutura di due mondi, o meglio di due sfere: da un lato la sensibilità del moderno, l'autonoma ritmica della gestualità informale, le necessità espressive della materia-colore, che chiedono all'artista libertà e autenticità, senza rigettare le strategie e le incidenze della casualità. Dall'altro, la volontà irriducibile di sottrarre la pittura alla pura esteticità dell'informale, all'insignificanza d'una bellezza meramente astratta, affermando ogni volta una pagina, una morfologia, un costrutto che siano davvero *medium* comunicativo, declamazione di qualcosa che è oggettivo e che ha a che fare con noi, ovvero quel mistero che alligna nella realtà – che si mostra e si ritrae, come intuì Heidegger – e che la pittura evoca, addita, onora.

Materica, colante, elaborata, intimamente e per vocazione legata all'informe, alla macchia, alla tensione interna dei pigmenti e delle *textures*, la pittura conturbante e drammatica di Gabai è segno e disegno, ovvero progetto: affronta il conflitto, ricominciando ogni volta dai propri temi come da un nuovo inizio. Nella produzione di questi ultimi anni vediamo infatti ricorrere le interroganti *Presenze*, le stravolte *Crape*, i *Dalla natura* o *Visum in agris* e soprattutto i *Grembi*, filone ora ribadito e rafforzato dall'apparire di vari *Doppi grembi* o *Gemini* o *Sposi*, archetipali figure gemelle o nuziali, icona che l'artista ha poi ritrovato - durante un recente viaggio in Sicilia - nelle steli selinuntine, documenti dell'arcaismo mediterraneo. In questi grembi osserviamo spesso aprirsi una finestra visuale, una sorta di nicchia o reliquiario che custodisce teneramente una *crapa*, un teschio. Come se queste grandi e auliche madri, rocciose e silvestri, abbracciassero l'esito finale della vita, l'emblema della nostra universale caducità – la *vanitas* – riaffermando le coordinate estreme e fatali entro cui abitano tutte le severe, solenni “gabaiche” figurazioni (e noi insieme a loro): vita-morte, nascita-fine, essere-non essere. La pittura di Gabai è memoria e memento: radicata nel passato, allude e indica il nostro nulla, individuale e collettivo; un nulla che non è però nihilistica estinzione, ma coscienza d'una sacralità alla quale apparteniamo, e che tira i fili invisibili delle

esistenze. Non a caso scopriamo un nucleo recente di opere intitolate *Come marionette*: figure dall'anatomia rotta e precaria, emblemi della condizione esistenziale.

Culturalmente densa, la pittura di Gabai erige ai nostri occhi una natura non naturalistica, un organico che appartiene solo al regno della pittura, anche quando suggerisce precisi allarmi ecologici, come in due opere entrambe del 2004, il dittico *Disastro... diranno "naturale"* e *Natura a morte*, dove si fronteggiano e dialogano due "crape" vegetali. Una pittura che sottende una ricerca autonoma e originale, fatta sempre di stratificazioni, di pigmenti tormentati e graffiati, continuamente segnati e cancellati, talora mescolati a polveri di marmo e a ceneri, che tuttavia, negli ultimi anni, s'è fatta meno "corposa" e sempre più luminosa, intrisa di colori tersi e radiosi, in alcuni casi leggera, alitante, quasi smaterializzata. Una pittura spesso tonale, entro cui vediamo, adesso, balenare aureole di ocre d'oro, aloni rosati di giallo Napoli, che costruiscono "corpi" mai descrittivi, ma sempre innervati di tensioni emotive, affioramenti di un significato che si fa presente dentro la materia, pur nell'agone sempre aperto e problematico del quadro, che "può non finire mai". Un agone pervaso da un'inedita panoplia cromatica di verdi acquosi, di azzurri vitrei, di arancioni chiarissimi e soprattutto di grigi, quegli inimitabili grigi di Gabai che testimoniano l'incanto della luce nel colore, e che sono a loro volta una combinazione di colori. Il grigio è, per eccellenza, il colore della "non esteticità" che sta a cuore a Gabai: quella "non esteticità" che è del resto la cifra più autentica della vita, incrostata – pur nella sua grandezza – di limiti e di vergogne.

Se la tela è per Gabai il luogo del rischio, la carta e il tempo del disegno assolvono alla funzione progettuale, documentando la scoperta, il precisarsi dei nuclei tematici nonché l'ossatura, la dinamica interna dell'immagine. Per questa ragione i disegni di Gabai – copiosi e in gran parte segreti, eseguiti nella castità grafica della matita ma anche con le tecniche più propriamente pittoriche del pastello e della *gouache*, su fogli perlopiù di medio formato – hanno l'aspetto flagrante di opere poeticamente compiute, guadagnando pari dignità rispetto all'olio, e componendo soprattutto un ininterrotto diario di lavoro, un canovaccio concettuale o un quaderno continuamente *in progress* dell'intimità dell'autore.

Umanissimo *memorare* delle nostre origini e della nostra fine, l'arte di Gabai riafferma il persistere di una sembianza – o per dirla leopardianamente, di una "cara beltà" – che esprime il sentimento dell'unicità del nostro essere al mondo. Ma soprattutto, afferma la persistenza della pittura come *factum* che esiste in quanto tale e giudica la vacuità del tempo, postulando un *altro tempo*: non quello che fugge, ma quello che rimane.