

PER SAMUELE GABAI, SUL CONFINE

«Come il poeta oggi deve misurarsi con la morte della lingua, il pittore lo deve con quella della pittura; ciò non significa che non sia più possibile poetare o dipingere, ma richiede un'immaginazione *resuscitata*»: così Samuele Gabai, in una delle sue rapide annotazioni, riunite nel volume *Emergenze. Note da sketchbook e opere su carta*, del 2016.

Affermazione forte, quasi estrema, come quasi tutte quelle raccolte in quell'opera, e che può subito suggerire una chiave d'accesso all'opera di questo artista, e alle sfuggenti *presenze*, che animano discretamente i suoi dipinti. Da dove provengono queste figure solo accennate, intuibili nel folto della tela eppure non riconducibili alla certezza di una narrazione distesa? Sono ciò che riemerge di un passato convocato qui dalla pittura, oppure ciò che inizia ad apparire di un futuro ancora incerto? Sono un dato di realtà inseguito dall'artista, come una nostalgia di antiche figurazioni, o l'ultima metamorfosi di un'astrazione formale che, un istante prima di sprofondare nell'abisso del puro linguaggio autoreferenziale, scopre in sé un pronostico di futura realtà? I corpi, i volti, gli elementi che il quadro porta in sé come una presenza appena mormorata: giungono a noi da *dietro* i colori, come se questi ultimi li avessero avvolti o forse travolti, sovrapponendosi alla loro ultima apparizione, alla loro *sinopia*; o sono invece l'effetto stesso della ricerca espressiva, l'orizzonte improvvisamente schiuso, per un breve istante, dalla danza cangiante delle forme?

Credo che tutti gli interrogativi ora evocati abbiano la loro ragion d'essere per Gabai; e che dal loro incrociarsi, dal loro inquieto dialogare, possa nascere la sua pittura; nella coscienza di un duplice fallimento, cui alludeva appunto la citazione iniziale. Samuele Gabai, infatti, per età, per formazione e per scelta profonda maturata negli anni, trae origine dall'impossibilità di proseguire sia la via figurativa, di cui pure conosce bene il valore e il fascino e che senz'altro continua ad agire con forza nel suo immaginario artistico, sia quella dell'astrazione e dell'informale, di cui non sottovaluta l'importanza storica e culturale, ma che intuisce come ormai esaurita, autocelebrativa, e sempre più lontana dall'antica energia. Sempre più lontana, si potrebbe anche dire, dall'*essere*, dal significato profondo dell'*essere* che il linguaggio artistico vorrebbe manifestare.

Ci viene in soccorso un'altra annotazione dell'artista: «Conosco il rischio – anche in pittura – della “figura forte”, come quello dell'assenza di figura. Da un lato un certo sentore, o tanfo di “revanscismo totalitario” non solo estetico; dall'altro per paura dell'antropocentrismo, si finisce nell'astrazione più assoluta». Come dire che, forte di

questa coscienza, che è coscienza di una crisi entro la quale ci è dato vivere, Gabai accetta il rischio, il bilico difficile di una posizione sempre minacciata, sempre sul punto di scivolare dall'una o dall'altra parte della stretta cresta rocciosa che ha scelto di percorrere. Un passo più in là, e si cadrebbe nella tentazione del racconto fuori tempo massimo o dell'assenza di ogni racconto che si consegna al nulla. Ma nel difficile equilibrio si può sperare di ritrovare qualcosa, una forma di «immaginazione *resuscitata*», appunto.

Uno dei grandi poeti europei che con maggiore frequenza ha dialogato con il mondo dell'arte antica e contemporanea, Yves Bonnefoy, ha scritto nel 1972 un libro bellissimo, intitolato *L'Arrière-Pays*. In una delle sue pagine più memorabili, l'autore racconta di un suo viaggio nel Rahasthan, durante il quale ha potuto visitare la celebre fortezza di Amber, che ha visto stagliarsi da lontano sulle montagne rocciose, e poi farsi sempre più vicina, assumendo via via dei tratti misteriosi e quasi insensati, poiché quell'intrico di muri pareva custodire al suo interno lo stesso suolo, lo stesso paesaggio che la circondava, come un'inutile, ciclopica operazione umana. Poco dopo, entrando nella cinta muraria, e poi lentamente salendo alla fortezza superiore e infine giungendo sulle terrazze più alte, Bonnefoy crede improvvisamente di capire il senso dell'opera: le linee delle mura, spiega, non vuole difendere l'interno dai pericoli esterni, bensì coincidere con la linea dell'orizzonte, impedendo allo sguardo di essere attratto o distratto dal paesaggio, dalla montagna, dalle rocce, e costringendo così l'osservatore a sprofondare nella pura presenza del visibile, nell'evidenza entro la quale il qui e l'altrove non si oppongono più ma si fondono in modo quasi mistico, escludendo il *desiderio*, che condurrebbe lontano, e concentrando la coscienza sull'assoluta *presenza*. Massima concentrazione, massima massima meditazione; perfezione assoluta. E tuttavia, proprio nel momento in cui Bonnefoy crede di capire e ammirato osserva lo spettacolo, coglie un'imperfezione del muro, un minimo scarto che consente a un barbaglio di mondo esteriore di fare capolino all'interno. Un errore di progettazione, che rovina la perfezione dell'insieme? Un errore di interpretazione sua, che ha proiettato sulla fortezza un significato troppo teorico e lontano dalla realtà del principe che Amber ha costruito? Niente affatto. L'errore c'è, ma è voluto; proprio per impedire che l'abolizione dell'altrove si faccia così assoluta, così totalitaria, da sprofondare nella finzione, nell'eccesso e nell'illusione. Il piccolo scarto nel muro rammenta che la realtà del mondo e dell'essere è più grande persino del sogno più estremo; che la meditazione non può dimenticare il dubbio; che la soluzione astratta, cioè la creazione di un astratto, meraviglioso luogo perfetto diventerebbe artificio se perdesse del tutto di vista la pulsazione della vita e del mondo, lo scorrere del tempo, la vibrazione che anima ogni cosa. La tensione verso ciò che è perfetto non può perdere di vista ciò che, in un verso essenziale di un'altra sua opera, Bonnefoy riassumerà in questo modo: «L'imperfection est la cime».

Mi sembra che proprio qui abiti l'arte di Samuele Gabai; e che appunto qui, a partire da un simile luogo di confine, possano prendere forma le sue *presenze*; tanto inquiete e sfuggenti quanto in grado di ritrovare, nella loro essenza appena accennata, un orizzonte

d'archetipo e di mito, di nuovo soltanto arieggiato, come un accenno quasi inavvertibile eppure sufficiente per interrogare lo spettatore. Ecco immagini femminili, ombre o progetti di immagini femminili, di corpi o di frammenti di corpo; che saranno *forse* vere figure della realtà, ma che si negano alla definizione e al riconoscimento; e che così facendo sembrano evocare altre figure che le hanno precedute nella lunga storia umana, antichi culti scomparsi o scordati, narrazioni oggi quasi impossibili più o meno distanti. Potrà essere una madre trionfante con bambino, quell'accenno di figura che a tratti ci sembra di poter intravedere, e che a tratti scompare inghiottita dai colori turbinosi? E se lo fosse: sarà davvero quella a cui istintivamente pensiamo, un'ultima trasformazione del soggetto religioso tradizionale, oppure risuoneranno in lei tratti ancora precedenti, le voci silenziose delle antiche *matres matutae* che riemergono ogni tanto dal terreno, o qualcosa di ancora più distante, che riconduce alle misteriose *madri* venerate dai nostri antenati boschivi?

E tuttavia: nessuna intenzione archeologica, nessuna esibizione erudita, in tutto questo, nessuna pianificazione preventiva. Il senso, se di senso si può e si deve parlare, sale dalla tela, non la precede in un progetto intellettuale; nasce come una conquista dal movimento e dai colori, dalle molte tavolozze che Gabai sa usare, senza specializzarsi mai in una sola di esse. Ora saranno gamme di grigi, capaci di contorcersi in sfumature sorprendenti; ora la vasta famiglia dei verdi, forse inseguiti nel paesaggio che appare dalla finestra dell'atelier di Vacallo (macchie di vegetazione, un costone di montagna, lontani boschi, un prato in pendio) e subito trasformata in altro: «è fluido questo verde, trema, brilla, / come zampillo d'acqua di fontana, / sensibile anche al minimo spiracolo» scrive un altro poeta francese, Philippe Jaccottet, in un testo giovanile; ora altre intonazioni cromatiche, dalle più cupe alle più squillanti, e sempre indagate, esplorate dall'artista per scoprire il loro segreto, la possibile *presenza* che in esse riposa e che il quadro deve cercare di rivelare. Possiamo immaginare che talvolta l'artista parte da una vaga idea, dall'intuizione ancora imprecisa di un possibile soggetto, che si preciserà meglio con l'avanzare del lavoro, sempre tuttavia mantenendo il suo carattere sfuggente, la contraddizione necessariamente irrisolta di una «distante presenza», per così dire. Ma in altri casi è probabile che il percorso proceda in direzione opposta: ciò che inizialmente era forse un esercizio cromatico, una ricerca cromatica e formale svela al suo interno qualcosa: un essere, l'ombra di un essere che si va formando sulla tela, che tende verso la superficie e non può davvero raggiungerla, restando nell'indefinito sotto il pelo dell'acqua, per noi che guardiamo (e per lo stesso artista che ci ha condotti sin qui) quasi riconoscibile e insieme sconosciuto, inesplorabile, e per questo struggente.

La *presenza* parla dunque la lingua della realtà e la lingua dell'altrove, giunge a un passo dal canto dei corpi e delle cose, eppure dice che i corpi e le cose non bastano a se stessi, e si fanno cangianti, come forme antichissime in continua mutazione. Affermazione della presenza, nostalgia della presenza: un altro paradosso apparente, un'altra delle antitesi che disegnano il territorio rischioso in cui Samuele Gabai ha scelto di abitare. Ma poi, per finire: il concetto di *presenza* non va soltanto considerato in positivo, come felice epifania; il cercatore di presenze, l'artista, deve per forza conoscerne il rovescio, pagare

l'amaro prezzo dell'*assenza*, vero motivo del viaggio, vera mancanza che il linguaggio dell'arte non potrà forse mai davvero colmare, ma a cui potrà tentare di dare un volto, un nome, forse un'ipotesi di luce. Per questo i fugaci accenni di *presenza* che appaiono sulle tele risultano così lancinanti: perché suggerendo una *presenza* illuminano contemporaneamente l'*assenza*, la sete che ci tormenta e che non possiamo estinguere mai. Questa sete per Samuele Gabai ha anche, se non soprattutto, una valenza metafisica e religiosa; per questo forse non gli piacerebbe, come conclusione, una poesia di Francesco Scarabicchi, che in un recente libro, *Con ogni mio saper e diligentia* (Liberlibri, Macerata, 2013), dialoga a distanza con un artista d'elezione, Lorenzo Lotto, prestando la sua voce laica alla grande ricerca di senso operata dal pittore veneziano trapiantato nelle Marche:

L'intatta luce

C'è Dio nei miei dipinti, oltre quei corpi
e quelle forme esatte? C'è lui o è solo vuoto
lo spazio in cui m'annego un'altra volta
accosto al domandare?
Se questa solitudine contiene
tutta la pena e tutto lo spavento,
allora perché mai l'intatta luce
accende di bellezza donne e santi,
pastori e pellegrini,
adultere ed arcangeli,
sacra famiglia e orafi,
martiri e gentiluomini?