

Giovanni Testori, *"Il grembo della vita"*, da Gabai. *Opere 1985-1986, Compagnia del Disegno*, Milano, 1986.

Il grembo della vita

La prima volta che m'accadde di salir su, a Campora, per visitare la casa-studio di Gabai, arroccata nel grembo della Val di Muggio come una pietra o come il resto d'una barbarica cascina, fu d'inverno. Sotto il calmo grigiore del cielo, i boschi parevano famiglie, o eserciti, di scheletri in attesa che il sole della primavera e il rapinoso scattar via delle lucertole li inducessero a risorgere. Il tempo di sostare davanti alle tele e di scrutare, una per una, le piccole tempere ove i pendii, le rocce, il lungo Crinale, il sasso di Ponago, o Punagh, (probabile deformazione argotica di "ponente") e quello di Gordona, ricevevano una sorta di muta, dolente beatificazione; il tempo, dicevo, di far questo e di sfogliare i quaderni, stipati d'appunti grafici e di note; il tempo, anche, di scendere nella cara, calda cucina per una familiare colazione, ed ecco, la neve, cadendo, aveva reso tutto bianco. Forse, per essere poco più d'un velo, si trattava d'un biancore simillimo al pietrisco; quasi che, dall'alto, un lapicida celeste o, forse, l'anima di tutti i lapicidi esistiti, avesse sparso sulla terra la polvere raccattata nei loro studi; studi che, a noi viventi, risultano, per ora, incollocabili e, dunque, irraggiungibili.

La seconda volta, fu sul finire dell'estate. Dov'era nudità e neve, ecco il pieno, spossante rigoglio; dove gli scheletri, ecco lo splendore d'una natura che già principiava ad accusare il rossastro delirio dell'autunno. Quella seconda volta la beltà della stagione mi consentì, non solo di veder meglio le case di Campora, le loro forme gemmatesi nei secoli l'una dall'altra, la sostanza rude e tenerissima dei tetti, i boschi che le attorniavano, le proteggevano e maternamente le glorificavano, ma di scender giù fino alla Chiesa Rossa di Castel S. Pietro; la stessa che il Mola aveva più volte disegnato, e "per verba" nominato, su fogli del suo secentesco "diario" ticinese. Non conoscevo, se non attraverso grame riproduzioni, lo straordinario, pre-gabaico bassorilievo romanico, posto, un tempo, sull'ingresso, ove giustamente lo sostituisce una copia, e conservato, oggidì, nell'interno. Tra i simboli d'uso, vi sta effigiato – o non sarebbe meglio dire osteso, e osteso come un re di pastori oltre che d'anime e cuori? – Bonifacio da Modena, Vescovo di Como e fondatore del medesimo, agreste tempio. Quando vidi quel bassorilievo, pensai che l'ignoto lapicida della nevicata invernale potesse essere, chissà, l'anonimo scultore che, nell'alveo della tradizione comacina, aveva realizzato quello scontroso e, insieme, dolcissimo capolavoro di simbologia e di realtà, di forza e di ritrosia, di pervicacia e di pudore. Allora i pensieri e anche gli aggrovigliati tragitti critici che, da mesi, andavano annodandosi attorno all'opera di Gabai e, soprattutto a quel suo star lì, a quel suo mostrarsi fierissima e, insieme, mite, esplicita e, insieme, misteriosa, eretta e, insieme, franante: a quel suo esser così dell'oggi e, insieme, a quel suo venir su, come l'eco d'un "requiem" o d'un "gloria", da chissà quali e quanti secoli inceneritisi nei sepolcri del nulla; tutto questo mi parve trovasse, allora, il punto di riferimento cercato; quel punto che, fin lì, m'era solo accaduto d'immaginare, ma che, ora, riceveva la necessaria concretezza e, persino, la necessaria denominazione. Poco importava se, al posto dell'autore, il nome si riferiva all'effigiato. Del resto, a quei tempi, l'arte, proprio per sapersi e volersi destinata alla consacrazione del destino di tutti gli umani, scansava la mediocre voluttà d'ogni orgoglio e d'ogni superbia. L'artista era parte d'un coro. E, ciò che contava, più che la sua carta d'identità, era il timbro; la voce era, con cui collaborava alla ben più grande famiglia del paese, della valle e, per naturale somma d'addendi, della terra.

In tal modo l'anonimo lapicida comacino – oggi, per farci intender meglio, sarebbe, forse, più giusto scrivere comacino-ticinese – forniva la chiave, più che per leggere (azione che già avevo intrapreso), per legare e assicurare a un preciso tronco, e alle sottostanti, precise radici, la storia di questo pittore che arriva a raccontarci, anzi, a cantarci e a pregarci (nel senso di pregare davanti a noi e per noi); a raccontarci, a cantarci e a pregarci il senso del mondo, partendo e restando nella segretezza d'una valle la cui beltà e capacità di contenere un'immane potenza di vero sta anche nel

suo essere spostata dai cammini più celebri e frequentati; nel suo essere ancora, ed eroicamente, sola.

A questo punto non vorrei che s'incorresse in qualche equivoco. Del resto, non è solo l'odierna facilità e, quasi, inevitabilità dell'espansione e diffusione informative a render impossibile pensare che un artista di valle sia costretto a restare esterno ai grandi temi del pensiero artistico e dell'artistico operare. È ormai piana coscienza che bastò sempre poco, o pochissimo - se, appunto, talvolta, fu sufficiente l'arrivo, tramite i movimenti degli ordini religiosi, d'un manoscritto miniato, d'un gioiello d'oreficeria, oppure d'una stampa -; sempre poco, o pochissimo, bastò perché, anche nelle località più diseredate, quei termini giungessero e venissero accolti; chissà, anzi, con quanta fame e con quanta connessa e acuminata capacità a "intelligere".

Resterebbe, se mai, da dir qualcosa sul come di quel giungere e sul come di quell'"intelligere". L'"intelligere", sta è chiaro, dalla parte degli artisti operanti nei "loca" diseredati; insomma, da parte degli indigeni; che spesso partivano, e continuavano a operare, nell'indigenza. La strana identità d'inizio delle due parole sta, credo, per qualcosa di segretamente allusivo. In effetti, la povertà non ha mai vietato grande arte; così come mai l'ha obbligata, la ricchezza, almeno da sè o in ragione del suo essere potenza. Periferia e centro hanno composto, sempre, una storia il cui intrico e assolutamente ingiusto pensare che penda, e tantomeno di diritto, da una sola delle due parti. Si potrebbe dire che esso penda là dove più alta s'appende la verità dell'esistere e, dunque, dell'esprimersi. Che è un modo per risolvere, nella misura della presente contingenza, il detto che concerne lo Spirito; cioè a dire, il Pneuma: quello che sostiene il mondo ed il cosmo.

Scrivo questo poiché per nessuna spiegazione "europea" cederei un solo millimetro della solitaria e "dislocata" pittura di Gabai; così come sentirei di farle gravissimo torto, se ne parlassi senza finir col dire che, proprio la sua solitudine e la sua "dislocazione", la "locano", insomma, la situano nel centro stesso delle vicende più europee dell'arte d'oggi. Tant'è che l'unico nome che mi sentirei d'accostargli, dopo averne motivato le non assimilabili divergenze, e quello di Lüpertz.

Questo sta a significare che, in Gabai, non esiste contraddizione tra il suo essere bisbino, brengico (Brengia, ha, infatti, nome il torrente che solca il fondo della valle), gordonico, crinalico e panagico o "punagico" - aggettivazioni ben più dettaglianti di quanto non sarebbe scrivere solo ticinese, cosa che, in fatto d'arte contemporanea, significa qualcosa di sufficientemente preciso, qualcosa da cui non è certo lecito staccare gli inizi più matericamente densi e affocati della pittura di Gabai -; dicevo che non esiste contraddizione tra il suo essere e restare di Muggio e di Campora, di esservi e restarvi per fatalità e fetalità di radici, di fantasmi e d'adorazione medesima di quel glorioso e sacro disastro che è la vita; tra quello e l'essere, e restare, nel contempo, nel mondo e del mondo. Ma che il "tutto" desiato e qualmente raggiunto; anzi, scriviamo pure la funesta parola, l'"internazionalità" anch'essa desiata e qualmente raggiunta, non vada a scapito del sasso di Gordona o di quello di Ponago, e che, anzi, solo dai sassi di Gordona e di Ponago, si levanti e dilati l'immagine che concerne il "tutto", ecco, dove dimora, ed agisce, la gran scommessa di Gabai.

Sasso e pietra. Il lettore che s'è imbattuto più volte in tali parole, si sarà chiesto se, nel loro ripetersi, stia chiuso un senso preciso e disvelatore; se, insomma, sia da vedersi, proprio in esse, il tabernacolo, o il grembo, della verità poetica dell'intero cammino di Gabai. Se questo s'è davvero domandato, il lettore può ben dire d'aver proceduto nel giusto. E se, a tale domanda, il nostro apparente divagare l'ha davvero indotto, significa che esso non voleva e, in ogni caso, non poteva uscire dal gomito e dal granito, o dal granitico gomito, in cui si trovò subito invischiato. Ma, mi chiedo, poteva non invischiarsi, visto che voleva star attaccato alla grande, eroica, seppur muta celebrazione della sacra edificabilità umana in cui gli era parso di scorgere il cuore, e, dunque, il primo umile e, insieme, regale "topos" della poetica di Gabai?

Gabaico, che mi par aggettivazione bellissima e anche foneticamente assai esprime, sta per grembo, tronchico e seminale. Sta, anche, per una fisiologicità espressa e, insieme, repressa. Una fisiologicità che conduce al carnale, ma senza "libido" alcuna. Se mai è da dire che la "libido" gabaica sacrifica ogni fascinazione, anche di materia, anche di croma, oltre che, naturalmente, di

tutto quanto concerne il tono, per rassodarsi, ed eternarsi, in pietra: per ossificarsi. Quasi che, per Gabai la sola possibilità d'esprimere la realtà primigenia del mondo fosse quella di sassificarla.

Giunto a una simile, fetale convinzione, Gabai può alzare sulle tele, vaste, certe e solenni come gli stendardi d'un tempo, il monumento alla madre, alla matuta, alla partoriente, alla dolente, alla plorante; può alzarlo, altresì, come ha fatto nell'ultima straordinaria opera qui pubblicata, alla coppia d'origine. Ed eccoli, infatti, Adamo ed Eva, catturati, costituiti e celebrati, dopo la colpa; dunque, in attesa del sangue e dello strazio della croce. E può far questo, perché sa che ogni tentazione retorica egli l'ha strozzata; e l'ha strozzata con le stesse mani con cui ha impastato, sulle tele, le grandi, ferme e trepide figure, o metafore, della domesticità di sempre. L'ha impastate e, insieme, devastate; al punto di mutilarle di ciò che, normalmente, si chiamano connotati. Mani, piedi, orbite, occhi e labbra, nelle figure di Gabai, risultano cancellate da un'amorevolissima necessità suntuaria. Così amorevole, quella necessità, da lasciarvene tuttavia, seppur impalpabili, forme, i segni e le memorie. In tal modo, mani, piedi, occhi e labbra di queste sue madri e di questi suoi padri, isolati o in coppia che siano, seduti, sempre, o quasi, su scranni di cuscine che hanno la solennità d'altrettanti troni, noi li percepiamo senza che essi, in realtà, ci appaiano. L'evidenza alla quale Gabai mira è, dunque, di natura fantasmatica. Così, in lui, la forza dell'apparizione si rivela tale proprio perché si nutre di mancamenti e paresi. Del resto, come sarebbe credibile, oggi, un monumento al grembo e al seme della vita, se tale monumento non osasse spogliarsi di tutto ciò che lo potrebbe far scivolare dentro la contingenza, quella contingenza di cui, pure, non cessa di nutrirsi? E quel monumento, come sarebbe sostenibile, e sostenibile quale proposizione di fede, e di fede proprio nella perennità del grembo e del seme, se non ci permettesse d'avvertire che col nostro quotidiano tradimento potremmo costringerlo a disfarsi, a rendersi da pietra aria, proprio come accade agli spettri che, nelle tragedie, vengono verso di noi, ci annunciano le verità più lucenti ed estreme e, poi, tomano nelle foreste e nei boschi del nulla?

È questo stare e sparire, questo emergere e affossarsi, questo dichiararsi e annullarsi, che rende, prima, così inevitabili, poi, così indimenticabili le madri e i padri di Gabai. E la nebbia, lo sfarinamento, forse il verme che li minaccia e li rode, a dar loro l'ansiosa certezza, il silente struggimento con cui ci appaiono come se venissero dai tempi dei tempi e come se, in quei tempi dei tempi, fosse già compreso e dolorosamente scontato anche il nostro.

Uscito qui, sulla soglia della chiusa, l'aggettivo che lo concerne, converrà dire che le sublimi dorature, da orafo di Treviri o di Chiavenna, dorature che marciano il superbo matriarcato e il superbo patriarcato figurale di Gabai, e, con esse, lo splendore purpureo che, oltre l'istanza del grigio pietrisco, par venirci incontro come se arrivasse di là da antiche vetrate, hanno sì la sostanza delle gemme e dei damaschi, ma ci catturano ed emozionano con tanta intensità e con tanta durata proprio perché risultano contesti di lagrime "Sunt lacrimae rerum"; ma anche, e qui, "lacrimae sunt patrum et matrum". Un pianto trattenuto. Un pianto che strozza e chiude ogni singhiozzo e ogni gemito in piena, virile, inesausta coscienza di cosa sia l'umano destino. Davanti (e dentro) la qual coscienza, a noi, non resta che sostare, immoti, come davanti alle statue di divinità umilissime ma, proprio per questo, infinitamente possenti; e possenti della sola forza che, ora, all'uomo è utile, anzi, irrinunciabile, adorare, proteggere e salvare.