

Quella «cosa immensa che non ci dà tregua»

Francesco Frangi

Mi è sempre parso che due anime, il più delle volte, peraltro, del tutto sovrapposte, una dall'altra indistinguibili, convivano nella pittura di Samuele Gabai.

La prima la si potrebbe definire un'anima percettiva, ed è quella che costantemente invita, quasi obbliga Gabai ad una frequentazione intima e incessante con la realtà naturale. Che gli consente, come tutta la sua opera conferma, di percepirne il ritmo interiore, le più segrete, cellulari palpitazioni. E insieme di esaltarne l'immensità silenziosa, l'abbraccio rassicurante e totale. È proprio quest'anima percettiva, immediata, felicemente Visiva ad imporre a Gabai i colori della natura. A far sì che i suoi dipinti si riempiano delle terre e dei Verdi dei boschi, dei gialli autunnali, dei grigi Variabili delle rocce, dei bruni ruvidi e scuri dei tronchi.

C'è però in Gabai anche un'altra anima, che mi verrebbe di chiamare costruttiva o visionaria e che lo porta ad andare oltre la spontanea immersione nel profondo naturale. O meglio che lo invita, proprio nel realizzarsi di quest'appagante immersione, a compiere un ulteriore passo: quello che vieta alla sua pittura di cadere nella trappola di un idilliaco impressionismo e che la indirizza invece verso una ricerca lenta e paziente di qualcosa che, a un primo momento, sotto gli occhi, non appare. Qualcosa di cui se mai si avverte l'assenza, il vuoto ma di cui ugualmente Gabai non rinuncia a rintracciare le orme, il respiro. A individuare i segnali, a delineare le forme fino a che lentamente esse non s'innalzano davanti a noi, sfocate ma grandiose. Come un'evocazione lontana. Come il solidificarsi di un trapestio, rombante per i boschi da tempi remoti.

La seconda anima di Gabai è in fondo il dialogo con una presenza incombente e muta, ma al tempo stesso cara e familiare, che quasi parrebbe di conoscere da sempre, perché e in tutte le cose e di tutte le cose è la ragione, l'origine. Roccia madre, appunto.

Il termine appare per la prima volta come titolo di alcune tele del 1978 e del 1979, che segnano per molti aspetti, come già aveva intuito Mario de Micheli presentandole in una personale del 1981, un passo decisivo nella Vicenda di Gabai. L'affermarsi cioè, dopo alcune esperienze di paesaggismo vitalistico e altre sperimentazioni linguistiche, di una dialettica paesaggio-figura che appare tuttora fondante della sua opera.

Una dialettica che è essenzialmente ambivalenza (ambivalenza, forse, anche tra le due anime di Gabai), compenetrazione di significati, allegoria i cui termini però si confondono, lasciando spazio ad una continua domanda, ad una ambiguità voluta. Che si riflette, e non potrebbe essere diversamente, anche sul piano formale, con la cancellazione di ogni riferimento specificativo, di ogni dettaglio troppo distinto. Specie laddove, in opere come *Roccia madre atmosferica*, del 1978 e come *Figura Verticale*, del 1981 la pittura di Gabai corre lungo gli argini invitanti dell'informale. Nel sovrapporsi, pacato ma insistente, degli strati di colore, i grigi della pietra contro i cieli, i verdi dei muschi sopra i bruni, il riferimento figurativo si fa sempre meno percepibile, rinuncia alla propria unicità. Il paesaggio non ha più le lontananze conosciute, i monti confondono i propri rintracciabili profili. Tutto si erge verticalmente sul piano della tela (verticalmente, proprio come appaiono le montagne dalla casa di Campora, dove Gabai si è trasferito dal 1974, tra le ripide, verdissime pareti della Valle di Muggio). Rocce, piante, insenature non si compongono più in distanze percorribili, ma si condensano una contro l'altra, una sull'altra.

Il percorso nella natura è troppo vorticoso, troppo partecipato perché sia possibile salvare ordinatamente le circostanze fenomenologiche, rispettare le sembianze. Tanto che vengono in mente le non dimenticate parole che Francesco Arcangeli, oltre trent'anni fa, dedicava ai paesaggi dei suoi «ultimi naturalisti»: «ho nominato qui, forse per indiscrezione, qualche luogo contingente. Ma su queste tele non ne resta che l'ombra profonda, la matrice, il folto boschivo, lo scontro, il brivido, il sogno. La visione naturale non è più, ora, una sensazione da adeguare all'opera, da transfigurare con gli strumenti più splendidi e perfetti, ma è un'impressione che subito l'emozione stravince. Natura è la cosa immensa che non vi dà tregua, perché la sentite vivere tremando fuori, dentro di voi: strato profondo di passione e di sensi, felicità, tormento.»

Come per i «naturalisti» di Arcangeli, anche per Gabai l'informale è lì a pochi passi. Ma sono passi che egli non ha intenzione di percorrere. Non per una scelta estetica ma per un istinto dalle radici lontane, che lo costringe e lo chiama a cercare, nel magma confuso di una natura non più descritta ma sentita come impeto, una ricomposizione. Dietro le placche di colore denso e petroso, tra le venature clorofillie che le attraversano, nel borborigmo primario, dove il vegetale ancora si confonde con la pietra, si fa largo così il ronzio sordo, incomprensibile ma testardo, di una forza unificatrice e sovrana.

La si scorge non solo là dove è dichiaratamente espressa, come in Roccia madre, luogo topico, del 1983, ma anche, e forse soprattutto, dove essa dibatte nello stratificarsi composito della materia. Dietro il caos, il disordine di un impasto pittorico denso, affiora un ordine antico, che prende forme materne, potenti e avvolgenti come montagne. Ed è una forma che si afferma spontanea, non imposta, quasi non voluta ma necessaria, perché preesistente, inevitabile.

Per Gabai, l'affermazione di questa dialettica paesaggio-figura è, lo si è detto, un primo punto d'arrivo. Che però, a ben guardare, ha premesse lontane. Specie in quanto approfondimento ed esito di una percezione emozionale, istintiva del paesaggio. Una percezione libera da ogni forzatura stilistica che si scorge come tratto distintivo anche di opere giovanili come *Sottobosco-crinale*, del 1975, dove, pur al di là di una soluzione impaginativa ancora in parte irrisolta, catturano la forza d'urto e l'immediatezza di quei Verdi accessi e Variati, di una Visione affrontata a Viso aperto, sfrontatamente. Con quella libertà e con quella disponibilità al rischio che sono un dato essenziale della personalità di Gabai. Sempre refrattario a ripararsi dietro il paravento di una soluzione formale già data; mai disposto ad indulgere, pur avendone i mezzi, in scelte stilistiche accomodanti e facili, magari di più immediata seduzione ma non corrispondenti ad una situazione interiore.

Una situazione di cui si coglie il travaglio, il procedere lento ma costante, negli innumerevoli taccuini che Gabai, come rispondendo ad un bisogno di meditazione e di verifica, annota instancabilmente di disegni e di pastelli destinati, in fondo, solo a se stesso. Ritratti, paesaggi, presenze, perfino qualche «d'après» trasformato e ricondotto entro i propri, inconfondibili meccanismi linguistici (ne ricordo, in particolare, alcuni estremamente significativi, da una Pietà di Lotto), quasi mai finalizzati ad una precisa utilizzazione pittorica. Ma se mai incubazione di nuove soluzioni formali, di nuovi progetti iconografici; luogo di severa, incessante presa di coscienza naturalistica, di scavo nella generale consistenza delle cose. Qualcosa di intermedio tra un diario intimo e un erbario medievale, nel quale, al segno inquieto e instabile delle immagini si alternano a volte brevi frasi o citazioni che, ben lungi dal minacciare di letterarietà la pittura di Gabai, ne suggellano l'impegno intellettuale, la continua messa in discussione dei propri mezzi, delle proprie scelte.

La ricerca di Gabai, in verità, non solo non ha fonti scritte ma, nella propria origine esclusivamente interiore, fatica a mettersi in rapporto anche con altre vicende figurative. Certo si potranno evidenziare i debiti contratti con il combattuto naturalismo morlottiano, la collimazione con certe soluzioni materiche di De Staël. Ma non sono i confronti e gli inevitabili rapporti esterni a dar ragione del suo percorso. Né di quello fin qui ricordato né di quello successivo, che approda agli ultimi anni di attività dell'artista ticinese, sui quali l'odierna mostra di Locarno si sofferma con doverosa attenzione.

Un percorso che Vive essenzialmente su una sorta di interna germinazione linguistica, nella quale la dialettica paesaggio-figura conosce nuovi approfondimenti, facendosi sempre più vero e proprio problema di forma. Di una forma da ritrovare, nuova e antica, che non giunga preconfezionata ed estranea ma sbocchi spontaneamente lungo le trame di quell'itinerario nella natura-verità, nella natura-cosmo che Gabai ha da anni intrapreso. Una forma che abbia dunque la strapiombante grandiosità delle rocce, ma che anche possieda i toni delicati e bruciati dei licheni. Che sia anonima, priva di un'identità riconoscibile, perché possa essere da tutti riconosciuta. Che rievochi la perentorietà aspra e terribile dei rilievi romanici e insieme il magnetismo arcano dell'idolo tribale.

È questo il problema che presiede agli ultimi anni della pittura di Gabai. Non tanto un passaggio dall'indistinto al distinto, dall'evocazione all'affermazione, ma il tentativo di recuperare un nuovo lessico, una nuova alba dell'immagine. Ed è un'immagine che ora appare più nitida, non più apparizione dilatata ma, come nella *Pietà*, del 1985, o negli *Sposi*, del 1986, un'entità monumentale, che si affaccia solenne contro il nero del fondo. Un'entità senza volto, corrosa e mutilata ma potente come un'antica divinità, prima solo evocata e che ora trova i mezzi pittorici per apparire. E sono mezzi che non negano la loro origine segretamente naturale, ma la convertono ad una nuova creazione. I tronchi s'innalzano a formare troni rupestri, le rocce divengono sagome austere, simulacro di un ordine e un senso perduti.

Ancora una volta si incontrano le due anime di Gabai e costruiscono, dentro la natura, l'immagine nuova, in un crescendo che conduce, nelle opere degli ultimi due anni, al raggiungimento di una sorta di forma-archetipo. Un busto acefalo, dalle immense braccia che s'incontrano e si chiudono, lasciando al loro interno una misteriosa voragine. Luogo del risucchio, dell'abbraccio a lungo cercato.

A queste tele Gabai non poteva dare, in fondo, che il nome di «Grembi». Purché si comprenda che il riferimento non è solo al connotato femminile che la parola suggerisce, ma è anche e soprattutto alla fecondità prima, all'incipit dimenticato e forse tradito. E come tali queste raffigurazioni, sofferte e macerate nell'esecuzione ma maestose nel loro ergersi come totem enigmatici, assumono un valore che non si può non definire sacro. Sono le celebrazioni di un principio che insieme è e trascende il naturale, rivelandone l'architettura più arcana. Tanto che c'è da chiedersi se la scelta di collocare, in alcuni casi, ai loro piedi, delle predelle non corrisponda anche all'inconscia tentazione di assimilare in esse l'antica tradizione delle pale d'altare. Alla volontà di innalzare l'immagine, come a favorirne la devozione, ad amplificarne la forza evocativa, il richiamo di avvertimento.

È una celebrazione che comunque appare tutt'altro che stabilizzata e codificata in una liturgia prestabilita. Come sempre Gabai non si lascia impigliare nella rete di una norma inviolabile. Avviene così che la forma-divinità trovata, l'archetipo che si sarebbe detto immutabile, si scuota di improvvise inquietudini nell'accendersi dei gialli d'autunno in *Aut-Aut*, del 1988, e che quasi perda

la sua troneggiante stabilità, sotto il peso di un tormentato travaglio materico, come in «Provocazione...», dello stesso anno.

L'indagine non si ferma mai, perché a non fermarsi mai è l'itinerario interiore di Gabai, come testimonia il sorprendente *Trittico* dipinto tra il 1988 e il 1989. Vi grandeggia in una delle tele una sagoma inquietante, che non è ormai più una presenza ma il suo negativo, un'ombra senza peso ritagliata nel vuoto. E similmente, negli altri due dipinti, che riprendono la tipologia del grembo, l'immagine non è più quella solida e potente di qualche tempo prima.

Su di essa sembra di nuovo essere scesa una ventata di naturale leggerezza, i colori sono chiari, non costruiscono più ma si dispongono vivaci e festosi, come una fiorita primaverile. Le anime di Gabai non smettono di dialogare, di confondersi, di mettersi l'un l'altra in discussione. Le certezze raggiunte sono già alle spalle. La ricerca continua.