

Postfazione

di Marco Maggi

Converrà non prendere troppo alla lettera le dichiarazioni d'inadeguatezza che introducono queste scritture di Samuele Gabai. Si tratta di un *topos*, in quanto tale evocato dalle penne più educate; e di un *topos* particolarmente frequente nel genere letterario entro cui queste pagine si collocano, da Leonardo da Vinci a Eugène Delacroix, sino al profluvio novecentesco di scritture d'artista. Vi si percepirà, piuttosto, quella peculiare tensione tra pulsione all'espressione e confessione di ineffabilità che, a detta dell'espressionista astratto Ad Reinhardt, è connaturata all'uso del linguaggio verbale da parte di pittori e scultori: «Un artista in quanto artista non ha mai nulla da dire, ma deve continuare a ripeterlo».

Certo il paradosso espresso da Reinhardt risente del radicalizzarsi della situazione a seguito del bando modernista di ogni "letteratura" dal dominio delle arti (questo il suo editto, formulato senza troppi preamboli da Henri Matisse: «Chi vuole dedicarsi alla pittura dovrebbe cominciare col tagliarsi la lingua».) E si potrebbe anche obiettare, seguendo W.J.T Mitchell, che anche l'astrattismo ebbe il suo indispensabile *pendant* verbale nelle teorie di Greenberg e Barr; ma qui importa piuttosto stabilire dei punti fermi, identificando le tappe fondamentali di un arco che si distende dalla conquista rinascimentale dell'autonomia delle arti figurative al dibattito attuale sul post-concettuale.

In principio fu la teoria umanistica della pittura, per la quale l'opera è «imitazione della natura umana ideale in azione» (la formula è del suo più autorizzato e consentaneo interprete, Rensselaer W. Lee); ispirata dalla letteratura, nel linguaggio verbale l'opera nuovamente rifluisce, trovando un perfetto equivalente nel commentario in forma di narrazione.

Poi venne il dogma modernista dell'arte "pura" e dei grandi rifiuti: rifiuto della pittura come imitazione dell'azione, in nome dell'azione del dipingere (*Action Painting*), rifiuto del privilegio attribuito alla figura umana, e – da ultimo, ma non meno importante – rifiuto del commentario *tout court*. Per reazione, l'arte concettuale rinunciò all'opera, risolvendo quest'ultima nel commentario, nella forma di istruzioni per una realizzazione a venire («un diagramma operativo per un'arte automatica», secondo le *Sentences on Conceptual Art* di Sol LeWitt, 1969). Così il maggior teorico del *post*, Jean-François Lyotard, in una chiosa agli scritti di Joseph Kosuth: «Commentare – ovvero pensare e scrivere – è nuovamente e già arte».

In forma di immagini, ma anche di parole, da quattro decenni Samuele Gabai traccia segni proteggendoli dai meccanismi di azione-reazione del contemporaneo, spesso confortevoli nei loro automatismi, ma anche potenzialmente distruttivi. E non trovando spazio in superficie, egli scava, scava in profondità, da creatura del sottosuolo non disposta a barattare la fedeltà alla propria ricerca con il piatto di lenticchie di qualche istante di visibilità.

Come a sprazzi emerge anche dagli scritti raccolti in questo volume, Samuele Gabai è un lettore attento dell'attualità artistica e culturale. La solitudine del suo cammino non significa isolamento. Il suo atelier di Vacallo è topograficamente e idealmente un luogo di confine aperto su tutti e due i lati della frontiera; dalla sua posizione rilevata, è un'antenna ricettiva e un sismografo sensibile ai campi magnetici più potenti e ai sommovimenti più profondi del tempo presente. Ma Samuele Gabai

è anche un critico esigente, che non arretra di fronte alla responsabilità del giudizio. Così è anche nei confronti delle tendenze dominanti dell'arte contemporanea: «L'arte, se tale – scrive, – è sempre stata “concettuale”. L'arte senza concetti è solo artigianato». Che senso attribuire a quelle virgolette, che cosa distingue l'arte “concettuale”, in cui Samuele Gabai si riconosce, da un indirizzo che spesso ricorre alla corazza delle maiuscole (il Concettuale) per camuffare l'esilità delle proprie membra? «Se un'immagine ti ferma – scrive in un altro luogo, – vuol dirti qualcosa». In che senso, per Samuele Gabai, l'immagine “parla”?

Soccorre a questo proposito un passaggio di Walter Benjamin, da un celebre saggio dal titolo *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*: «C'è una lingua della scultura, della pittura, della poesia. Come la lingua della poesia è fondata – anche se non solo, tuttavia pur sempre – nella lingua nominale dell'uomo, così si può benissimo pensare che la lingua della scultura o della pittura sia fondata in certe specie di lingue delle cose, e che abbia luogo, in esse, una traduzione delle lingue delle cose in una lingua infinitamente superiore, ma tuttavia forse della stessa sfera. Si tratta qui di lingue innominali, inacustiche, di lingue del materiale; dove bisogna pensare all'affinità materiale delle cose nella loro comunicazione». I quadri e le incisioni di Samuele Gabai nascono dall'ascolto delle «lingue delle cose» di cui scrive Walter Benjamin: linguaggi inarticolati, linguaggi del lamento e del gemito.

I pastelli che contrappuntano i pensieri scelti per questa pubblicazione (le serie delle *Colline dei morti*, degli *Abbracci con ombra*, e quella della *Cognizione del dolore* dall'esplicita ispirazione gaddiana) amplificano – «in una lingua infinitamente superiore» e con singolari corrispondenze nell'“Atlante figurato” posto da Ernesto De Martino in appendice a *Morte e pianto rituale* – il murmure luttuoso delle cose mortali. Altrove, come nella recente serie a olio dal titolo *Della natura (e altro)* – e in quell'*altro* sta lo scarto rispetto alla visione lucreziana evocata, – la pittura si sforza di rendere udibile il gemito della natura che tutta anela alla redenzione: «Sappiamo bene infatti che tutta la creazione geme e soffre fino ad oggi nelle doglie del parto» (*Romani* 8, 22); sino al canto trionfante del salmo apposto in esergo: «*Caeli enarrant gloriam Dei*».

Nel corso del tempo Samuele Gabai ha riempito decine di taccuini di piccolo formato con immagini e parole: appunti, citazioni, schizzi, abbozzi. Sono talora pensieri luttuosi sulla critica distratta o ammutolita, addirittura intercessioni per la guarigione dai mali che l'ammorbanano; più spesso sono casse di risonanza in cui prolungare l'eco della polifonia di vita e morte, di gemiti e lamenti, vibrante nelle sue opere. La scrittura è per Samuele Gabai «urna del pensiero che libera la visione», paradossale discesa della parola agli inferi (ma l'avvio del movimento non sarebbe stato possibile, se egli si fosse tagliato preliminarmente la lingua...), affinché riemerge l'immagine.

In questo piccolo volume Samuele Gabai ha raccolto una ristretta selezione di quei materiali, riproducendo per il possibile la loro natura ibrida, iconotestuale. Nei taccuini parole e immagini si affiancano in serie parallele che corrono indipendenti l'una dall'altra, senza rapporto di illustrazione reciproca; ma dal loro inseguirsi, intersecarsi, addirittura invadersi, sprizzano talvolta inattese ispirazioni. I testi a sinistra, i disegni a matita e a inchiostro a destra, in quella che i tipografi chiamano ancora *la belle page*: un omaggio al primo e ancora unico (seppure non esclusivo) amore; matrice emergente anche dalla scelta dell'aforisma come genere di scrittura privilegiato, in quanto “forma breve” che, nella ricerca di un'espressione tornita e fulminea, replica il procedere frammentato, tormentato, a tentoni del fare artistico.

Ma l'aforisma fornisce anche l'immagine più pregnante della funzione della scrittura nell'opera dell'artista Samuele Gabai. Non l'immagine di due province pacificate perché sottomesse alle leggi di un medesimo umanistico reggitore, né il muro che divide e lacera la città modernista delle arti; e nemmeno il palazzo dell'artista-imperatore che riafferma paradossalmente la propria assoluta sovranità nella noncuranza con cui si disinteressa del destino del suo messaggio concettuale. L'aforisma (da *apò*, 'da' + *horizo*, 'limite') come *orizzonte* dell'opera, scrittura che non descrive ma circo-scrive, che mai riassorbirà l'opera e mai sarà da essa riassorbito, in quanto è con essa in movimento; un'impercettibile linea che consente, all'artista e ai suoi critici (a quelli presenti, se presenti; altrimenti a quelli a venire), di *orizzontarsi*.