

## Silvano Gilardi (Abacuc)

Prefazione – MACLA Editore, Desio – 1979

L'arte è morta, dicono. C'è da sperare che sia vero che l'arte è morta, o che stia morendo: l'arte che si esprime in disegno, pittura, scultura, architettura e che affonda le radici, le sue remote ragioni d'essere nella realtà della natura.

Realtà della natura non soltanto come un elemento - l'altro elemento, l'altra parte dell'occhio, il luogo in cui lo sguardo si riconosce nell'atto stesso di riconoscere le cose diverse, cioè non soltanto come elemento che può dare inizio ad una mimesi proliferante, ma come realtà che è veicolo insostituibile di comunicazione, giacché in tutti i suoi aspetti, quelli che sono in vista e quelli che invece bisogna mettere allo scoperto, essa contiene il codice che rende tutto intellegibile, sicché ci riesce di formulare dei pensieri, di vivere delle esperienze e al tempo stesso di trasmettere ogni cosa associando così gli altri ai nostri pensieri, alle nostre esperienze e ai nostri sogni.

C'è quasi da sperare che sia vero che l'arte muore, dicevo, perché questa ipotesi è una fonte inesauribile di amenità, che poi crescono strada facendo, passando, per esempio, dal Campidoglio, se consideriamo che il Campidoglio è l'ombelico del nostro paese e di tutto un sistema civile per arrivare all'estrema periferia, per assumere, come difatti assume in certi giovani corifei, in certe giovanissime periferiche, toni grotteschi anzi farseschi, come questo, del resto modestissimo esempio di stile e di lingua: "è giusto domandarsi se l'arte di oggi sempre più impegnata ad indagare su se stessa, ad auto-analizzarsi, a darsi uno statuto processuale o progettuale, debba farlo sempre a vantaggio della sua autonomia, oppure se partendo da una tradizione ormai acquisita non debba rivolgere i propri sforzi a chiarire a sé e agli altri i motivi dell'usura sociale della creatività".

È evidente che ciò che interessa l'autore di questo fraseggio è costruire con le parole un labirinto abbastanza stretto dentro il quale aggirarsi senza dover coordinare un significato, o un significante che si adatti all'intelligenza e alla coscienza di tutti. Gli esempi potrebbero continuare all'infinito, giacché il materiale non manca e non sono pochi anzi sono troppi quelli che disamando l'opera dell'arte - schifati di pitture e di ogni altra manifestazione che esiga la vigilanza dei sensi oltre che dell'intelletto, faticosamente e nevroticamente, come già si può capire tante volte dall'armeggio delle loro piccolissime esili bianche dita, dallo sgambettare direzionalmente incerto dei loro polpacci e piedi sullo snodo del malleolo, dal torcicollo endemico che li costringe a guardare le persone e le cose e quindi anche le opere d'arte di traverso, o di sopra in giù, o dal basso in alto - rintracciano la loro ragion d'essere e di pensare in una esasperata e sconcertante articolazione della logica, sempre però sul filo dell'illogico e sovente cadendo nel baratro dei sillogismi, le forme che cercano di imbrogliarti, legandosi con mani e piedi ai meccanismi dei sofisti, alle abili, furbesche ma fragili architetture di parole. Come se l'analisi dei modi dell'espressione, e dell'uso stesso degli strumenti dell'espressione, e delle norme che regolano le une e gli altri, e quindi anche delle motivazioni personali, che però sempre contengono almeno un piccolo seme di universale emergendo dalle banalità della cronaca, del quotidiano, di ciò che passa, non sia stata sempre anche se soltanto per istinto, da secoli e secoli, dalle grotte di Altamura e di Lascaux, dalle rupi dell'Atlante e della Val Camonica e fin dalle cabale anche più antiche, la vitalità stessa dell'arte.

Sarebbe certo di grande interesse indagare a nostra volta in quale misura la teoria della morte dell'arte, dell'arte che muore per lasciare il passo alla nuda crudità del fare, al comportamento, ad una azione che è fine a se stessa al punto di sfiorare l'onanismo, e che si svolge molte volte contro se stessa toccando la soglia della violenza masochistica e suicida, quantomeno lesionistica; in che misura, dicevo, quella teoria copre una specie di resistenza, di riluttanza, di negazione per non dire di cecità, cioè sia un modo per non ammettere che qualcosa non ha funzionato nella nascita e nella vita delle avanguardie del nostro secolo; e questo proprio nella misura in cui faceva parte dei loro programmi un'avventurosa e si è anche visto quanto rischiosa volontà di distruggere le regole stesse del vivere comune. Coprendosi è vero, a volte, con un velo di utopia; lasciando cioè intravedere, come hanno fatto i futuristi, che dalle ceneri del passato, un passato che faceva un solo falò in cui bruciavano la Gioconda e un chiaro di luna, gli sgambetti e l'abito borghese, potesse sorgere come ultima fenice il futuro: un mondo nuovo destinato tuttavia a portare dentro di sé gli elementi della sua

distruzione, giacché non poteva essere che un mondo fondato con ingiustificata euforia avveniristica sul principio di un progresso tecnico illimitato e sulla coincidenza non dimostrabile che il progresso era sinonimo di benessere. Quel progresso appunto che cominciamo a scontare con tante delusioni e amarezze.

Perché anche questo deve essere messo in conto ai profeti di sciagura, a tutti quelli che annunciano il lutto: l'incapacità di connettere le cause e gli effetti e di capire che non soltanto simbolicamente quel che umilia e soffoca l'esistenza dell'uomo, e la minaccia, è disposto su un cerchio che stringe e incalza da tutte le parti e mira a chiudere ogni varco attraverso il quale tentare un'ultima sortita per ritrovare quella libertà di pensiero e di azione, che forse non esiste in assoluto ma che sarà pure lecito sognare.

Se l'arte dunque è morta, o lentamente giorno dopo giorno muore, vuol dire che noi qui stiamo facendo un sogno perché le opere dell'arte come queste di cui devo parlare, il lavoro di gente che come fa Silvano Gilardi si professa artista, gente di ogni età, condizione e cultura, ci assedia da tutte le parti. Le opere che si concedono di sopravvivere semplicemente per dimostrare che l'arte muore e quelle che invece resistono, insistono anzi a voler testimoniare che è ancora possibile rintracciare elementi di incanto e di divertimento per realizzare immagini che appartengono alla sfera dell'intelligenza e della fantasia, e per diversi gradi di sollecitazione e con diversi umori trascinano l'intelligenza e la fantasia ad un incontro con la realtà, la realtà della natura, della cronaca, della storia. Ci assediando le opere degli artisti da ogni parte, arrivano a volte come echi di eventi lontani dagli angoli della terra, teneri o aggressivi fantasmi, se sono fantasmi, di una vicenda che ha origini remote, che quasi si perdono dentro memorie ancestrali e tentano oggi, come han sempre fatto nel passato, di registrare la propria continuità e la propria perenne attualità. E voglio anche dire la propria originalità, perché non c'è niente che possa ripetersi allo stesso modo, nemmeno una copia fotografica: e se certe affinità risultano evidenti, se un'opera dell'arte sembra a prima vista ricalcare un modello che abbiamo già mandato a memoria, questo significa semplicemente che degli artisti a distanza di tempo e di luogo si sono idealmente incontrati sulla stessa strada, riflettono la stessa attitudine nei riguardi dell'ambiente e delle forme che l'ambiente storicamente assume. Se non è nella cultura, che evidentemente ha una sua dimensione, è nella reazione di fronte agli atti della vita e dell'esistenza che si determina la loro affinità

Ho detto più sopra che stiamo facendo un sogno perché questo è il termine suggerito dalle opere degli ultimi tre anni di lavoro di Silvano Gilardi. richiamano difatti per più aspetti l'idea del sogno anzi l'immagine del sogno. Sogno, intanto, per la penetrante gradevolezza delle figure pittoriche, delle tinte, delle sensazioni che esse procurano, affondate in una misteriosa prospettiva che si allunga nel senso della scena e al tempo stesso nel senso affatto contrario dello spirito dello spettatore. Sogno, anche perché la tecnica pittorica di Gilardi pur muovendo da un principio illusionistico, conduce passo passo l'immagine ad una carica allusiva che diventa via via più densa. Sogno, perché la superficie e vorrei dire lo specchio dell'opera sembra ogni volta lievitare, anzi levitare come per un sottilissimo strato d'aria, che agisce poi sullo spettatore in forma di un leggero strato psicologico e quindi sta al di sopra del vero che gli corrisponde: il vero che sta dall'altra parte della cosa veduta, che sfugge all'occhio, alla quantità fisica dell'occhio; il vero che si può soltanto immaginare, che può essere concretamente affermato soltanto con un'operazione di strappo, una leggera spoglia strappata alla vita stessa, una pelle, una pellicola sottilissima che possiamo percepire soltanto per quel contatto faustiano che esiste tra l'uomo, la sua esistenza e il mondo. In una pittura che suggerisce in modo sfrontato quanto superficiale, una parentela con il finito oggettivo del fatto fotografico, il solo rapporto di realtà che sia possibile istituire con il fatto fotografico è proprio questo senso di "strappo" da una cosa viva senza che ciò la renda inerte o semplice memoria, ma anzi la renda straordinariamente vaga e incantatoria quasi che dopo lo strappo dalla sua materia, l'immagine diventi trasparente alla luce e l'aria possa trafiggere.

Un'acuta sensazione di sogno nasce spontaneamente dalle pitture di Gilardi che sono state elaborate, lo si vede bene, con scrupolosa attenzione, avendo di mira un'ideale perfezione che faccia da contrappunto al vero, da controcanto ad un modello che per quanto sia idealizzato conserva tutti i suoi lucidi sanguigni legami con la realtà, che anzi dalla realtà prende il suo nutrimento per mezzo

di un invisibile cordone ombelicale, appena coperto dallo sviluppo dei cirri, dei cumuli, dei nubi che si gonfiano dentro l'azzurro smaltato del cielo; appena velato dalle dense nebbie azzurre e son quasi fiumi, fiumare d'ombra azzurra che si spandono lungo il fondo delle valli o appena sepolto nelle erbe fitte, nelle onde lievemente increspate, nei fogliami fitti e aperti come grandi ventagli, come grandi code di pavoni.

Questa illusione di sogno può nascere anche dal fatto che nella serie di paesaggi che costituiscono la materia del presente discorso, Silvano Gilardi appare ancora come il pittore del sesto continente: il pittore del cielo, dell'infinito del cielo, dello spazio senza misura che sta tra la curva della superficie della terra e la curva della profonda cupola dell'universo, tra noi e i pianeti e le galassie. In questi paesaggi compare ancora la veduta aerea, a volte una veduta tutta zenitale, che per se stessa è una veduta che estranea le immagini dal vero giacché le filtra su una prospettiva inusuale e che perciò sorprende, ma, nell'insieme, si può dire che l'occhio del pittore scende verso terra, che l'uomo rimette i piedi sulla terra, prende coscienza della molteplicità dell'ambiente di vita, della varietà delle sue forme e della varietà quindi degli impatti fisici e spirituali che la realtà nelle sue più banali apparenze può provocare, e registra questa discesa come essi rimandano gli uni all'altro, come si allacciano su linee che non sono soltanto ideali, anche se affatto ideali anzi mentale è il prisma, il cristallo che li contiene tutti: un cristallo abbagliante che sta nel centro dei dipinti di Gilardi come il cuore di una raggiera.

In questa più recente nuova fase del suo lavoro, Gilardi rimette dunque i piedi sulla terra nel senso che egli delimita con maggior precisione, anzi con più stretta rispondenza il carattere delle sue scelte attuali e forse anche future, l'area in cui intende muoversi, che coincide con il passaggio, con l'elemento che costituisce il primo termine di riferimento di ogni certezza ed al quale ci si può poi muovere per un confronto con l'infinito dell'infinito dove tutte le forme sembrano essere forme di passaggio, forma in transito, forme nascenti e persino ingannevoli. Dalle correnti dell'area di certi vecchi dipinti di Gilardi, da certi ammassi di nuvole - raffigurati con puntigliosità ma con leggerezza anche di trapassi di colore e di volume, così areati ed evanescenti da poter chiamare alla mente i fantastici fondi leonardeschi e al tempo stesso la rappresentazione realistica del reale fino a poter apparire o se si va, come nei dettagli di tutta la pittura dei pre-raffaelliti, i paesaggi del Medio Oriente e dell'Egitto di William Holman Hunt, la sua *Capra assetata* e di certi rosacrociani, di Carlo Schwabe, la sua famosa *Madonna dei gigli*, per indicare due poli attivi di un orientamento valido per situare la pittura di Silvano Gilardi in uno dei flussi perenni della storia dell'arte - emergono figure di uomini, di bestie, di mostri, come del resto emergono da ogni altro strato della sua rappresentazione pittorica; dalla materia stessa delle nuvole, delle correnti dell'acqua, dei raggi del sole e delle altre luci. Cioè da tutta un'immensa materia rotante e raggianti, che genera da sé le sue proprie fantastiche architetture ed i suoi propri incredibili sconcertanti affascinanti abitatori: i volatari, gli idrotei, i coboldi e una lunga fila di giganti, di nani, di demoni, di santoni.

La natura, la terra veduta adesso da Gilardi si presenta come un luogo nuovo in cui tutto è ai suoi primordi e in cui non si ha traccia di vita, voglio dire di presenza umana, a parte l'apparizione dei fantasmi delle case sulla costiera amalfitana; il torso della grande Odaliscia del Louvre, di Ingres, in anamorfosi.

Forse è ancora possibile intravedere sulle bianche rocce gessose che figurano in basso di un dipinto, che non a caso ha il titolo in lingua tedesca (*Nature Geist*, Spirito della natura) un piccolo gruppo di esseri umani che su quelle rocce si attestano. Ai margini del dipinto, dove una distesa azzurra può essere identificata come specchio della profondità del cielo azzurro, come la parte del cielo appunto che non si vede, cioè l'altra faccia della pelle del cielo o come la quieta superficie di un grande lago, forse di un oceano, o infine come una coltre di nebbia in espansione che invade tutto lo spazio vuoto e lascia che soltanto le cime delle Alpi innevate, tutte le cime innevate dipinte da Gilardi, affiorino nella luce di alba siderale. Piccolo gruppo di umani, come se ne incontra ai margini di certi momenti di nebbia, di neve, di alta montagna, di cime alpine o di coste a strapiombo, nelle pitture di Caspar David Friedrich, dunque di uno dei più grandi pittori visionari di tutti i tempi, del principe di quanti amano l'infinito, esplorano l'ignoto e si lasciano catturare dalle vertigini della malinconia e della nostalgia, cioè dalla assenza e dal richiamo che possono esercitare sul nostro spirito l'infinito e

l'ignoto. Degli amanti della solitudine, anche: le solitudini dell'uomo fuori dal nido primordiale della natura, dell'uomo nella sua segreta aspirazione a smarrirsi nella natura come per tornare d'istinto nel suo grembo. Le piccole figure, le formiche umane sulle rocce bianche di *Nature Geist*, ricordano puntualmente la composizione e la scena di *Kreidefelsen auf Rügen* di Friedrich, l'anfratto scosceso su un lembo di mare, viste a loro volta dall'alto, con il cannocchiale alla rovescia, allontanate quindi a una distanza incommensurabile, colte non si sa bene se nell'attimo in cui avendo attraversato come un lago di ghiaccio quel deserto di nebbia azzurra riaffiorano alla luce del sole e trovano scampo o se, al contrario, fisse in una loro segreta e incomunicabili missione, sono sul punto di entrare dentro a quel banco di nebbia, di lasciarsi inghiottire, inglobare, annullare dalla sua ombra.

Un'autentica trepidazione di vita, anche questa però in bilico tra l'apparizione e la fuga verso il niente, è possibile coglierla ancora, quasi al volo, in *Il ritorno di Lazzaro*, appena come un rapido occhieggiare di faville, di minimi lampi di luce, di lucciole, di larve luminose dentro una landa immersa nell'ombra, che appare così buia al contrasto con la intensa quasi abbacinante luminosità del cielo altissimo, solcato da altre luci e misteriosi oggetti, che arrivano da chissà dove, o vanno chissà dove seguendo la loro orbita.

L'immagine in sospensione è carattere dominante nell'arte di Silvano Gilardi. Immagine in sospensione che può anche essere interpretata come compressione di un'immagine, il cui segreto contenuto narrativo è molto più grande, molto più complesso delle sue apparenze formali. Comprime; anche nel senso di contenere, arginare, trattenere idee, figure, illusioni, allusioni dentro un involucro pittorico trasparente e tuttavia resistente, leggero e tuttavia smaltato e brillante. Trattenere: come lo stabbio di notte il gregge, che è vivo ma sta quieto, silenzioso, quasi assorto. Il largo respiro visionario e perciò stesso esaltato, eccitato, che dominava un tempo l'azione del nostro pittore è diventato respiro regolare, fa parte della miscela di intelletto e di sensi che regola con un ritmo costante i suoi giorni di lavoro. La fantasia ha lasciato o sta lasciando alle sue spalle, come un impedimento alla libertà e alla speditezza del passo, l'enorme bagaglio esoterico che tra magia e misticismo, stregoneria e alchimia, astrologia e profezia, popolava di esseri soprannaturali uno spazio di pittura rivissuto quasi in stato di lirica ebbrezza e trascinato con la forza delle immagini al di qua della soglia del meraviglioso. I volarii, I volatari, gli idrotei, i coboldi e tutte le altre fasciose e mostruose creature, che Gilardi lasciava uscire con movenze aggressive dal ventre delle nubi; dai getti d'acqua di improvvise fontane eruttive nell'arido della roccia; dai raggi di luce degli astri e dalle orbite dei pianeti: e i segni dello Zodiaco, il grande bestiario, gli gnomi, i folletti, gli spiritelli, gli zeffiri, i mirabili oggetti volanti di Gilardi sembrano ora usciti di scena. Può darsi che siano soltanto acquattati tra le quinte di questi così terreni paesaggi di cieli di montagne di selve e di acque, ad attendere il segno che li inviterà a venire di nuovo allo scoperto, a riprendere il loro ruolo di protagonisti. Ora non si vedono, o di loro si vedono soltanto piccoli segni instabili, brevi tracce, luci tremolanti.

Gilardi potrà dire, come una volta Morandi all'amico che guardava sorpreso un sottile rigo bianco, quasi un filo di pulviscolo, solcare il cielo di uno di quei suoi paesaggi famosi per la quiete profonda che potevano esprimere: "passava davvero un aereo, quando guardavo quella parte del cielo", ma potrà anche lasciar vivo il sospeso che le rapide scie che solcano i cieli di *Antilogia*, *Il Monte Rosa*, *Il ritorno di Lazzaro*, siano segni lasciati dal passaggio di essere misteriosi, l'attrito incandescente del loro viaggio dentro la materia del cielo. E si può forse pensare che i mostri "non si vedono ancora" perché l'uomo, la sola creatura che li può evocare dal nulla, che li può proiettare dal profondo del suo inconscio, non è ancora comparso in questo nuovo felice dominio della pittura di Silvano Gilardi: nel cerchio edenico di un paradiso terrestre non ancora inquinato dalla ferocia e dall'angoscia: l'alto, limpido *Cimon*; la veduta in luce d'autunno che Gilardi ha intitolato *Paesaggio Tout-court*; il paesaggio italiano, che sembra condensare nello stesso spazio e nella stessa ora le luci del giorno e le luci della notte, accostando, forse con la mediazione del Bellini, la magia di un dipinto famoso di Magritte; e l'altro paesaggio così aperto e quasi coagulato in una luce di vetro che si intitola *Il Fuoco*, poi ancora *La Notte*, sublime e chiusa origine, dentro una piramide blu notte, piramide simbolica, ventre miracoloso di ogni sortilegio che la visione di Gilardi può percepire o inventare, come tutti gli altri dipinti che ho citato, sono paesaggi intatti, si potrebbe dire intangibili, perfettamente conclusi e composti nello spazio materiale e immateriale di un'immagine pittorica dominata in ogni

sua minuzia, di segno e di colore. Una minuzia perentoria, quasi ossessiva, che attinge ai più sofisticati vertici dell'illusionismo pittorico e tuttavia esprime senza fatica l'immagine che Gilardi vuol dare di ogni cosa, anche di quella che ha la sua vera origine nella fantasia del pittore: l'immagine più realistica, proiettandola in una materia che pare fatta di lisce lastre metalliche, di fili di cristallo: una materia smaltata, dura, compatta, che però non offusca la luce dell'ambiguità che ancora viva e intrigante regola l'azione di Silvano Gilardi: senza cioè intaccare ma anche senza rivelare il sortilegio della sua pittura.

**Luigi Carluccio**