

Vieira da Silva

Presentazione alla mostra – Galleria d'Arte Moderna, Torino – 1964
Pubblicato in "La faccia nascosta della luna" – ed. Allemandi

Questa mostra retrospettiva dell'opera di Vieira da Silva è un credito, o un debito antico di Torino. Affiora da avvenimenti che sono ormai abbastanza lontani per essere per molti soltanto una memoria, ma non tanto lontani dall'aver disperso gli echi di un incontro che suscitò gradevoli sensazioni.

Fu infatti un piccolo dipinto di Vieira da Silva a comparire per primo, come un saluto della scuola di Parigi, agli occhi di chi nel 1951 allestiva la prima edizione della mostra "Francia-Italia, pittori d'oggi", che certo è stato uno dei fatti più interessante, nel quadro degli scambi internazionali di cultura artistica del dopoguerra ed ha contribuito, in misura determinante, a dare all'azione della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino la vivacità e la liberalità che oggi la colloca in prima linea tra le gallerie d'arte moderna italiane.

L'incontro tra l'arte di Vieira da Silva e di pubblico torinese si sviluppò subito sotto il segno della più larga simpatia. Le tre opere esposte nella sala della Palazzina delle Belle Arti del Valentino: *Chantier*, *Peinture*, e *Ronde* furono acquistate tutte tre.

A quel tempo il nome di Vieira da Silva non era ancora uscito dal cerchio stretto dell'ammirazione di un piccolo gruppo di spiriti sensitivi e raffinati, perciò non potevano pesare sulla scelta i tradizionali motivi esteriori, l'eco della fame del successo, la spinta della moda, che sovente sostituiscono il giudizio. Così, se si è d'accordo con chi sostiene che l'atto dell'acquisto costituisce il giudizio critico più schietto e istintivo, che si possa dare di un'opera d'arte, bisogna anche ammettere che dipinti di Vieira da Silva possedevano facoltà d'attrazione e di convinzione capaci di annullare le difficoltà della prima lettura. A quel tempo, nonostante il sostegno evidente di un telaio compositivo, cioè di una struttura unitaria poeticamente allusiva all'idea di un luogo o di una situazione, l'opera pittorica di Vieira da Silva, mostrava già che la sua destinazione autentica era come una battuta di caccia, condotta con passi felpati, su percorsi senza impronte e che attirano anche lo spettatore dentro gli inganni di un labirinto: una battuta di caccia che non si chiuderà mai, perché tenta di afferrare qualcosa che è inafferrabile. Le braccia protese in avanti, i passi accelerati allontanano in realtà il cacciatore dalla preda, che è in lui stesso e forse è niente altro che il vago malessere dell'animo a contatto con la durezza degli oggetti che costituiscono il mondo.

Una parte di tale attrazione era certamente nel linguaggio di Vieira da Silva, nella sicurezza senza esitazioni e senza pentimenti con cui la pittrice seguiva le piste invisibili, muovendosi dal basso in alto, da destra a sinistra o viceversa, per linee rette e per diagonali, abbandonando, a volte, quasi per una intuizione o folgorazione improvvisa, un punto di fuga verso il quale pur sembrava fatalmente precipitare, attratta da un nuovo richiamo, o dal sospetto di un nuovo richiamo.

Adesso, che di quel linguaggio possiamo vedere riuniti sia gli antefatti che si confondono con gli stessi ricordi della vita dell'artista, sia gli esiti recenti, che sono così aperti disponibili alle indistinte probabilità del futuro;

adesso, che la critica ha già sapientemente analizzato le tracce lasciate sulla struttura immaginativa della pittrice da elementi diversi: gli *azulejos*, l'apparato scenografico di Lisbona sventagliata sul mare, i tralicci dei *ponts trasbordeurs*, gli sfioramenti del dinamismo futurista o del lirismo orfico o del rigore astratto, le suggestioni della pittura di ogni tempo, dai primitivi senesi a Villon ed a Bissière;

adesso, che i piccoli quadrati, le losanghe, le maglie fitte, i grani che sembravano respingersi a solitudini stellari o calamitarsi sulla mobile scia della medesima galassia, individui, o folle di individui anonimi, teneramente serrati, come stanno i chicchi della spiga, le bolle nella pannocchia, i denti

smaltati nel cartoccio della melagrana, si sono trasformati in solchi sottili, ferite, screpolature, frange, aghi, cristalli, gromme resinose, alghe spioventi, canne, fusti, foglie grondanti, impronte divorate dalla luce che le agita nel loro spazio provocando rapidi concentramenti ed altrettanto rapide dissociazioni, ci accorgiamo che è ancora pressante la necessità di chiarire le motivazioni dell'attrazione che la pittura di Vieira da Silva ha esercitato su di noi, al di là delle sue apparenze e delle sue meravigliose risorse strumentali.

Ci aiutano i modi attuali dell'artista nel progredire della sua visione, al punto in cui lo schema unitario e la prospettiva frontale, ancora evidenti nei dipinti dei primi anni del dopoguerra, si rompono e la scacchiera si dissolve, le particelle e i frammenti, liberati, diventano scaglie di un universo in continua evoluzione formale ed emotiva. È il punto in cui i dipinti di Vieira da Silva compaiono aderenti al nostro modo irrequieto e problematico di conoscere il mondo e diventano essi stessi un mezzo per conoscere il mondo, attraverso immagini o "figure" che sono labili nella loro larvale instabilità.

Questo fluire all'infinito, che nell'opera della pittrice coinvolge l'idea e la coscienza stessa dello spazio, distingue ed accresce la grazia delicata del linguaggio e, con la sua carica d'espansione organica, riverbera cadenze che ci sembrano vicine a quelle flessuose del "floreale", se vogliamo identificare, anche stilisticamente, la sensazione fragrante di correnti d'acqua viva, di maree che montano - maree di schiuma, di lilas, di glicini e di acacie in cui sembra di poter visivamente tradurre i segni della pittrice - e, nel tempo stesso, la paura o fascinazione del vuoto, che il "floreale" appunto richiama in una versione romanticamente estenuata; richiamando, a sua volta, le remoti affezioni di un'infanzia vissuta in una città squisitamente barocca e decifrando affinità segrete, che non sono di calligrafie o di ideogramma, con Tobey per esempio, ma, piuttosto, di animazione e di aderenza interiore. Certe "biblioteche", certe "città", certi "interni", certe "colonne", anche se qui le colonne prendono il nome di "foreste", suggeriscono, per coincidenza, l'idea che Vieira da Silva, pur con i modi tipici della sua virile allegrezza, si colloca, di fronte al mondo, nelle stesse attitudini di tensione drammatica di un'altra autentica artista: la Nevelson.

Anche per Vieira da Silva il programma non è una semplice alternativa all'esistenza, ma una "occupazione" dell'esistenza e risulta regolato da una profonda vocazione all'ordine e alla chiarezza. Questo itinerario dalle tenebre alla luce, raccontato con una sincerità struggente, costituisce l'altra forza d'attrazione della sua arte; tanto più persuasiva, quanto più, progredendo, lo spettatore avverte che il programma rifiuta tutte le idee di ordine e di chiarezza, che sono suggerite o addirittura imposte dall'esterno, come non rispondenti ad una sensazione sorgiva della vita e della conoscenza e che perciò il programma diventa azione incalzante di una ricerca aperta; che ha principio dove ogni cosa deve cominciare ad essere da capo, risorgendo dai suoi frammenti senza tuttavia riprendere le forme e le significazioni già consumate dall'abitudine. Dove, cioè, la cosa è la quantità più piccola e insieme la più grande che possa durare intatta, un grumo ineffabile, intelletto e desiderio puro di se stessa. Qualche cosa ha detto una volta l'artista: "*qui serait (excusez moi) comme un filtre d'amour*".¹

Luigi Crluccio

¹ Nella prefazione al catalogo della mostra di Vieira da Silva, alla Galleria Jeanne Bucher, Parigi, 1963