

Luciano Caprile – Il giardino delle ambiguità

Un certo genere di scultura riesce a cristallizzare il tempo e lo spazio, nel senso che si avvale di riferimenti assoluti, ereditati da moduli arcaici ed ellenistici (così insiti nel nostro spirito mediterraneo) da adeguare alla contemporaneità.

Lydia Silvestri è un'artista da collocare in questo ambito dove la classicità nutre la materia e la fa crescere secondo una sensibilità plasmata dalle emozioni della vita, secondo una tecnica affidata alle leggi eterne dei volumi che mutano di volta in volta gli ambienti, li accendono della loro presenza. Il tragitto dell'autrice valtellinese può partire idealmente dal Laocoonte scoperto in un'immagine dell'infanzia, ritrovato tra i gessi di Brera, rivissuto drammaticamente ne "Le figlie di Lot" del 1974, dove il racconto si lega e si tende in un connubio di agganci e di abbandoni, di desideri e di fughe.

È il gioco delle contraddizioni e dei rimandi che si traduce in agguato, in desiderio dei contrari, che permea da sempre l'opera di Lydia. Il successivo nume ispiratore è il Brancusi dell'essenzialità, capace di racchiudere l'universo in una forma baciata dalla perfezione dell'idea che si identifica nel gesto, nel germe creativo: la concretezza vestita di purezza. Anche Brancusi si ritrova in certe sue folgorazioni ascensionali, in certi monoliti di vetro, di bronzo, di carne. Al pari dell'Arp interessato alle strutture organiche, evocatrici di misteriose forze della natura. E poi interviene il Moore primitivo e classico a suggerire nuovi concetti di vuoto e di pieno, a volgere la figura umana in emblema di armonia universale. Per giungere all'Andrea Cascella guardato per vicinanza di lavoro, per consuetudine elettiva, per le sue compenetrazioni simbiotiche, complementari, atte a suscitare un ordine compensatorio. In Lydia Silvestri la memoria ricuce sempre i tragitti esistenziali cosicché l'impianto austero e tecnicamente ineccepibile delle sue prove con la pietra e col bronzo deve fare i conti con la vicenda che scandisce l'evoluzione del progetto. L'assoluto e il relativo, la mitologia e l'esperienza riescono a convivere e a produrre un codice del reale leggibile per chiunque abbia cuore e passione, sensibilità e disposizione d'animo, desiderio di conoscenza e amore per l'umana

fragilità. Questi stati di sospensione e di incertezza (anche di disagio) vengono suscitati da un equilibrio saldo e composito, che non conosce perplessità di percorso. La Silvestri procede con mano sicura seguendo un progetto attrattivo repulsivo che le permette costruzioni sofferte nell'intravedere un punto di giunzione, di compromesso tra forma e contenuto narrativo, tra l'evidenza e il sottoracconto, tra la maestosità dell'impianto generale rivolto all'astrazione e la sorpresa di un particolare da condurre all'anatomia del corpo umano, nesso fragile e vigoroso della sua creatività. Lei non esita a mettere se stessa, le proprie esperienze e i propri sentimenti sul tavolo di marmo per una dissezione e per una ricomposizione o rilettura da offrire alla gente come viatico. L'amore per l'arte è l'amore per la vita; il rischio per l'arte è il rischio per la vita. Ogni gesto determina un destino per chi lo compie e per chi in tale gesto riconosce il proprio specchio. Questo succede a Lydia, al suo dichiarare con fermezza e con coraggio i termini della precarietà e della saldezza che regolano le relazioni tra le persone, frammenti della medesima costruzione, estremi insostituibili dello stesso ordito, vuoti e pieni di una forma che non conosce altre alternative per esistere. L'esposizione agli Orti di Leonardo non sfugge alle regole di una vicenda che si snoda lungo una teoria di approcci e di rimandi, di stazioni di contemplazione e di riflessione. La recente serie delle **"Ambiguità"** (1992-1998), fulcro portante dell'intero svolgimento scultoreo di cui ci occuperemo, prende l'avvio dalla costola di un precedente evento, da quell'"Arianna e il Minotauro" concepito e coordinato appositamente per un percorso della scultura milanese nel 1989 in Corso Vittorio Emanuele ed ora ai Giardini di Villa Palestro. La storia di Arianna era stata elaborata dalla Silvestri come la frammentazione metamorfica di un dramma da viveri per antitesi: l'attrazione e la repulsione per il mostruoso (ovvero per il mistero di cui si teme la rivelazione); il riconoscimento e lo svelamento del labirinto come luogo di perdizione e di ritrovamento, come veicolo di passione; il filo dell'amore e del sacrificio; il tradimento salvifico e dannatore; il dubbio e il tormento.

Sono i ricorrenti motivi di esplorazione della nostra autrice ma con una connotazione innovativa: "Una monumentale passionalità ha scavato i fianchi un tempo placidi della sua scultura. L'ondulata orizzontalità che ieri marcava ogni volume sotto la carezzevole uniformità della luce ha lasciato prevalere oggi la verticale dei lunghi corpi che poggiano su coni d'ombra.

(...) "È l'immaterialità delle ombre che ora forma la materia...".

Così scriveva in catalogo Tommaso Trini puntando il dito sulla "passione" che risiede nella radice dell'arte. Lydia Silvestri si è sempre nutrita di passionalità, anche in modo esteriormente provocatorio, volgendo in erotismo esplicito la pulsione motrice dei sensi, come succedeva nella sequenza di falli, evidente omaggio alla fertilità, ammirati lungo i viali di un tempio della Cambogia. Un erotismo felice, propiziatorio, liberatorio; un erotismo primitivo da imparentarsi con quello essenziale suscitato dalle "veneri" dal grembo generoso e fecondo dei riti ancestrali.

Ora per lei "passione" faceva assonanza con "pathos" e si poteva volgere anche in "compassione", un intreccio di parole e di drammi da articolare e da coniugare con perizia e con pazienza.

Le "Ambiguità" costituiscono il passo successivo di questo cammino per scarnificazioni intime, per analisi di corpi che appaiono sempre più proiezioni di un'anima o di quell'"ombra" citata da Trini. Per ottenere ciò ha estrapolato un particolare dell'"Arianna" e l'ha ingrandito, secondo il principio che la parte è il tutto e il tutto risiede in ogni parte anche infinitesimale. Si ottiene così un'accelerazione di metamorfosi: lo scenario non cambia, ma la tensione si fa più vibrante nel contatto e nel contrasto dei volumi, come vedremo. Intanto analizziamo il titolo: "Ambiguità". È la stessa Silvestri a fornirci una chiave di lettura: "L'ambiguità va intesa come una verità dilatata, suscettibile di interpretazioni diverse".

L'ambiguità dunque come indagine per la conoscenza, come compenetrazione di forme complementari (un maschile e un femminile) a suscitare amore, sofferenza, rivelazione estatica e, ancora e sempre, attrazione e ripulsa.

In **Ambiguità 1** del 1992 il bronzo esibisce una patina verde che sa di pelle della natura ed è degna del falsificatore cinese di statue antiche che le ha svelato il segreto per ottenerla.

Si rimane un attimo in attesa che l'ombra, quella famosa ombra o l'anima che la esemplifica, si adegui alla morbidezza dei contrasti celati dai due elementi in fase di congiunzione, in perenne attesa. E sembra che un sospiro, un lievissimo iato li separi, come un desiderio che attende, per essere consumato, la magia dell'eternità, la certezza di una illuminazione. Rimangono così, i due emblemi di una felicità infelice e forse incompiuta, a delineare le vibrazioni del timore (spina dorsale o anfratto di un lui che si erge come un busto di terracotta di Martini o come un nudo-oggetto surreale di Giacometti), a dilatare all'infinito i tempi dell'incontro e forse di quella fine che può coincidere con la rivelazione, col sussurro, con la voce a determinare o a rompere l'incantesimo, frutto di un equilibrio prossimo all'estasi.

Ambiguità 2 è il frammento di un frammento amplificato, si dispiega come un ricciolo d'onda che incontra un ritmo, un flusso complementare. Un flusso e un ritmo che si rinnovano nei cinque moduli scaturiti dal lapis, pietra notturna e docile al tatto, al richiamo dell'armonia. Un'armonia di intervalli che diventano fughe e si moltiplicano nel verde delle aiuole in una miriade di repliche "micro" a penetrare la terra, a entrare nel corredo cromosomico che ci appartiene. L'ambiguità dunque come elemento basilare della vita, come indice estremo di libertà e di provvisorietà, come interpretazione non consolatoria di quella verità da conquistarsi col tramite del sacrificio personale, come estrema disponibilità di confronto con gli altri.

Dello stesso periodo e dello stesso materiale, è **Pavana**, nome preso a prestito da una danza nobile e cerimoniosa dell'età barocca. E della danza assume le attese: i due elementi, il maschile e il femminile, sono separati da un piccolo vallo che fa da bilico, da mirabile sospensione, da trattenimento di respiro, proprio come succedeva in quelle movenze, guidate dalla musica, che non

concepivano la congiunzione corporea ma solo il prologo. Questi nuclei esprimono l'essenza di una allegoria che si avvale della trasformazione, di una metamorfosi costante dell'intendimento e di un gesto che si propone sempre nuovo e magmatico al cospetto di un evento riflesso nell'urgenza della realtà.

La Silvestri "inserisce (...) l'estro di un istinto fantastico che non si lascia sopprimere, il gusto di una complicazione che trascina in quell'ordine, con violenza e grazia, una memoria di sensi vissuti, un'ambiguità di riferimenti anatomici", come ha sottolineato Marco Valsecchi più di trent'anni fa parlando dei suoi "Torsi" e dei suoi "Ex-voto". Un modo per stabilire un legame continuo e di crescita con una vicenda artistica che non dimentica il passato, ma lo recupera in riletture, in analisi, in riconquiste anche brutali di climi e di forme. Pensiamo appunto ai "Torsi" che precedono gli "Incontri" che precedono le "Attese".

E tale procedimento per concatenazioni, per accrescimenti di notizie e per improvvise sottrazioni (un momento di pausa attiva e brulicante di motivazioni sotterranee prima dell'esplosione) lo rinveniamo ne **La strega e la sua legge** del 1993, dove la sintesi si manifesta in un dramma di accelerazioni espressive. Infatti il bituminoso e variegato (ferito?) blocco di pietra svetta fallicamente fornendo al suo culmine seni di espiazione e di offerta.

Un taglio netto spezza l'equilibrio morbido e conciliante e ne riforma un altro più duro e più puro (è chiaro il perché dei tronchi acefali e privi di braccia della statuaria classica): dal ricamo delle vene emerge una scrittura crittografica, un bagliore di fuoco e di oro.

Dall'ampio zoccolo della base sorge dunque un fiore aspro: "Perché è obbligata a confessare il falso, a giurare la bugia, a stravolgere la verità?", si chiede Lydia. La sofferenza anche carnale dei chiodi conficcati nel petto si confonde con l'inganno, con lo stupore e poi con l'estasi che precede il supplizio, la fine di una domanda privata della risposta.

Per **Ambiguità 3**, eseguita nel 1995, la scelta della materia è caduta sul bronzo per un racconto che si snoda per sequenze, per enigmi.

Siamo al cospetto di un verso e di un recto, di un prima e di un dopo che si ignorano pur completandosi, tanto che l'artista ha pensato di tenere separate le immagini per il gusto dell'inatteso, come avviene per certe rappresentazioni surreali suggerite dalla logica del sogno o del gioco degli incastri promossi dall'inconscio (emerge ancora quel Giacometti afro-cubo-surrealista degli anni Venti-Trenta e magari il ricordo milanese del Minotauro a folgorare una presenza del Mirò scultore). Fatto sta che, a una situazione di preambolo fornita dall'avvolgimento incompleto e sinuoso (pur tra improvvise asperità) di un tema essenziale da ricondurre idealmente all'impianto di **"Ambiguità 1"**, si contrappone sul versante opposto una fusione di sensi, un groviglio passionale consumato in penombre, in allusioni e in evidenze.

Lo stesso discorso si può trasferire ad **Ambiguità 4** del 1996, dove si manifesta però un minor piacere descrittivo a vantaggio di una sintesi declinata tra l'incavo e il tutto tondo per soavità compenetrative, per cedimenti progressivi di ostacoli minimi, psicologici, per distillati movimenti di compenso. Si avverte come un piccolo crollo in grembo al vuoto; ma qui il cedimento significa conquista, un suono ambiguo di parole che raggiungono la loro piena comprensione nei rapporti d'attrazione e d'amore.

In **Ambiguità 5** del 1997 è messa a confronto l'evidenza dei protagonisti: il femminile e il maschile s'incontrano per un abbraccio ricco di promesse. Ma lo slancio pare interrompersi per un improvviso irrigidimento, per una frattura che blocca l'evento nell'atto di compiersi. Fa parte della filosofia di Lydia Silvestri porre sbarramenti, difficoltà al fluire sinuoso e "romantico" della narrazione. In metafora usa le trappole della vita. "A un ritmo di 'amplesso' e di accoppiamento si collega una profonda e cosmica vitalità animale, e al tempo stesso interviene una spaccatura, un irrigidimento minerale e fossile, un principio di metamorfosi tubolare, meccanica, ferrigna", puntualizzava Elda Fezzi presentando nel 1983 in catalogo gli "Incontri". Nel nostro caso viene esasperato il concetto dell'attrazione dei contrari che non si sentono più complementari; oppure viene

evidenziata la difficoltà di relazione profonda, viene sottolineato il timore dell'abbandono o un moto di ripulsa nei confronti di una metamorfosi non contemplata. Dunque, il fluido e flessuoso elemento muliebre trova al suo cospetto un muro che ne frena lo slancio. E rimane in attesa ai margini dell'eternità.

Anche **Ambiguità 5x** (un lapis del 1998) esprime un trauma: la fusione tra i due sessi si conclude con un colpo di ghigliottina: la sinuosità-erezione-amplesso viene troncata di netto, a filo di respiro, in alto, in prossimità dell'apice, a formulare una decisa frizione col flusso sottostante di una materia lavica in subbuglio di sentimenti, oserei dire, come se la pietra riuscisse a manifestare, oltre che a trasmettere, le emozioni. Siamo alla sintesi estrema di piacere e di dolore, di un incontro e di uno smarrimento, di una pulsione di sensi e di un'imminenza della fine. È un continuo porsi in discussione e in bilico tentando il destino che misura i passi e decide il valore delle promesse. Così si dipanano negli Orti di Leonardo e nei transiti della gente queste "ambiguità" di Lydia Silvestri in perenne trasformazione e in perenne legame tra di loro, a fungere per noi da memoria e da proiezione verso il domani col tramite dell'amore che vuol dire anche travaglio e possesso, perdita, smarrimento, pulsione, angoscia e urlo. Urlo di vita.

Luciano Caprile