

FRANCO CILIA. I VIAGGI PITTORICI DELL'IO

L'artista, proprio in quanto tale, ha un costante e sotterraneo dialogo con la morte.

Ogni artista, infatti, opera per sconfiggere la morte, in altre parole per lasciare per mezzo della sua produzione traccia della sua transeunte presenza nel mondo. Più che per esprimere il proprio io, si dipinge, si scolpisce, si compone musica, si scrivono versi, racconti o romanzi per lasciare il proprio ritratto psicologico-simbolico a quelli che verranno dopo. In altri termini per lanciare messaggi ai posteri in modo da essere ancora al mondo, ancorché con le sole opere realizzate in vita, anche *post mortem*.

Non deve stupire, allora, se sin dai secoli passati i poeti hanno immaginato viaggi nell'aldilà (e penso a Virgilio e Dante), se non pochi scultori dell'età barocca hanno corredato con crani e ossa di marmo o pietra i monumenti funebri nelle chiese, se molti pittori hanno dialogato con la morte, inserendo il teschio nei loro dipinti, ora ricorrendo all'immagine di santi anacoreti (San Girolamo), ora sistemandone taluni ai piedi della croce nelle *Crocifissioni* di Cristo, ora celando questo simbolo della morte nella deformazione dell'anamorfose, come fece Hans Holbein nel suo famoso *Gli ambasciatori francesi alla corte inglese* della National Gallery di Londra, per non dire dei numerosi dipinti allegorici, intitolati *Vanitas*, in cui tale oggettivo *memento mori* diveniva il protagonista della composizione (1).

Sarebbe errato credere che tali meditazioni sulla morte siano effetto della religione che tanto peso aveva nelle coscienze degli uomini dei secoli passati. L'atto creativo è simbolicamente così collegato alla nascita che porta con sé il sentimento della morte. Ed è per tale ragione che anche in epoche di minor religiosità o di maggior laicità teschi e scheletri hanno popolato la scena della pittura (2) per risvolti di varia motivazione, fortemente radicati nella psiche, dove spesso la morte simboleggia una rinascita (3). Pertanto quando gli artisti rappresentano la morte anziché di un presentimento o di un esorcismo *tout court* siamo di fronte ad una dichiarazione di nuova vita, ad una personale esperienza di ri-nascita, come ben esemplifica il funerale del futurista Tato (4).

In generale sono i temperamenti più vitali ad avvertire l'astanza della morte. E tale presenza li pervade a tal segno da condurli a "gesti" che risultano incomprensibili ai più, ma che invece hanno motivazioni profonde e giustificate. E' il caso del "gesto" di Franco Cilia, concretizzatosi nel volume *Cm. 10x15. Ritratto post-mortem*, nel quale appunto il pittore siciliano, ovviamente dotato di innegabile vitalità, racconta come sia ritrovato cadavere dopo due giorni dalla morte e come attraverso il fax vengano trasmesse le sue ultime volontà ad Ennio Calabria, suo amico ed accanito praticante di sedute spiritiche, al quale viene commissionato un ritratto di cm. 10x15 da mettere sulla lapide cimiteriale.

Il volume in questione si dipana per diverse pagine, facendo spesso riferimento agli "incontri" spiritici, a come la casa-studio di Cilia in via S. Vito 44 di Ragusa si trasformi in *Casa degli Spiriti* ed altro ancora, comprese le reazioni *post post-mortem* degli amici, nonché la frequentazione all'inferno di Federico Zeri, con cui il pittore escogita di fare telefonate scherzose a personaggi del Vaticano per spaventarli.

In quest'opuscolo si condensa in maniera letteraria il visionarismo che Franco Cilia in altri modi esplicita nella pittura. L'uno getta luce sull'altro. Cilia non si autoritrae in forma di scheletro, come Ensor, ma si immagina già morto e abitante di quell'*aldilà* che è radicato nel profondo dell'esperienza umana quale tappa obbligata per ogni vivente, allo stesso temuta e sperata. Perché l'Aldilà è una speranza dell'uomo che non riesce a rassegnarsi che, finita la vita, tutto di lui finisce.

Certo l'immaginazione insita in *Cm. 10x15. Ritratto post-mortem* è anche ludica, ma Cilia gioca per esorcizzare proprio quel timore che assilla i più di scomparire un giorno definitivamente. Che è, poi, il rovello segreto di ogni artista che con la sua opera s'adopera a sconfiggere la morte, spesso

riuscendoci.

Il viaggio *ad inferos* prefigurato nell'opuscolo è complementare al viaggio che egli compie nei cieli della sua pittura. Se è vero che gli estremi si toccano, come suol dirsi, in Cilia il sopra ed il sotto finiscono per coincidere. Sfera individuale e sfera universale si riflettono l'una nell'altra. Microcosmo e macrocosmo sono coincidenti, come ben sanno gli scienziati. Ecco, allora, che la pittura di Cilia si fa sublime per innalzare alle sfere dell'universale i sentimenti individuali. E nel farlo con sempre maggiore perdizione visionaria, il nostro pittore ragusano attua un altro dei suoi "incontri" spiritici, quello in realtà più radicale ed importante: l'incontro con Turner Vecchio. E, a differenza degli "incontri" narrati nel citato opuscolo, questo non è immaginario, ma molto reale e concreto, perché avviene su un terreno comune, quello appunto della pittura.

In un'epoca in cui lo sperimentalismo imperversa, rivelando l'irrequietezza dell'artista moderno sempre più proteso a voler captare più sollecitazioni tecniche ed espressive, ma al contempo svelando la sua costante insoddisfazione per i tradizionali mezzi linguistici, Cilia s'affida alla pittura con un sentimento che per afflato affonda le proprie radici nel Romanticismo, a dimostrazione che agli albori del Terzo Millennio la grande stagione romantica, che ha dominato l'Ottocento nelle più varie soluzioni, dall'individualismo esasperato al ritorno alla natura, dal realismo al percettivismo sensibilstico degli Impressionisti giù giù fino al Simbolismo, e che ha pervaso il Novecento con l'Espressionismo, col Futurismo, col Surrealismo e le loro derivazioni, tra cui vanno inseriti sia il ritorno al Museo che i nient'affatto convincenti *pastiches* della Transavanguardia, dell'Anacronismo e della Nuova Maniera, non è affatto tramontata del tutto, come anche certo gusto dell'orrido tuttora ribadisce.

L'occhio di Cilia aspira alla dimensione cosmica e lo fa con memorie ben radicate e interiorizzate, come lavori di grandi dimensioni (e penso a *N. 2* del 1994; a *N. 36* e *N. 45* del 1996; a *N. 13* del 1998) e numerosi altri di piccolo formato stanno ad attestare.

Ed in questa dimensione cosmica Cilia viaggia senza sosta, passando dalle zone di luce, talora dorate da lirici gialli, alle zone di ombre, talvolta tenebrose, che spesso cerca di sconfiggere con le fiamme dei suoi rossi.

La luce è il respiro del suo sguardo, che sa cogliere con rara sensibilità persino le minime variazioni fenomeniche dell'atmosfera (si veda *L'alba, Purgatorio, Canto Primo*, 1999). Respiro che si fa affanno nei dipinti più tempestosi, nei quali riverberano i fremiti intimi di un'anima che conosce i tormenti del dubbio esistenziale e dell'instabilità dell'essere.

Si noti come nella pittura di Cilia estasi e agitazione si alternano. E se la prima è il momento di pace dopo lo *Sturm und Drang* della sua tavolozza, gli stadi intermedi sembrano costituire i momenti in cui l'infaticabile viaggiatore del cosmo terrestre che è Franco Cilia fa sosta per riprendere fiato, magari prima di gettarsi in scenari tempestosi.

Siamo di fronte ad una pittura che varia come il giorno, cioè che ha le sue albe, le sue mattine, i suoi meriggi, le sue sere e le sue notti, tanto che qua e là si avverte, al di là degli innegabili debiti verso Turner, pittore da lui esplicitamente chiamato in causa nel titolo di un suo ciclo (5), la presenza di memorie di Caspar David Friedrich.

Un viaggiatore così accanito non poteva non rimanere insensibile al "viaggio" per eccellenza per noi italiani. Dico quello di Dante. Ed ecco che, capovolgendo l'assunto della *Divina Commedia*, Cilia trasforma l'Alighieri nel suo Virgilio e si fa novello Dante inoltrandosi per le impervie vie dell'Inferno e per le pendici del Purgatorio.

Quello che per il poeta fiorentino fu un viaggio dell'anima dalle tenebre alla somma luce, per Cilia è un viaggio della pittura nei gironi della pittura. Un viaggio che fa oscillare in continuazione il nostro

pittore tra le visioni dell'ontogenesi della luce, che a volte all'orizzonte si condensa in colonne, alzandosi, quasi si trattasse di un'evaporazione marina, oppure di un'apparizione improvvisa dello "spirito" che anima il mondo, di un *focus* (e stavo per dire uno sfocamento) dell'atmosfera, ovvero di una pioggia di luminosità, con modulazioni ben individuabili nella serie degli acrilici su tela di cm. 70x70, e le visioni dell'ontogenesi delle tenebre, dove si agitano flussi infuocati, che bruciano i vapori notturni, dando consistenza a misteriose prefigurazioni paraantropomorfe d'impositiva astanza (*Nube purpurea*, 1997-2001), incumbenti come fossero Geni degli incubi dell'io, ovvero sostanze della paura atavica dell'uomo di fronte ai grandiosi spettacoli della natura, impalpabili ancor più del sovrastante simbolo della guerra da Goya dipinto nel suo *Il Colosso*.

Ecco, Goya, in particolare il Goya delle "pinturas negras", è un altro referente, probabilmente introiettato inconsciamente, di Cilia, che, da visionario qual è, come il pittore spagnolo fa volare ed addirittura vorticare figure nell'etere. Ma a differenza del grande Francisco, il nostro Franco non le fa volare su rive boschive o su pendici popolate di militari a cavallo, bensì sulla palude dello Stige, "per l'aere senza stelle" dell'Inferno dantesco, con interventi figurati che, a ben vedere, sono quadri nel quadro, tanto che i gruppi di figure volteggianti "in quell'aura senza tempo tinta" fanno opera a se stante. E di ciò il pittore ha piena consapevolezza, tant'è vero che da molti suoi dipinti, compresi taluni che sono diretta conseguenza della sua immersione nelle spire delle atmosfere infuocate dell'Inferno dantesco, estrapola i particolari con le figure, particolari che assumono l'aspetto di opere perfettamente compiute (6).

Che per queste opere dai forti umori espressionisti si tratti di *descensus ad inferos* della propria coscienza non c'è dubbio, così come non ce n'è alcuno che le scene rese ireniche dall'ampio respiro della diffusa luce dell'alba che si fa talvolta anche dorata per i raggi del sole appena sorto (e come non pensare a contaminazioni da *Soleil levant* di Monet, pittore che, come lui, ha saputo trarre originalmente linfa dalle *illuminations* turneriane?) siano il rovescio della stessa medaglia dell'immaginazione visionaria di Cilia. Pittura fortemente sostanziata di sentimenti personali, quella di Cilia, è coniata di volta in volta, secondo i momenti, dagli abbandoni contemplativi e dalle ossessioni turbate di un temperamento estremamente sensibile e ricettivo, che non sfugge alla meditazione, alla mobilità immaginativa, al sogno. Perché le estasi, che (si badi) non sono affatto mistiche, bensì semplicemente autocoscienziali, e gli incubi di cui è intrisa la sua produzione pittorica (e non solo essa, come l'opuscolo *Cm. 10x15. Ritratto post-mortem* sta ad attestare, nonostante il suo esibito ludismo) nascono dalla medesima attività onirica, di un onirismo a occhi aperti che si concretizza nel colore e nelle forme e persino nei sospiri del colore negli spazi della tela e degli altri supporti utilizzati da Cilia per raccontarci i suoi viaggi immaginati per mare e per cieli, spazi che hanno una stretta colleganza col viaggio. Il mare è stato dai tempi più remoti la via per i viaggi trasmigratori dei popoli e, nella mitologia, degli eroi. Il cielo è oggi per noi moderni lo spazio dei voli, ma lo è stato anche nell'immaginario mitopoietico nell'antichità (7). Si comprenderà, allora, che il connubio di questi due elementi, soprattutto per un nativo di un'isola, come la Sicilia, tanto ricca di memorie mitologiche e mitiche, possano essere divenuti i referenti principali dei viaggi della sua romantica immaginazione. E la presenza costante del *pelagus*, che trasforma in marine, nella fattispecie marine sublimite, i suoi dipinti, fa sì che quello di Cilia possa essere definito senza tema un "navegar pitoresco" odierno.

Certo il suo essere siciliano ha la sua importanza nella scelta del soggetto, ma ben altre motivazioni intridono il discorso di Cilia, e non ultime quelle simboliche e inconscie. Il mare, è noto, è il simbolo della dinamica della vita e della sua nascita (tutti gli esseri viventi provengono dal mare). In quanto acqua è simbolo anche di purificazione, e quindi di ri-nascita, come sta ad attestare il rito del battesimo. Per i complessi risvolti simbolici e religiosi, ben evidenziati da Mircea Elide nel suo *Trattato delle religioni*, l'acqua è uno degli archetipi della psiche, come spiega Jung. Il cielo è invece una manifestazione sensibile della trascendenza, i cui l'umanità ha proiettato le *imago* delle sue idealità superiori. In esso si rispecchia la coscienza, tanto che è divenuto il simbolo della coscienza. Sulla scorta di tali seppur scarni riferimenti, si comprenderà che i viaggi di Cilia sono una sorta di autoanalisi introspettive, meno calate nella storia del suo tempo di quanto lo è il viaggio

dantesco, per dar sostanza visiva e forma sensibile da pittore alle personali pulsioni dell'inconscio, dove, come scrive Jung, “non è unicamente una forza naturale cieca e malvagia, ma anche la sorgente dei beni più alti; esso non è soltanto tenebroso, ma anche luminoso, non soltanto animalesco, semi-umano e demoniaco, ma anche sovrumano, spirituale e ‘divino’ (nel senso che gli antichi davano al termine)” (8).

Ecco perché la pittura di Cilia oscilla dal tenebroso al luminoso, restituendo le varie situazioni del suo inconscio permeato di lirismo e di epicità. La sua pittura, in termini psicoanalitici, è il racconto di uno *Hieros Gamos* vissuto in prima persona. Il che significa che il suo viaggio è un viaggio di nozze pittorico dei due elementi fondamentali quali il mare e il cielo, dal cui connubio tutto è sorto, anche la Terra, su cui s'è installata l'umanità, sempre combattuta tra vita e morte, tra realtà e sogno, tra essere e desideri, tra speranze e paure. Tutti momenti ed aspetti che ricorrono nel racconto tra turneriano e dantesco, tra friedrichiano e goyesco di Cilia, che da pittore sa attingere alle fonti a lui congeniali per trasformarle in personale prodotto, perché l'arte nasce sempre dall'arte, ma per assurgere a linguaggio valido deve indossare abiti nuovi, ossia della giusta misura dell'artista, il che è quanto avviene nella pittura di Franco Cilia, il quale in una lunga serie di dipinti realizzati negli anni Novanta ha saputo trasformare il mare negli orizzonti dei suoi viaggi pittorici e dare consistenza ai suoi cieli di cortine di luce e atmosfera, nonché di notturne grotte delle conflittualità coscienziali.

Giorgio Di Genova

NOTE

(1) Tale produzione è stata documentata vent'anni fa da Alberto Veca in un'importante mostra corredata da un ricco catalogo (cfr. A. Veca, *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Galleria Lorenzelli, Bergamo, settembre 1981).

(2) Si pensi soprattutto ai belgi Antoine Wiertz, che pose il calipigio nudo femminile di fronte ad uno scheletro nel dipinto *La belle Rosine*, James Ensor, che giunse ad autoritrarsi da scheletro, e Paul Delvaux, che, sulla scia di quest'ultimo, sistemava scheletri in diversi angoli delle sue allucinate scene. Per quanto attiene a José Guadalupe Posada teschi e scheletri nelle sue grafiche vanno invece ricondotte al floklöre del suo Messico.

(3) A tale versante vanno ascritti i dolci a forma di teschio, che nella tradizione popolare di Catania col nome di “morticini” si vendono nel giorno dei morti.

(4) Nel 1920 Guglielmo Sansoni inviò ai suoi amici e conoscenti una partecipazione di morte, nella quale si comunicava che aveva reso l'anima a Dio e che i funerali si sarebbero svolti alle 11 del 16 settembre, ora in cui puntuale giunse il carro funebre. Ma ad accogliere carro funebre e intervenuti fu lo stesso Tato, che spiegò essere quelli i funerali per “seppellire il proprio cadavere ‘Sansoni Guglielmo’, per far nascere, in forma ufficiale, il Pittore TATO futurista”, come egli stesso ha poi raccontato nella sua autobiografia *TATO raccontATO da TATO*.

(5) Mi riferisco a *Viaggio intorno a Turner 1994-1997*, ciclo documentato in una pubblicazione monografica con testi di Mario Luzi e Federico Zeri, che ha visto la luce nel 1998 con i tipi della ZangaraStampa Editrice di Siracusa.

(6) E' il caso dei particolari di *Inferno. Canto V, verso 106*, di *Inferno. Canto Nono, versi 37-46* (1998), di *Inferno sul Danubio* (1999), di *Metamorfosi* e di *Il Viaggio* (2000).

(7) Da Mercurio, messaggero degli dei, ad Apollo, che ogni giorno attraversava il cielo col suo carro dorato, da Icaro al cavallo alato Pegaso, la mitologia classica è popolata da viaggiatori celesti.

(8) Cfr. C.G. Jung, *La psicologia del transfert*, Garzanti, Milano 1974, p. 46.