

# **I MONDI FANTASTICI DI JINDRICH PILECEK**

di Gianfranco Evangelista

Quando Edgar Allan Poe caratterizzò in uno dei suoi racconti (The Opal, 1845) la fantasia come la capacità di presentare cose soprannaturali, incamminò l'uomo sulla soglia dei segreti più profondi. Considerò, così, la fantasia come la disposizione ad appropriarsi di tutte le diverse possibilità psichiche dell'uomo rendendogli possibile in un solo momento, senza lunghe e ragionate analisi mentali, la comprensione e il presentare i fenomeni nelle loro intime connessioni, facendo sì che si potessero catalogare in un certo ordine descrittivo esperienze altrimenti incomprensibili e la convinzione di Poe sulla straordinaria forza dell'immaginazione venne dimostrata nell'unicità e singolarità della sua opera. E proprio a Poe ed alla sua immaginazione fantastica si rifecero quelle correnti dell'arte moderna quali soprattutto il simbolismo, l'espressionismo (ricordando soprattutto Alfred Kubin), la pittura metafisica e il surrealismo, da cui in particolare sentiamo derivare l'ispirazione del nostro autore.

Se, quindi, Jindrich Pilecek dedicò nel 1984 una delle sue più magiche raccolte di grafica al grande romantico americano Poe, questa non fu certamente opera del caso. Diciassette acqueforti su motivi ispirati a frammenti di poesie di Poe non sono soltanto un attestato di ammirazione e stima per l'opera letteraria di Poe, ma anche un' affermazione di intima unione con tutta la creazione precedente di Pilecek a lui ispirata.

Possiamo dire che la sua è un'arte organica intensamente vissuta, per la cui comprensione non occorre solo l'esperienza di un puro piano ottico, ma allo stesso tempo di una complessa e strutturata configurazione delle cose, fenomeni ed avvenimenti, impressioni, emozioni, esperienze e rapporti, insomma in quegli erronei, ingannevoli e incerti labirinti del mondo, nei quali Pilecek si orienta per ritrovare l'armonia tra uomo e natura, un equilibrio dell'uomo come essere individuale e insieme inventore del proprio ambiente vitale.

La natura, cioè, si evidenzia come motivo dominante, immaginata come mediazione fenomenica del paesaggio, coerentemente antropomorfizzata, al cospetto di un uomo dal carattere espressivamente simbolico, ed è proprio nel porre queste domande e nella ricerca di una risposta ad esse, che possiamo individuare il significato dell'opera grafica di Jindrich Pilecek.

Quasi tutte le visioni di paesaggio in Pilecek hanno qualcosa in comune che parte dalla ricerca di un paesaggio reale e spesso concreto, verso il quale Pilecek sente quasi come un forte legame intimo e familiare. Chi conoscesse i dintorni della cittadina di Loket e la valle che da essa porta fino a Homi Slavkov (presso Karlovy Vary, nel nord ovest della Boemia), riconoscerebbe subito che l'aspetto di questo paesaggio, la sua configurazione, la vegetazione, gli alberi che si profilano nell'autunno avanzato e un po' prima della primavera contro il cielo, fanno parte proprio dei paesaggi immaginari di Pilecek, così come lo stesso paese di Loket, il cui insieme romantico di architetture, rupi e rocce è l'ispirazione prima per i suoi paesi reinventati. La somiglianza di queste vedute sognanti con un paesaggio reale ha diversi livelli di intensità che differenziano in vari gradi la sua propria particolare maniera, senza limitano in alcun modo ma permettendogli variazioni qualitative del tutto singolari, tendendo a restringere e ordinare i mezzi di espressione in un modo ogni volta differente. Da questo punto di vista si potrebbe dire che esistono diversi livelli di espressione che lui utilizza, alternando ed accrescendo contemporaneamente il contenuto dell'opera con una rete di significati simbolici.

La tecnica di Pilecek, che deriva da quella degli antichi maestri, si arricchisce contaminando l'elemento fantastico con visioni reali e connessioni irrazionali, in modo non dissimile dai metodi della pittura surrealista (l'automatismo visuale, la trasposizione delle percezioni, il metodo critico delle associazioni mentali) con la quale ha un intimo rapporto di relazione, preferendo, piuttosto, le prospettive distorte ed un'accentuazione marcata delle deformazioni naturali. Gli elementi del paesaggio in Pilecek tendono alla prefigurazione di una mappa del tutto immaginaria della terra boema, immaginaria perchè l'artista utilizza componenti certe di realtà, per rappresentare sulla carta

visioni della propria mente in cui il paesaggio diventa momento di una trasmutazione alchemica, per la costruzione di una geografia totale in cui l'alto diventa il basso, il dritto rovescio, con l'uomo al centro di una rivoluzione copernicana al contrario. Il riferimento temporale, in questo caso non è fortuito, perchè le carte di Pilecek hanno in sè qualcosa che le avvicina alle cosmogonie apocalittiche delle antiche miniature.

Certamente questo processo non è coscientemente pensato o voluto, ma viene fuori spontaneamente dalla situazione psichico-mentale dell'autore, da un processo di scontro tra temi e situazioni con i pensieri e con gli strati più profondi della sua psiche. Più vicine alla realtà sono, indubbiamente, le acqueforti dal ciclo "La fine dell'estate" (1974-75) che rappresentano proprio parti di paesaggi reali, e anche "Il ponte di pietra" (1975) e "Tinozza sull'acqua" (1977), "Viaggio sotto la pioggia" (1977) e altre, ma con la nostra esperienza visiva, per mezzo di questa smaterializzazione e spiritualizzazione dei motivi inizialmente scelti, come attraverso una porta - guardando l'opera dell'artista - più frequentemente entriamo nel mondo dell'incertezza e nel dubbio su cosa realmente vediamo in queste sue opere, dalle quali, stranamente, trapela come un silenzio coinvolgente, così come lo conosciamo dalla pittura di De Chirico, che è poi ancor più aumentato dall'utilizzo dell'effetto specchio, per le acqueforti di Pilecek motivo immediatamente evidente. Nello specchio la superficie di una pozzanghera oppure la superficie dell'acqua in una tinozza spesso riflette un pezzo di realtà, della cui verità non siamo certi, perchè il punto focale prospettico dal quale dovrebbe partire questa visione ci riporta sempre da qualche parte fuori del quadro, e così restiamo come assorti davanti ad un'opera della cui concretezza non abbiamo nessuna possibilità di essere sicuri.

Così gli uomini che accudiscono agli specchi, questi meccanismi contorti di visioni perverse (trasportandoli su carretti, trovandosi improvvisamente di fronte, attraversandoli, pescandovi dentro perline di cielo), sembrano diventare sacerdoti di una religione sconosciuta, filosofi di una concezione del mondo al di fuori di una comprensione semantica propria di questa vita.

Questa è solo una parte del travisamento dei nostri sensi attuato da Pilecek, come possiamo vedere nella serie "Superficie autunnale" (1977) oppure "La sega" (1986), dove lo specchio riflette una realtà del tutto immaginaria, costruendo uno spazio libero tra il taglio della superficie e l'arco della sega che delimita una porzione di paesaggio, facendola diventare parte della scena totale.

Un peso a parte hanno quei pezzi piccoli e occasionali, fatti spesso su ordinazione, in ricordo di qualche cosa, almanacchi e infine ex-libris, molto ricercati tra i collezionisti e che meritatamente vincono premi nelle mostre internazionali. Ma, al di fuori di questo, tali stampe hanno una grande complessità nella struttura del loro intimo significato, rappresentata in modo fortemente soggettivo. Alcuni di questi fogli, come ad esempio la piccola acquaforte "Struggimento" (1976), sono, in certa misura, decifrabili; altri fogli, come "Il falconiere 1" (1974) e la successiva variante "Il falconiere 2" (1980) provengono in tutto da un mondo ermetico di traumatiche esperienze e impressioni, ossessioni, sogni impressioni e procedimenti mentali, esprimendosi in modo non certo facile. Il contenuto di questi pezzi esprime una mediazione di simboli archetipi e riporta alla nostra mente esperienze preesistenti, richiamate dagli strati profondi dei nostri pensieri che esprimono la natura, il mondo e l'uomo alle origini del mito.

Questa tematica si allarga, nell'ultimo periodo, a temi di un'angoscia profonda, nell'aspettativa di una catastrofe imminente, con i toni di una solitudine totale come nell'opera senza titolo (1992) in cui cilindri d'acciaio schiacciano, come rulli compressori, case, alberi e tutto quanto si trovano davanti, lasciandosi alle spalle fumi di incendio, oppure ne "La fuga" (1988) e anche ne "Uomo nello specchio" (1988), "Tragedia" (1989).

Restano ancora da analizzare le cose di Pilecek nelle quali il processo immaginativo come riflessione sulla realtà diventa così lontano da farle diventare tutte, solo in modo casuale, reali. Cosicché le unioni ed i rapporti vengono ad essere cancellati del tutto, e l'opera si presenta come unico prodotto di una fantasia poetica che dispone i motivi esclusivamente come allucinazioni poetiche. Anche qui, dunque, ci imbattiamo nel paesaggio, ma non si tratta della rappresentazione di un contesto reale, quanto, piuttosto, della composizione di un insieme di frammenti e brandelli di

realtà che emergono come una visione attraverso il filtro del sogno. Gli aspetti fantastici, più o meno latenti, sono maggiormente evidenti nelle serie di grafiche più vecchie, dove le città si srotolano nello spazio (“Città nello spazio”, 1976), si sbriciolano e si sminuzzano sulle isole e si dipartono sul mare (“La partenza della città”, 1976), si popolano di strane visioni di caverne dall’aspetto megalitico, che si ergono nel paesaggio come sconosciute e tenebrose minacce (“Megalito”, 1979), oppure la città che si rigira in un movimento rotatorio volante su un paesaggio arido, deserto e screpolato di palude essiccata, sul quale all’orizzonte si profila invisibilmente la casa degli Usher (“Oasi” 1980), oppure si avvicinano paesaggi e città incasellate in scrigni (“Lo scrigno” 1977) o si riempiono di libri (“Il libro”, 1977), oppure si dispongono su un cielo le cui nuvole vengono increspate col remo da un angelo su una barca (“Angelo sull’acqua”, 1981).

Nulla è impossibile in queste opere visionarie, dalle quali emana una strana angoscia, ansia e silenziosa tristezza, la cui origine non sta in un animo sentimentale o sospirato, ma piuttosto in un’aura di secoli, nella tristezza e nell’angoscia dell’uomo che inasprisce i conflitti nel mondo contemporaneo, sta nell’ansia per una vera e reale fratellanza universale, nella tristezza per una vita di insoddisfazioni, dove si crea una frattura tra la natura e l’uomo.

Resta infine da parlare del suo rapporto con il libro come oggetto di creazione. Nove titoli di libri e undici di opere per bibliofili non è certo molto, anzi è poco e qui Pilecek si propone lui stesso come uno specchio nel quale si riflette la realtà. Non lo si può, quindi, etichettare né come un grafico, né come un illustratore nel senso stretto del termine. Tutta la sua opera tende e si sviluppa verso una forma di creazione che è sempre più vicina all’accompagnamento originalmente creativo piuttosto che alla pura illustrazione. La sua creazione, cioè, è come un’eco profonda, una barriera che si apre per arricchire creativamente il contenuto del libro, come una risonanza. Da ciò è chiaro che le cose più belle sono proprio i suoi “libri”, cioè le raccolte per i collezionisti, i libri per i bibliofili, dove lo scrittore e l’artista si cercano e si incontrano, ritrovandosi senza le frontiere di spazio e di tempo. Alcuni di questi gioielli, come “Il filatoio d’oro”, di Erben, “Essere poeta”, di Jaroslav Seifert, e quelle poesie di Ludvik Kundera ispirate ai motivi delle grafiche di Pilecek e stampate insieme ad esse con il titolo “Specchi di città notturne”, è possibile scoprirli anche qui, nella mostra che ci presenta.

**Jindrich Pilecek** è nato a Tabor, nel sud della Boemia, nel 1944.

Dal 1958 al 1962 ha studiato all’Istituto statale di arti plastiche di Karlovy Vary.

Dal 1962 al 1968 è stato allievo dell’Accademia di Belle Arti di Praga.

Vive a lavora a Praga.

È pittore, incisore e illustratore di libri. In particolare ha vinto numerosi premi internazionali per la sua attività di incisore di “ex-libris”.