

**Prefazione del libro “IL GIARDINO DEGLI OLEANDRI”  
di Anna Romei  
con tavole di Roberto Braida**

**Le Parole, la Pittura: corrispondenze segrete.**

Quel gran narratore visionario che è stato Dino Buzzati, a proposito della sua multiforme opera, ebbe a scrivere con imbarazzante ironia: “Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby ha fatto anche lo scrittore e il giornalista (...). Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa.”. Solo che arrivava ad inserire delle didascalie, tracciate di suo pugno all’interno degli stessi quadri: un po’ come Paul Klee, il quale (talvolta) introduceva iscrizioni lunghissime sotto le immagini, quasi a voler radicare le forme nel suolo del testo. Certo, in questi casi, salta la barriera tra parole e immagini e si annullano le differenze disciplinari tra i due sistemi di segni. Ma si pone comunque la questione di quel “connubio” ambiguo che ha attraversato il mondo dell’arte e il mondo della letteratura (dai codici miniati ai “rebus” di Dürer, dalle pale antiche ai “canti della voce” in Kandinskij).

Perfino quando il rapporto testo-immagine si trasforma in narrazione illustrata e la parola non s’identifica più con l’elemento visuale, sempre permane qualcosa di equivoco e di misterioso tra i due linguaggi. Basterebbe pensare ad A. Kubin che illustra i lavori di E. Allan Poe, a A. Beardsley che “dà un volto” alla *Salomé* di O. Wilde o ai disegni pantagruelici di G. Doré che interpreta *Les Contes drôlatiques* di H. de Balzac. Le immagini non chiariscono il testo, non avvicinano il lettore alle parole dei racconti, ma vanno oltre, danno atto di uno stile, di una tecnica che è propria dell’artista. Esse, in qualche modo, attivano un testo parallelo, impongono la loro sfacciata autonomia espressiva. Non sono il “doppio”, l’altra faccia della parola, ma quasi un intervento critico, una interrogazione della parola stessa.

E forse nel racconto di Anna Romei, *Il giardino degli oleandri*, intervallato dalle riproduzioni di alcuni quadri di Roberto Braida, c’è un richiamo proprio a questi scambi segreti che s’instaurano tra scrittura e pittura. Chiaramente qui le immagini non sono “un corredo” del testo, né una sua semplice illustrazione (come succede nei libri d’infanzia che vogliono rendere quasi “immortali” all’occhio del bambino storie, fiabe,

filastrocche). Qui ci si addentra nei territori delle corrispondenze impensabili, delle consonanze arcane. La Romei mette in pagina una narrazione che pare disfarsi nel suo stesso procedere. E' abitata da folletti, nebbie, ombre. Nessun personaggio ha una identità precisa, ma appare solo attraverso vaghe tracce caratteriali, sospesi indizi d'essere (di Libet, ad esempio, si legge, che "non riusciva a lasciarsi andare, ad amare ed essere amata e così spesso mostrava umori e piaceri che in realtà non provava"). E' come se fossimo posti di fronte a creature senza materia, senza reale forma di vita: a emblemi del "non esistere", che praticano solo i territori di una perenne metamorfosi. Basta pensare a come viene descritta la figura di Lin, un po' la custode (e la guardiana) del magico giardino: "era imprevedibile, irrequieta, complice, ma non cristallizzabile in un'unica forma". Ma sono tutti i protagonisti del racconto che sembrano cambiare continuamente ruoli, sentimenti, fattezze: qualcuno, in analogia con *Alice nel Paese delle meraviglie*, cambia addirittura sembiante, come Giahd che diventa "un coniglio spaurito ed incerto (...) muto e ubriaco". Nessuno è certo del proprio essere, ma solo del proprio mutare. Quali saranno mai allora le consonanze tra questa scrittura che pare trattenerne gli esseri (o le apparizioni?) unicamente attraverso lievi ed erratici fiati e la pittura di Braida, assolutamente assertiva, forte, capace di mettere in contatto in maniera disinvolta terra, mare e cielo? Direi proprio il senso della mutazione: e non tanto (o non solo) all'interno dei vari regni naturali, ma all'interno del proprio stesso corpo, che da materico si fa, via via, sempre più leggero, fino a diventare serico, impalpabile, creando così sottili passaggi cromatici, situazioni spaziali inedite.

Ma tornando al *Giardino degli oleandri*, si fa impellente anche il motivo del confine, del limite, della chiusura. Verrebbe da pensare ad un luogo appartato, frequentato solo da adepti, da iniziati, un po' come il mitico Monte Verità o, in arte, Pont-Aven. E ce lo può far credere anche il nome misterioso, da *Mille e una notte*, dei vari personaggi: Lin, Helm, Libel, Lehd, Libet, Olmar, Fath, Giahd, Olfen, Lahm. Sembrano venire dalla notte dei tempi ed aver attraversato infinite peripezie, per approdare infine lì, in una dimensione senza più tempo. Ma l'autrice ci avverte subito che il giardino è un "luogo senza certezze e verità assolute, senza necessità di parole e segni convenzionali": c'è chi entra e chi esce, chi si ferma sul limitare e chi vi accede senza essere riconosciuto. E allora non si può più parlare di confini, di limiti, ma di soglie. E la soglia comporta la nozione del passaggio: attraversare una soglia significa che ciò che era di là non è

più il medesimo dall'altra parte. Dall'al di qua all'aldilà qualcosa cambia. Qualcosa cambia intorno ai personaggi, qualcosa cambia dietro di loro ("Olmar vide mutare la sua solitudine interiore in un lago di acqua chiara", si legge in un passo del libro). Ma la soglia, nel *Giardino*, non è solo quella che si attraversa, ma anche quella che "si abita". Questo vuol dire soffermarsi, stare sul bilico, guardarla (la soglia): vuol dire volgere l'attenzione non soltanto sull'esperienza del transito, ma fermare lo sguardo sul transito stesso, facendolo diventare un sapere, una presa di coscienza. ("Il giardino era come porta aperta sui confini dell'anima"). E non è così anche per le "tavole pittoriche" di Braida? La sua pittura non ci pone davanti a delle cose, a degli inciampi visivi, ma a dei trapassi, a degli orizzonti che scivolano impercettibilmente l'uno dentro l'altro.

Egli vorrebbe farci "ricevere" negli occhi il mondo tutto, sollecitare il nostro sguardo verso la meraviglia, verso un vedere senza che si deva poi chiedere nulla. Vedere e basta (un far esperienza di una visione atemporale, universale). Ma, si dirà, in queste immagini, c'è sempre un taglio netto, tra alto e basso, tra terra e cielo. E' una ferita precisa, tesa, chirurgica: una linea bianca che fa quasi del male alle campiture "monocromatiche" distese sulla tela. Ma come non pensare (seppure paradossalmente) ai tagli di Fontana (realizzati in orizzontale invece che in verticale, sulla pelle della superficie invece che dentro): è ancora un affacciarsi ad una soglia aperta, un tentare di vedere la terra galleggiare nello spazio come in un romanzo di fantascienza e prendere coscienza di "essere assieme", di coabitare in più dimensioni.

E curiosi richiami alla fantascienza si incontrano di continuo anche nel testo della Romei. Ci sono i "Controllori", esseri umani selezionati, in vista della ricostruzione di "un ordine universale", ci sono le riprogrammazioni di coloro che trasgrediscono i codici, ci sono i "decodificatori dei suoni provenienti dallo spazio". Tanto che si ha la sensazione spesso di trovarsi in una dimensione poststorica, in cui il giardino funziona da luogo-non luogo, in cui "vagare, sognare, perdersi", mentre tutt'intorno vige la legge di un'esistenza programmata, priva di emozioni, quasi meccanica. Non si tratta però d'inscenare spazi inquietanti, territori proibiti, minacce misteriose, come fa Roger Caillois nel suo libro "Dalla fiaba alla fantascienza", ma proprio di concepire una terra, divisa in due parti, una dominata dalla razionalità, dall'equilibrio o dalla misura e una libera di affrontare l'affiorare delle allucinazioni,

l'inafferrabilità dei sogni, la festa di una mobilità lieve e misteriosa, come quella della "suonatrice d'arpa, un ologramma di poteri catartici", che attraversa e fa vibrare un po' tutto il racconto. Non occorre dire per quale parte l'autrice prenda partito, se ne l'"Epilogo" poetico parla di "lampi d'immagini", di "attimi intensi di tensione e piacere", di "radici erranti". Sono i pensieri in libertà che ama, il risveglio dei sensi che cerca, i colori del mare che preferisce. E come sono le tele di Braida? Lo spazio pare scandito con precisione, le stesure articolate secondo precise coordinate orizzontali, ma poi ogni forma chiusa e disciplinata è negata e l'evento pittorico definisce più il divenire che l'essere dello spazio. L'artista spezzino è sì legato all'ordine, all'equilibrio, ma passando attraverso l'instabilità, le polidimensionalità, la mutevolezza del gesto pittorico. Egli crea cortocircuiti tra classicità, dominio umanistico e sentimento, passionalità, magma di una visione organica.

La ricerca di richiami e di echi tra testo e immagini potrebbe continuare ancora a lungo. Potremmo scoprire la stessa affezione per gli effetti equorei, per i fenomeni formicolanti di pluralità percettiva, per la realtà immateriale che si pone aldilà di ogni presenza concreta. Potremmo stanare parole che sembrano la descrizione diretta delle immagini ("Amava la sensazione di immensità che proveniva dai colori della linea che l'orizzonte disegnava tra il cielo e la terra"), come potremmo venire risucchiati dai colori del quadro che fanno di ombre indefinite o di nebbie diffuse e, nel contempo, sentire dentro l'atmosfera del racconto. E' vero: le immagini di Braida rimangono solo un controcanto alle parole della Romei, ma spesso ne diventano anche uno specchio sorprendente. E viceversa.

Luigi Meneghelli