

“Il mare si ribella ai miei  
ostinati tentativi di capirlo”

A. Baricco, *Oceano mare*

Il quadro di Roberto Braidà appare sempre come una somma di limiti, un rincorrersi di confini, un susseguirsi di margini: quello della terra, quello del mare, quello del cielo. E' più una molteplicità spaziale, un attraversamento di soglie, che una linea d'orizzonte con tanto di diagonali prospettiche (come invece potrebbe sembrare, a prima vista). E infatti, se si osservano alcuni lavori (come *Forse per mare, forse per vento, Desiderio d'infinito*) si ha la sensazione che l'artista impieghi il suo sguardo panoramico proprio per comporre lo spazio e la sua profondità, quasi si trattasse di un teorema da dimostrare, di un ragionamento geometrico da sviluppare.

Ma basta seguire quel tratto che divide l'acqua dalla sfera celeste per renderci conto che qualcosa non funziona, o meglio che siamo di fronte ad un universo complicatissimo anche se finito, problematico anche se limitato. E' un po' come entrare in quei giochi di pura costruzione formale di Borges, convinti di fare esperienza di trame elementari e di figure eterne, per poi ritrovarci in una fitta rete di occultamenti, vertiginose digressioni, insospettabili inganni. Di fronte a queste “vedute” sorgono spontanei dei quesiti che hanno un che di incantatorio o di irrisolvibile, tipo: dove inizia la fine del mare? E perchè il cielo, appena si scioglie la rigida linea dell'orizzonte, sembra confondersi con l'abbraccio liquido dell'acqua? E ancora: quali storie (tracce, impronte) che l'onda ha tenuto nascoste dentro di sé, vengono abbandonate sulla spiaggia dove essa va a finire? E perchè, a volte, si ha il presentimento di non essere davanti al mare, ma dentro di esso, con gli occhi piantati nell'acqua?

Per Braidà possono funzionare le parole che il filosofo francese M. Merleau-Ponty ha scritto ne “L'occhio e lo Spirito”, e cioè che “l'idea di una pittura universale, di una totalizzazione della pittura, di una pittura totalmente realizzata, è un'idea senza senso. Durasse ancora un milione d'anni il mondo per i pittori sarà ancora da dipingere, finirà senza essere stato conquistato”. Detto in altre parole, ogni visione sarà sempre un'enigma irrisolto, un tentativo vano di mettere a fuoco il centro del campo visivo. E Braidà esibisce questo sforzo di conoscenza (inesorabilmente votato allo scacco) mettendo in scena una strategia operativa che presenta delle similitudini con la fotografia, almeno per quanto riguarda la questione

dell'inquadratura: uno stesso motivo infatti pare essere ripreso a distanza, quasi a voler includere nell'immagine il maggior numero di "stati di mondo" e subito dopo venire colto attraverso una sorta di "close-up" (di inquadratura ravvicinata), con la dichiarata intenzione di accostarsi alla genesi segreta e febbrile delle cose.

L'artista raddoppia o triplica i propri punti di vista, ma non a causa di una presunta indecisione, ma proprio per mettere in evidenza il carattere sfuggente della realtà. Al punto che neppure quando (come in *Mare d'inverno* o *Tempo d'autunno*) egli pare riprodurre (fissare) con una tecnica laboriosissima l'andirivieni delle onde, non abbiamo l'impressione di essere messi di fronte a un'immagine "più vera del vero", ad un "effetto realtà" innalzato fino al limite della sopportazione, ma ad un universo che ha a che fare con una dimensione storica, favolosa, mitica. Tanto più che l'intera "veduta" è lavorata da un'identica tonalità cromatica, come se essa funzionasse quale pretesto od occasione per rendere una determinata atmosfera, ora, stagione.

Comunque sia, in Braida siamo sempre lontani da una visione fedele della natura: in lui non c'è nessun intento di registrazione oggettiva del mondo, propria, per esempio, dei vedutisti del '700, né la ricerca di particolari dati topologici (un'orizzonte marino, in fondo, ne vale un altro), quanto di connotazioni tipologiche, ossia di quelle caratteristiche che si addicono all'"immaginario acquatico". Alla pari di un sognatore, egli non contempla il reale, ma un'idea che si è fatto di esso per mezzo dell'esperienza. Pur senza arrivare alle estreme conseguenze ipotizzate da Gaston Bachelard per il quale "la vita reale si connota meglio se le si consentono giuste evasioni nell'irreale", Braida fa in modo che la visibilità manifesta delle cose si accompagni ad una visibilità segreta, che la presenza del mondo si colleghi con la sua assenza (o quantomeno con ciò che non è dato nella percezione abituale). Così, alla fine, è la pittura a nascere nei paesaggi (o negli oggetti) e a farsi mezzo per permettere a immagini e colori non tanto di lasciarsi vedere, quanto di farci vedere, aldilà di ogni cifra del visibile. "Credo che il pittore debba lasciarsi penetrare dall'universo, e non volerlo penetrare - rileva André Marchant. Attendo di essere interiormente sommerso, sepolto. Forse dipingo per nascere". Come dire che è l'opera che apre il campo a una nuova luce, a una nuova modalità di vedere, di abitare il mondo, di viverlo con il proprio corpo. Quasi un trapasso dall'esterno all'interno della visione, dalla sua superficie alla sua profondità. E Braida, almeno in alcuni lavori, sembra fisicamente aderire alla qualità, alla luce, al colore delle immagini: e mi riferisco ai quadri verticali (tipo *Alta marea* e *Quasi un alito, quasi un*

*pensiero*) che richiamano l'idea del corpo eretto o ai quadri titolati *Compressioni* (anche se non presenti in mostra), dove la veduta è come imprigionata tra due bande cromatiche laterali: non si tratta solo di mostrare il gesto della mano, ma, soprattutto di accendere "la scintilla della percezione sensibile", perchè risvegli un'eco nel nostro corpo, perchè esso l'accolga.

Allora la sparizione di quei personaggi che in un recente passato animavano la tela di Braida, osservando estatici l'immensità e l'armonia della natura (un po' come nei dipinti carichi di romantica malinconia di Caspar David Friederich) assume il senso di un drastico capovolgimento del valore concettuale della veduta: non è più l'occhio umano a cercare profondità e lontananze, ma sono le cose (l'aria, l'acqua, la terra) che ci guardano, è l'immagine che ci fa segno, sono i colori che ci introducono alla visione.

Questo fatto pare diventare sempre più evidente quanto più i dettagli si riducono, si schematizzano, fino al limite dell'astrazione. Non è più questione di rappresentare il mondo, ma di inventarlo: anche se Braida, non mira mai alla forma pura, assoluta, a una sorta di "proto-immagine", di archetipo immutabile. Se osserviamo opere come *L'altrove che cerchiamo* o *Trascorso non remoto* o anche *Di quella storia, un sogno*, ci troviamo di fronte non solo al rovesciamento di ogni prospettiva, ma al suo sfaldamento formale. La realtà non è più quella che si svela all'osservatore dal suo punto di vista, ma quella che si allarga verso di lui, fino a comprenderlo dentro il quadro. A volte ci si concentra su linee che attraversano da un corpo all'altro la superficie, suggerendo una percezione multipla dello spazio: lì ogni immanenza si fa luogo di una esperienza di trascendimento verso l'invisibile. Così, alla fine, l'opera, pur richiamandosi sempre a una figura dinamica (per via degli elementi che la sottendono), si fa anche figura dell'altrove o dell'altro e ciò che aveva preso avvio come pittura di paesaggio si trasforma in paesaggio di pittura ineffabile.

Luigi Meneghelli