

Tommaso Di Dio

Paragrafi attraverso la pittura di Linda Carrara

Ultima Grafie – Agosto 2022



1. <i>inizio, inizi</i>	2
2. <i>limiti, epidermidi</i>	3
3. <i>scrivere, disegnare</i>	5
4. <i>antenati, misteri</i>	7
5. <i>abbandoni, mani</i>	9
6. <i>fecitque in pictura fortuna naturam</i>	11
7. <i>marmi, travi</i>	13
8. <i>vene, reliquie</i>	15
9. <i>contatti, fantasmi</i>	16
10. <i>metamorfosi, arcani</i>	18



1. *Inizio, inizi*

Questo saggio inizia come un racconto. Apri gli occhi, chiudi gli occhi. Ma il racconto subito si ferma perché un gesto al centro lo divide, lo lacera e lo piega.

Una linea si piega e non smette di piegarsi e ripiegarsi. Sembra che si moltiplichi e diventa una forma a più dimensioni. Diventa e si individua nel suo moltiplicarsi. Non c'è contesto, non c'è paesaggio, solo contorno: qualcosa che puoi toccare nel nero, nel bianco, qualcosa che potresti toccare nel nero e nel bianco, ma non puoi, sta a distanza. Sembra immobile, ma si muove, si agita, si divide ancora. Si gira e contorce, ma secondo piani di precisione e linee di fuga impronosticabili, moltiplicabili e continuamente deformabili e infatti si deforma: sta ferma, ma genera movimento.

Apri gli occhi, chiudi gli occhi. Cosa è? È nella mente e ha molti lati. È nella mente e ha molti punti possibili, connessi da linee esatte. È nella tua mente, non ha un colore, non ha una dimensione, eppure si misura, occupa uno spazio, potrebbe essere e si agita così nella dimensione impossibile di una realtà che è solo pensata. Apri gli occhi, chiudi gli occhi. Non hai mai visto nulla di simile in natura, eppure ti sembra adatta: sembra che mostri la natura delle cose, che rifletta non la natura delle cose morte, ma la natura delle cose che divengono natura, la natura colta nel suo principio dinamico, potenziale, la natura che si agita, che sta nel possibile, che sobbolle e che si spacca e spacca ciò che vive, ma qui è come se non ci fosse polpa, non ci fosse materia. Apri gli occhi, chiudi gli occhi. Ciò che hai davanti è elementare. È un foglio bianchissimo, un osso privo di umidità. Come se un sole, un sole ragionevole e portentoso, una stella maestosamente gigante e spregiudicata, infinitamente se stessa e astratta, abbia prima divorato e poi essiccato tutta la sua umida materia vivente perché ne possa essere esplorata la secca geometria dell'equilibrio, perché nel deserto possa risplendere ogni cosa delle sue giunture minimali. È un modello? Apri gli occhi, chiudi gli occhi.

Non sai cosa significa esattamente questa parola. Pensi che sia ripetibile. Pensi che somigli a qualcosa, ma non vedi, non sai, non capisci. Pensi che possa ritrovarsi, che possa funzionare come un calco. Pensi alle mani nel fango, vicino ai fiumi. Pensi alle mani nella sabbia, vicina al mare. Se metti una mano nella sabbia, se metti una mano nel fango e poi la sollevi quello che succede è che si evidenzia sulla terra una cavità, una superficie vuota che corrisponde a ciò che hai tolto e alla mano che ha tolto ciò che ha tolto. È un vuoto che sta al posto della mano, è il gemello di una mano, è il fratello perduto della tua mano: è la nostalgia infinita di una mano, il desiderio immenso di una mano

qualsiasi e al contempo la memoria di quella sola e unica mano che affondò, con tutto il suo peso, nel fango e nella sabbia. Ma tu non sai niente. Non hai neanche lontanamente idea di cosa accadrà. Apri gli occhi, chiudi gli occhi. *Luftschlösser*. È un gioco. È una stella. Ha la densità della materia e la dimensione astratta di una fantasia. È una stella. È un gioco. È qualcosa che esiste nel giogo della mente. Apri gli occhi, chiudi gli occhi.

Ora prova a farlo, su: prova a disegnarlo.

2. *Limiti, epidermidi*

La pittura è un'arte del limite. Esiste come avventura nella terra della sensibilità, ma al contempo si situa al suo bordo, come esplorazione del possibile: è una corsa infinita lungo il bordo del sensibile. La sua più verace vocazione, dalla pittura preistorica ad oggi, è quella di far toccare con la mente. Per questo, ogni pittura si situa in una dimensione ambigua. Da un lato è un'esplorazione tutta materiale, una sperimentazione di materie in movimento, una sorella ancestrale dell'alchimia, dall'altro, paradossalmente, il terreno sul quale si mostra la sua eccellenza non è la gustazione brutale della materia, ma una dimensione più sottile, che ha a che fare con l'evocazione, con l'impalpabile, con l'evanescente. La pittura evoca materia con altra materia: è un'arte della trascrizione e dello sdoppiamento, dell'incisione, della sovrapposizione: dell'evaporazione.

La sperimentazione sulle materie che la pittura mette in gioco è infatti tutta legata all'esercizio di una traspirazione – da qui la sorellanza con l'organo più esteso del corpo umano, la pelle. Il senso per eccellenza della pittura è il tatto e la pelle è il luogo proprio della pittura. Non ci si inganni: lo sguardo viene dopo. La presenza centrale dello sguardo nella pittura, soprattutto nella cultura occidentale, è soltanto una successiva specializzazione della pelle nella sfera oculare, una sua concentrazione, una sua riduzione in un punto che diviene infine ipersensibile e rappresentativo di un'estensione. La pittura è fin dalle origini un commercio di sensibilità epidermiche, un commercio di pelli. Lo sguardo è semmai già imitazione del gesto, perché la pittura è soprattutto un movimento delle superfici, un contraccollo di epidermidi su altre epidermidi, un esercizio di trascrizione di bidimensionalità plurivoche: un contatto. L'uomo è stato educato alla pittura non guardando il gioco vuoto e inutile delle nuvole nel cielo, ma scarificando la propria pelle perché rassomigli a quelle strappate agli animali morti, che lavora e conia, indossa, riproduce, colora, manipola e incide. La

prima tela è questa superficie distesa e grumosa del quale il pittore primordiale – come quello contemporaneo – tenta di rianimare in una forma culturale la vivacità perduta, la vita dell'animale che fu. È a partire da questa analogia fra epidermidi incise e segnate che nasce il senso tremendo della pittura, la sua corporeità ambigua, la sua traspirazione violenta. In pittura, ciò che avvertiamo sulla pelle del nostro corpo va tradotto nella pelle di un'immagine e ciò che è immagine è subito uno spasmo di sinapsi: una visione. L'immagine è la nostra seconda pelle. Siamo rivestiti dell'immagine pittorica. Disegnare è imprimere con il dito e ripetere poi con la pupilla e viceversa. Ciò che è l'imprendibile movimento stereometrico della vita (l'animale in fuga intravisto nella prateria) va ritrovato sui giochi infiniti della pietra nelle grotte e trascritto su di una pelle distesa, ridotta a piano immaginario di due dimensioni.

Da qui, l'infinito inganno della pittura. La pittura ha un legame essenziale con l'illusione. La pelle morta deve tornare viva. La pittura è la più grande, meravigliosa, dolcissima forma di inganno che l'uomo ha teso a se stesso. È commovente, se ci pensiamo un momento, che la storia dell'arte pittorica cominci quando questo inganno diventa evidente, così evidente, che è accettato come dimensione corale, comunitaria: diventa, appunto, visione condivisa. Pensiamo al *trompe-l'œil*, ai grandi affreschi di Lascaux, Chauvet, pensiamo alla tenda di Zeusi, all'uva di Apelle. Pensiamo alla malinconia che ha reso allo sguardo umano piacevole questo scemo inganno: lo sguardo si posa su di un luogo che non c'è, la cui materia dipinta è capace di farci credere reale ciò che reale non è. In questo iato, ecco, *vediamo*. La beanza della pittura è tutta qui: questo infinito piacere di essere ingannato, questa stare beatamente nell'intervallo fra ciò che è lì, matericamente lì, eppure è altro, evoca altro, traspira un altrove: ciò che era morto, ora vive.

Tutta la pittura di Linda Carrara è una riflessione su questa pelle traspirante. Non è un caso che fra le prime immagini che ha scelto per articolare questo diario di lavoro predominano immagini di superfici. Sono nitide, sono macchiate, sono screpolate. Sono sporche, ruvide, traforate, piegate, sono infine disegnate, ma restano, ostinatamente, superfici. Carrara ci chiede, come introduzione al suo lavoro, si soffermarci sulle pieghe e le screziature delle superfici del mondo e sull'inganno che il disegno dispiega, capace di tessere profondità e piani, pieni e vuoti, laddove abbiamo soltanto superfici, epidermidi, fogli.

E subito, già dalle prime pagine di questo muto *memoir*, ci si fa incontro un'altra caratteristica fondamentale della pittura di Carrara. Se guardiamo per bene le superfici proposte, è

chiaro che non sono state scelte per far emergere soltanto la maestria di una grande illusionista. Nella pittura di Carrara la superficie è sempre luogo della rivelazione. Ogni superficie inganna, evoca, traspira un altrove, ma al contempo offre la chiave della sua liberazione. L'inganno ci tiene avvinti e, al contempo, sempre ci è fornito il modo per cui l'illusione si scioglie e si rivela come tale. Sembra che Carrara trovi la pittura soltanto nel gioco esplicito fra l'inganno e la sua fine: in lei, in ogni suo dipinto, c'è un sorriso nascosto che non sa obliterarsi. C'è un sottofondo ironico, un sotteso – ma ovunque atteso – rovesciamento delle parti, una connaturata irrefrenabile voglia di far saltare il gioco, mostrarlo come tale. Lo vediamo innanzitutto nei buchi, nelle lacerazioni, nelle ferite che le superfici lasciano intravedere. Sono fogli sporcati, sono pelli che si screpolano, che fanno sì non che un al di là si riveli (nulla di meno metafisico di questa pittura), ma che la pelle stessa dell'immagine si faccia avanti come tale. È il soffitto che si spella, sono le impronte delle dita visibili sui fogli, è la mosca che rimane intrappolata *fra* le superfici: non di qua né di là, ma nel mezzo di una condizione liminare che non sa risolversi né vuole, ma trova la sua cifra più vera in questo bilico, in questa irrisolutezza fra l'enigma e la sua irrisione, fra il fascino dell'inganno e la lucidità che vuole sapere. C'è un laicismo al centro del silenzio. La pittura al cuore della contemplazione si rivolge e dice: tutto questo non è altro che un gioco di epidermidi, una pelle d'oca, un tremito.

3. *Scrivere, disegnare*

Continuando a sfogliare le pagine, incontriamo alcune parole. Siamo di fronte all'immagine di un foglio di carta, senza data, battuto a macchina o con un carattere che imita quelli in uso nelle macchine da scrivere. Porta al centro, a metà della sua altezza, il vistoso segno di una lunga piegatura. Come se fosse stato tanto tempo riposto altrove, tenuto in un cassetto, in un quaderno e soltanto adesso ci si apra davanti ai nostri occhi dopo una lunga assenza. Ciò che troviamo scritto, è una riflessione d'artista, probabilmente giovanile, data la posizione fra le prime pagine del nostro diario, probabilmente scritta a seguito di un incontro pubblico. Il contenuto e il valore documentario del foglio ci appare subito chiaro: è un'affermazione di poetica.

È sempre interessante leggere le pagine degli artisti, soprattutto dei pittori: nello statuto dell'arte occidentale, a parte la breve parentesi del Rinascimento, il pittore è quasi sempre stato analfabeta. Non che fosse ignorante, sia chiaro. Il punto è un altro. Giotto non scrive: disegna un

perfetto cerchio a terra. Il pittore che passa la vita fra i segni, fra le incisioni e fra i colori, non lascia traccia di scrittura, non si contamina con quella forma di pittura decaduta che è l'alfabeto. Se lo fa, è significativamente una scrittura storta, sbagliata, provocatoriamente non conforme; o, al contrario, se troviamo scrittura in un dipinto, è solo perché vuole invocarne la materia e mostrare, al sommo grado, la sua abilità a imitarne il supporto, sia esso marmo o un contorto cartiglio. Non è snobberia, ma certamente indica che il pittore non può che scrivere se non mettendo fra parentesi la pura concettualità a cui l'alfabeto ci induce. Se fra scrittura alfabetica e pittura è possibile costruire un'ipotetica linea di continuità, la scrittura del pittore il più delle volte troverebbe il suo posto a tre quarti dalla parte della pittura: abbastanza vicino all'alfabeto perché sia comprensibile quello che si legge, ma non abbastanza lontano dalla pittura affinché si possa intravedere il disegno dietro al segno. L'esempio forse più mirabile di questa posizione indecidibile (e che risalta ancora di più perché cade proprio nell'autunno del Rinascimento, dopo un'epoca di altissimi pittori-scrittori) è il diario di Pontormo: qui disegni, appunti fecali, notazioni sbadate di malinconia e di cucina, convivono con note di lavoro in un testo stupendamente inclassificabile.

È curioso che in questo testo di Linda Carrara la pittura emerga proprio nella esatta modalità in cui nelle immagini precedenti si rivela l'illusione della pittura. Se la pittura si rivela per sbreghi e buchi, lievi imprecisioni e smagliature del tessuto della superficie, su questa pagina non troviamo disegni che si frappongono alla scrittura, ma sparsi solecismi, errori di battitura e poi appunti a penna e, qua e là, usi non conformi alla grammatica. Tutto un insieme di docili infrazioni che rivelano il sostrato pittorico rispetto alla trasparenza concettuale che l'alfabeto vorrebbe veicolare. Insomma, questo testo si deve leggere e vedere al contempo: leggere e non leggere. Se l'immagine pittorica è – come ha scritto Pierre Fédida¹ – un ammutolirsi del linguaggio, il luogo dove l'orizzonte del dicibile si arresta, la scrittura dei pittori è il luogo del balbettio: laddove la scrittura alfabetica ritrova l'inciampo di un respiro innaturale, che rende all'improvviso visibile la mano che la scrittura concettuale vorrebbe obliterare. In questo senso bisogna pensare l'opera di Alighiero Boetti: «scrivere con la sinistra è disegnare»².

¹ Pierre Fédida, *Le souffle indistinct de l'image*, 1993.

² Alighiero Boetti, *Scrivere con la sinistra è disegnare*, da *Insicuro Noncurante*, 1966-75.

4. *Antenati, misteri*

Ma cosa scrive Linda Carrara? In queste poche righe, delinea una chiara genealogia: l'arte egizia, Masaccio e Caravaggio; poi Dürer, Bosch, Brueghel. Colpisce fra gli antichi, l'esclusione del greco e del romano e, fra i moderni, da una parte il tentativo di tenere insieme le scuole pittoriche del nord Europa e del sud, dall'altra, di escludere il Rinascimento pieno (anche se fa una fuggevole comparsa Botticelli, significativamente con le sue «cornici pericolose»), per valorizzare invece, con Masaccio e Caravaggio, il suo esordio e il suo tramonto. Sicuramente è una scelta che ci dice molto di questa pittrice che ambisce a tenere insieme nella propria opera tradizioni così difformi.

Del mondo egizio, Carrara è chiara: le interessa il gesto sintetico, capace di riassumere un mondo intero. L'arte classica egiziana è presa allora a epitome di ogni arte arcaica, modello per una pittura che non sia soltanto estetica e civilizzata, che non si perda nel bel disegno e nella sola piacevolezza mondana delle forme, ma che sia sempre veicolo di un senso culturale condiviso, una civiltà: «un mondo». Questo è un richiamo importante: quando Carrara pensa all'arte, pensa ad un gesto antropogenico, misto di memoria e di tecnica, mai mera espressione di un'individualità isolata. Caratteristica peculiare di tutte le opere mature di Linda Carrara sarà infatti un'accorta economia di mezzi che, di volta in volta, sceglie di enfatizzare una tecnica precisa al fine di rappresentare con determinatezza il suo soggetto. Non c'è mai inutile abbondanza, mai senso di sperpero nella sua arte, mai il segno porta con sé la traccia di un'esuberanza irrefrenabile, né di una morbosa soggettività emotiva. Al contrario, la pittura di Carrara ha sempre un contorno, sta nei confini, rende sempre percepibile apertamente il contorno delle forme. Se non richiama esplicitamente l'incisione, ha spesso alle spalle, come antenato, il gesto e l'economia dello stilo: una materia, una materia che è *sempre preziosa* è stata incisa da una linea.

Paradossalmente, questa dimensione etica del segno (questa accortezza dei limiti e dei costi) ritorna nella predilezione per il pittori nordici. In essi, il disegno è sempre al servizio della devozione domestica, senza magniloquenza, senza sovrabbondanze ornamentali. La pittura di Linda Carrara deve moltissimo a questa dimensione: tutte le sue opere predispongono una meditazione privata, intima, circoscritta, lontana dai fasti celebrativi. La dimensione nordica della sua pittura si rivela anche per la predilezione verso i soggetti umili, feriali, poveri. Ma attenzione: se richiamano la tradizione della pittura, non è per dividerne le ragioni. Un tempo quei soggetti erano veicolo di

richiami religiosi: il pesce era il Cristo, i chiodi alludevano alla passione. Qui è del tutto diversa l'intenzione con cui sono portati al nostro sguardo. Essi sono trattati come soggetti d'elezione e restano carichi di un mistero, ma è un mistero senza mistica. Lo ripeto: non c'è *altrove* nella pittura di Linda Carrara, nessuna indulgenza al metafisico né all'enigma. La pittura di Carrara (come quella di Burri e di Morandi) è *letterale*: ciò che si vede è esattamente ciò che si vede. Non c'è alcuna spiritualità che non sia percezione e immanenza. Insomma, la sua è una pittura di purissima devozione della materia. Tanto è letterale, quanto è tautologica: materia che tocca altra materia. Proprio per questo, si esalta nella predilezione per gli oggetti feriali, dove il contrasto è più presente. Semplici brocche, sedie, un busto o un ombrello, un ramo, una foglia: tutto può diventare oggetto di contemplazione, di ripiegamento sul mistero della materia e della sua infinita possibilità di essere *altro*, restando nella rappresentazione. Il mistero, per Carrara, è tutto nella pittura; ma il mistero della pittura è il medesimo dell'esistenza.

Da qui, l'accento a Masaccio e a Caravaggio. Il primo è citato come colui che è capace di trasferire nei segni della convenzione pittorica il turbamento, «il disagio», la mancanza di agio di coloro che avvertono di vivere una condizione liminale, fra le epidermidi: come la mosca, non sono né di qua né di là, ma in bilico fra la verità della percezione e la menzogna della rappresentazione. Non a caso è il primo pittore rapito dalla potenza della prospettiva e, al contempo, colui che è stato capace di rappresentare con impareggiabile forza la cacciata dell'uomo dall'Eden: l'uomo scacciato una volta per tutte dall'innocenza e dall'ingenuità. Masaccio diviene così la figura guida di un primitivismo consapevole della tecnica, addirittura esploratore all'avanguardia di modalità innovative, ma che non dimentica la dimensione esistenziale in cui essa si esprime: la forza delle emozioni che si agitano nella pittura, il tremito delle pelli. Così anche per Caravaggio, che con «con oggetti troppo reali», putrescibili e sporchi, e con la sua costruzione teatrale della luce, faceva tremare le convenzioni e sbalordiva la finzione, mostrandone le crepe e le lacrime.

Se seguiamo questa interpretazione diventa chiaro il senso dell'espressione che troviamo scritta significativamente in maiuscolo, come se andasse compresa bene nella sua paradossalità: «Il soggetto non inquina il senso ed il senso non è il soggetto». Sostiamoci per un momento. Il soggetto pittorico non «inquina» il senso perché il senso della rappresentazione è, a questo, del tutto indifferente: appunto, non *coincide* con il soggetto. Dipingere non è rappresentare; e credere che nella rappresentazione di un'apparenza si esaurisca il senso del dipingere è una impagabile ingenuità.

Dipingere, come abbiamo scritto, è un'azione che istituisce un'ambiguità fra epidermidi, ambiguità che va esplorata e svelata *come tale*. Solo se l'azione del pittore è capace di far emergere questa ambiguità, mostrandone le crepe, i buchi, le infrazioni, allora sta *dipingendo*. In questo senso, comprendiamo meglio anche la seconda frase scritta in maiuscoletto che troviamo in questo primo appunto di poetica. È una frase del grande regista russo Tarkovskij che invita alla malleabilità, ovvero alla capacità di mantenere desta in noi la capacità di farci rapire dall'illusione: altrimenti sarebbe vano ogni gesto che la metta a nudo.

5. *Abbandoni, mani*

Tanto la pittura di Linda Carrara intende cedere a questo duplice motto (all'indifferenza del soggetto e alla malleabilità) che fa dell'abbandono la sua cifra iniziatica. Conclude così infatti, questo primo scritto: «oggi mi sento persa in un mondo che non mi rispecchia se non nel senso dell'abbandono come luogo di partenza». Cosa significa iscrivere il gesto della pittura nella condizione dell'abbandono? A cosa ci si dovrebbe abbandonare? E cosa si abbandona in questo abbandonarsi? L'etimologia di “abbandono” ci mette forse nella strada giusta.

La parola “abbandono” deriva infatti dalla pratica di vendere “a bando”: di esporre qualcosa o qualcuno alla possibilità di essere acquistato pubblicamente. Chi è abbandonato è colui il quale è messo a disposizione di chi possa prenderlo. È un gesto di esposizione radicale: chi è abbandonato è spogliato di ogni potere proprio e lasciato totalmente al potere altrui, “in balia” di chi voglia prenderlo: alla sua mercè. La condizione di abbandono, di colui che è esposto alla vendita “a bando”, per la sua totale passività e disponibilità alle forze altrui, rasenta la condizione del cadavere. Non è un caso che l'abbandono agli animali selvatici dei corpi defunti sia una pratica funebre assai diffusa nelle culture orientali; e non è un caso che il riflessivo “abbandonarsi” può anche significare un totale rilassamento della muscolatura in posizione supina o prona. “Abbandono” è allora una capacità e un potere: un potere di disporre la totale alienabilità di ciò che si possiede e una capacità di abbandonarsi a questo potere, ovvero di accettare, nella piena rilassatezza delle membra, per così dire, questa possibilità.

Lasciare che la pittura sia iscritta nell'abbandono significa ascrivere il mondo delle immagini dipinte ad una condizione immedicabile: ogni cosa rappresentata sulla tela sarà “a bando”, esposta

radicalmente alla potenza altrui; non donata (pratica che auspica sempre il ricatto di una responsabilità), né offerta, ma *letteralmente* abbandonata alla possibilità figurale dello spettatore, totalmente deposta nell'alterità di uno sguardo che, incontrandola, la possa fare propria. Dipingere in abbandono significa non poter più contare su di un sistema di controllo ermeneutico della pittura, su di un sistema di significati e pratiche condivise *a priori*. Dipingere "a bando" significa non poter predisporre, per l'immagine dipinta, di una struttura di senso che sorregga da sé il significato iconologico di quell'immagine e che né offra, già predisposto e pronto, un senso condiviso per il gesto stesso della pittura.

È come se Carrara ci indicasse che la pittura non ha più, nella cultura occidentale, un luogo proprio. O meglio: ce l'ha solo nell'abbandono. Questo porta con sé alcune conseguenze. La prima (ampiamente esplorata già nel Novecento) è che il pittore non può più distinguere gerarchicamente fra le apparenze: ogni apparenza è infatti, come tale, degna di essere messa "a bando" nella rappresentazione. Ogni pelle può essere calata nella seconda pelle della pittura, tutto può stare al posto di tutto: tutto può essere dipinto. Ma c'è una seconda conseguenza, più nostra, più vicina a noi: più contemporanea. Ciò che si rappresenta, essendo lasciato in stato di abbandono, deve portare da sé il proprio senso: nessuna struttura esterna, extra estetica, può essere demandata a questo compito, perché ogni legame con una struttura condivisa è, nel contemporaneo, reciso, degradato o decaduto. Ciò comporta uno statuto particolare dell'immagine: una sua peculiare densità. Una densità rammemorante: è come se l'immagine dipinta debba mostrare da sé la propria genealogia; è come se debba mostrare, nella stessa propria materia *signata*, gli antenati che l'hanno generata, senza aspettarsi che qualcuno (un critico? un gallerista?) lo faccia per lui. Dipingere in abbandono significa, da un lato, pensare l'immagine come solitudine, dall'altro trovare modi e tecniche affinché in essa la propria genealogia possa farsi presente a chiunque le capiti davanti.

È da questo nodo problematico che emerge una delle peculiarità più conturbanti della pittura di Carrara: di fronte ai suoi quadri si ha sempre l'impressione di una solitudine popolata di spettri. Qualcuno – sbagliando – potrà chiamare "manierismo" questa sottile impressione, questo stato di inquietudine che chiunque ha sentito davanti ai suoi lavori; ma il "manierismo" delle opere di Carrara non è – per così dire – figlio di un senso di impotenza rispetto a padri che sarebbero ritenuti superiori e inarrivabili, con tutto il *coté* di nevrosi espressionista che ciò comporta; tutt'altro:

è l'unica soluzione di una figlia che è consapevole di aver perso i padri: di essere stata da loro abbandonata.

È significativo che Vincenzo Ferrari venga riconosciuto come maestro proprio perché ha insegnato «la deriva dell'arte»; ed è significativo che sia un maestro “senza mani”, a cui Carrara ha dovuto prestare le proprie affinché imparassero a far apparire quelle del maestro. È in questa esposizione alle mani altrui che Carrara ha forgiato il senso di abbandono a cui ascrive la pittura. Dipingere è questo scambio di mani: far sì che nelle proprie appaiano altre mani fantastiche e che quelle altre tornino proprie, come mani più vere. E tutto questo trapasso, di mano in mano, avviene sulla tela, nella materia dipinta, senza più potersi affidare alle strutture extra estetiche della critica e della galleria. L'immagine di Carrara è così sempre un'immagine ancestrale e rammemorante, senza essere mai però né citazionistica né manierista. I suoi dipinti si abbandonano alla densità pastosa della memoria, si lasciano attraversare, quietamente, da mani che non sono le proprie e che entrano nella scena della pittura con la dolcezza di un esproprio.

6. Fecitque in pictura fortuna naturam

La rappresentazione così emerge come dispositivo di abbandono: è un procedimento mediante il quale l'impronta tattile del mondo, che noi assumiamo sempre in maniera del tutto inavvertita (non vediamo di vedere, non sappiamo di toccare né di essere toccati), viene ritrascritta in una superficie che non solo è, al termine del processo, lasciata “in mani altrui”, ma la cui gestazione laboriosa ha il significato proprio di favorire l'emersione, nelle proprie, di mani fantastiche. Dipingere è abbandonare, lasciare “a bando”, lasciare che altre mani entrino nelle proprie, si congiungano, si uniscano, si tocchino e si disgiungano affinché il mondo sia abbandonato a sé. Sembra che sempre si tratti di lasciare allo spettatore la possibilità di contemplare questo esercizio: contemplare l'abbandono di cui ogni cosa consiste; di lasciargli intravedere questa congiunzione di mani che si lasciano in balia di mani altrui. Iscrivere la pittura nel segno dell'abbandono significa credere che la pittura possa essere una modalità di conoscenza anadroma, a ritroso, per la quale la pelle del mondo, una volta dipinta, ci viene incontro «come reliquia preziosa e immutabile»: segno consapevole della presenza di un antenato, densità di mani fantasmatiche e miracolose.

Tutto ciò comporta una certa tendenza dei dipinti di Linda Carrara ad apparire anonimi. Nel suo lavoro, infatti, non è mai lo stile singolare del pittore che emerge, la sua eccentrica personalità esuberante; il suo stile è semmai proprio il lavoro messo in campo per attutire questi apici di singolarità e appianarli affinché emerga questa alterità: affinché la tela, con le sue velature, i suoi buchi ambigui, le sue rivelazioni, sembri fatta da sé, quasi per impressione, per contatto, per natura. *Fecitque in pictura fortuna naturam*: queste parole di Plinio il Vecchio, dedicate al pittore greco Protogene, potrebbero essere annoverate fra i motti della pittura di Carrara³.

Si narra che il celebre pittore fosse al lavoro per un ritratto di un eroico cacciatore di Rodi, di nome Ialiso, ma che, pur avendo già speso sette anni di lavoro, fosse ancora insoddisfatto: non riusciva a rappresentare le fauci del suo cane, che voleva fossero il più realisticamente possibile ansimanti di bava. Plinio il Vecchio scrive che «lo lasciava insoddisfatto proprio la sua stessa bravura». Proprio lo spiccare dell'eccellente mano del pittore, rendeva Protogene scontento. Preso da un moto istintivo di rabbia, scagliò una spugna intrisa di colore sulla tavola e gli schizzi casuali provocati dall'impatto si rivelarono perfetti: «lanciò la spugna su quell'odiato punto del quadro. Ed essa impresso di nuovo i colori tolti via proprio come aveva desiderato nel suo intento, e fu così che il caso rese naturale quel quadro.»

Nel lavoro di Linda Carrara è sempre al lavoro questa casualità naturale, ma non più – come abbiamo già sottolineato – volta a mostrare una perfetta corrispondenza visiva e speculare fra le forme (siamo lontani dall'idea greca e poi rinascimentale della pittura come *speculum naturae*), ma rivolta invece a mostrare l'innata naturalità di questo commercio di trascrizione. La pittura imita la natura non perché le forme visive si assomiglino, ma perché la pittura di Carrara si abbandona, nell'esercizio di un'arte precisissima, ad una casualità incontrollabile: ed è questo *clinamen*, questa sporgenza fra le trascrizioni che fa sì che le pelli (quella dipinta e quella percepita) siano infine viste toccarsi.

Anche per questo, spesso la pittura di Carrara ha una palette cromatica che tende al *grisaille*, al lavoro fra le sfumature a partire da una sola tonalità centrale. L'eccessiva varietà dei colori, la varietà tonale distrarrebbe lo spettatore dal punto dell'indagine. La pittura di Carrara è sempre volta a farci immergere in un'atmosfera. Esempio a questo proposito sono le grandi tele color sabbia, esposte a

³ Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, Liber XXXV, 103.

Gent nel 2015, che rappresentano su di un grande formato alcuni piccoli frammenti di legno di diverse dimensioni, abbandonati su di un pavimento. Qui tutta la pittura si fa esplorazione di questa inclinazione. Le forme diagonali dei frammenti di legno, anonimi e elementari, vengono incontro al nostro sguardo, ciascuna con la propria ombra, con una continua e appena percettibile inclinazione erronea rispetto alle linee del pavimento, dando luogo ad una sfasatura fra la realtà che la nostra mente vorrebbe semplificare e le nostre percezioni che sembrano contraddirla. In più, la tonalità quasi omogenea crea anche un dubbio nello spettatore fra quale sia sfondo e primo piano: sembrano a tratti confondersi e far diventare il quadro un grande lavoro astratto. Paradossalmente, la natura che la pittura di Carrara cerca di imitare sta tutta in questo iato, in questo processo per cui un dislivello appare. Fra la realtà immaginata e quella percepita, fra ciò che i nostri schemi mentali ci inducono a credere e ciò che la realtà invece si rivela essere, si apre una minuscola voragine e la pittura sta lì: a questo iato tende il colpo della sua spugna.

7. *Marmi, travi*

La pittura di Linda Carrara sembra assegnata alla materia del marmo dal destino: fin dal suo nome proprio. Bizzarrie: una pittrice che porta nel nome il richiamo al materiale più classico della scultura. Eppure, è già tutto lì. Non c'è che da essere fedeli al proprio nome proprio. Nel nome proprio infatti c'è il *clinamen*, la deviazione, la stortura: l'ironia. Il pittore è colui nel quale tutte le percezioni materiali crollano e si fanno altro. Il pittore è il crogiolo del percepito: il luogo dove le sensibilità naturali si mescolano come colori e si distendono nella mente per diventare somiglianze.

Così, da sempre, il pittore finge nelle paste cromatiche le materie più svariate. Lo abbiamo visto, Protogene si struggeva per ricreare la bava del cane, Piero di Cosimo invece, come narra il Vasari, vedeva immense somiglianze sui muri imbrattati dalle escrezioni pettorali dei moribondi: «le battaglie de' cavagli e le più fantastiche città e più gran paesi che si vedesse mai»⁴. La pittura finge le materie più solide, la scultura le più impalpabili, in una sfida perpetua che l'arte di Linda Carrara

⁴ Si veda *Vita di Piero di Cosimo pittor fiorentino*, in Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568).

non intende nascondere: l'ambiguo crinale della somiglianza, nella sua pittura, deve essere sempre percepibile, mai sottratto del tutto. Nulla è più adatto del marmo.

Il marmo è infatti, per eccellenza, la materia della scultura; la materia che, insieme al bronzo, vince il tempo. Ma il marmo non è una lega, non è un prodotto dell'artificio tecnologico umano, il marmo è natura: nasce nelle cavità sotterranee della terra, è il frutto integrale del tempo geologico. All'uomo sta solo il compito di estrarlo e di lavorarlo. Il marmo è – come dice la sua etimologia – “pietra splendente”: pur provenendo dall'oscurità abissale della roccia, ha la peculiarità di assorbire la luce e di rifletterla, creando intorno alla figura scolpita un alone, una nube luminosa, quello che già per gli antichi sumeri era il *melammu*, l'alone di fuoco che attorniava la divinità al suo apparire. Più bianco e meno impurità si mischino al carbonato di calcio nel lunghissimo processo geologico che ha portato alla sua formazione, più il marmo è capace di catturare la luce e di rifletterla. *Ágalma* in greco era la parola che indicava l'ornamento e così la statua, il cui etimo è fatto derivare da *agàomai*, ammirare, e di *aglaè*, la brillante. Così, il marmo è già di per sé pietra che si fa luce: già arte, un'arte naturale e la pittura non poté che tentare la sua imitazione. L'uso del marmo dipinto è attestato già in epoca romana, quando divenne di moda decorare la propria abitazione non con lastre di vera pietra, ma con la loro riproduzione pittorica da parte dei decoratori locali. Ancora oggi, nella definizione delle competenze professionali del “Pittore edile”, si trova indicata la necessità che sappia simulare il marmo.

Per Linda Carrara fingere il marmo in pittura è da un lato un richiamo alla dimensione artigianale della pittura, al suo mestiere: la pittura ha una radice decorativa, di supporto all'edilizia, di ornamento ad una struttura. Così Giotto, nella Cappella degli Scrovegni, gioca ad imitare in pittura non solo le statue in marmo dei Vizi e delle Virtù, ma anche le parti architettoniche: le nicchie e le strutture di supporto, i pannelli laterali. Dall'altro, però, per Carrara, la scelta di imitare il marmo è anche una dichiarata sfida alla tridimensionalità e alla solidità della pietra: c'è qualcosa di giocosamente titanico nella scelta di dedicare alla simulazione del marmo tanto lavoro. E come se Carrara si chiedesse: è la pittura capace di fingere la pietra per eccellenza dell'intera storia dell'arte? La grazia di Linda Carrara è quella di svolgere in maniera serissima una domanda di per sé ironica. Il mistero è tutto qui: in questo svelamento che nulla svela se non la riproposizione del mistero. Dietro la pittura c'è ancora pittura, dietro la figura ce n'è un'altra e un'altra ancora. Non è un caso che dalle superfici pittoriche la finzione del marmo migri nelle sculture.

Una porzione di trave di legno, rapita da un fienile di campagna o da chissà dove, è disposta in verticale; sulla estremità breve rivolta verso l'alto è dipinto il marmo⁵. Una delle due basi della trave viene trasformata in superficie pittorica, generando per un momento l'illusione, il dubbio: Le nature si incrociano, si fingono, si mescolano. La natura lignea sembra rivestire la pietra e il cuore di marmo si rivela emergendo dalle fibre di un materiale povero, usato un tempo per sostenere un'abitazione e che ora diviene una colonna minima che sorregge il gesto stesso della pittura, esponendolo nella massima finzione. È natura e arte, insieme, ma è anche pittura e scultura che si fondono e si citano a vicenda e si fanno istallazione. E così il classicismo di Linda Carrara si rovescia, non in un barocco sfrenato, ma in un sottile gioco di percezioni e rimandi in cui l'illusione sta a fianco della disillusione, in uno scambio continuo. L'una dev'essere *reliquia* dell'altra, l'una deve essere ciò che resta dell'altra: il suo residuo.

8. *Vene, reliquie*

C'è nella pittura di Linda Carrara una meditazione sui resti. E ciò che resta è sempre una materia che è stata toccata, una materia che è stata abbandonata. Qualcosa è avvenuto e ha lasciato dietro di sé un ramo caduto, una buccia, un'impronta, un riflesso sull'acqua che la memoria sa trattenere. Dipingere è fare esperienza di un processo per cui un resto affiora e resta impresso sulla pelle dell'immagine. Una meditazione sul contatto: una pittura per contatto. Nel tessuto omogeneo della natura, ecco: una vena appare. Si fa rilievo, emerge fisicamente. Il gesto del pittore è raccogliere il contorno di ciò che affiora e dare esistenza a questo resto, dargli forma, consistenza: far restare il resto, dare un'immagine a questo arresto, che non diventi mai resto immobile, ma riposo (*to rest*) in una teca dipinta.

La vena è sempre ciò che affiora e rivela l'altrove. La vena è la discontinuità, ciò che recide e perciò unisce. Si narra che Michelangelo abbia scolpito il Cristo della Minerva in due versioni. La prima nel 1514-1516 è conservata oggi nella chiesa del monastero di San Vincenzo a Bassano Romano. La scultura rappresenta un Cristo preconciare, completamente nudo e slanciato, che sorregge la croce e ha nella propria mano gli strumenti del suo martirio. Pur essendo la presa salda,

⁵ Si veda la mostra *Madonna delle rocce* (2019).

tutta la composizione dei pesi è fatta in modo tale che il corpo del Cristo sembri stare e non stare abbandonando la croce. Se il braccio trattiene saldamente il legno, la testa è però rivolta dal lato opposto, verso un tempo altro, verso il luogo della risurrezione e della salvezza. La scultura coglie in modo esemplare il vortice fra i tempi che la storia evangelica ha voluto mostrare: il punto in cui la morte è salvezza, la fine è resurrezione: lo sguardo del dolore, rivolto al passato, si tramuta in azione verso la Gerusalemme celeste. Ma perché allora questo superbo capolavoro fu abbandonato? A lavorazione quasi ultimata, emerse sul volto del Cristo una sgradevole venatura nera. Ancora visibile sul monumento, la linea spessa, un segmento sinuoso di marmo nero cupo si addensa oscuro. Sembra una serpe: va dalla base del naso, lambisce la narice destra e crolla lungo la barba, ai lati del mento. L'imperfezione era già nel blocco di marmo, ma divenne visibile solo a processo quasi ultimato. La vena emerge solo nel lavoro, soltanto nel lavoro dei marmi. È il problema imprevedibile: ciò che negava il candore assoluto impose l'abbandono della scultura. Il Cristo risorto non poteva avere macchia.

La pittura di Linda Carrara sembra rispondere a tutto questo. I suoi dipinti non nascondono la vena, anzi la cercano: la imitano, la sorreggono, la riproducono e la seguono. Sia essa un ramo, un riflesso sull'acqua, un frammento di legno. Tutto ciò che emerge dalla superficie può essere una vena nera, il punto che si situa fra la carne il sangue, il tracciato che erompe impreveduto ed è, appare fra la superficie e l'abisso al di là di ogni superficie. La pittura di Carrara sembra essere innanzitutto predisposizione di uno spazio dove la vena nera possa emergere e poi essere contemplata come reliquia. La pittura come luogo di predisposizione e cattura del *clinamen* venoso del mondo.

9. *Contatti, fantasmi*

Da qui l'abitudine di alcuni lavori maturi di Carrara di partire da una tela che ha subito un contatto e uno sfregamento con una precisa superficie di un paesaggio. Carrara stende la tela sulla parete di una grotta, su di un pavimento, su di un greto o su di un muro e strofina. Così compie un *frottage* che perlustra la superficie, la scansiona, centimetro per centimetro, e ne fa una fedelissima e parziale traduzione. La pelle bidimensionale della tela riporta così tutte le screpolature e tutte le imperfezioni della porzione di paesaggio su cui è stata posta. Sembrerebbe che qui Carrara abbia tratto ispirazione dalla fotografia, dove la lastra si impressiona della finissima trama di fotoni che trapassano l'obiettivo.

Ma non è così: la superficie non raccoglie il contatto della luce. La pittura di Carrara non parte dall'impalpabile, ma dal contrario: dalla solidità materica del terreno di cui compie una riproduzione per diretto contatto. Così la tela diviene ancora una volta un dispositivo tattile: riproduce epidermicamente una porzione di paesaggio. È un ritaglio analogico del mondo. È una porzione di mondo carnalmente tradotta in figura. È pelle che riveste un paesaggio e ne porta traccia, facendosi traccia di quella gestazione, di quell'aver rivestito ed essersi rivestita. La tela rintraccia le vene del terreno, divenendo essa stessa supporto della traccia e facendosi modificare dall'azione del tracciamento: porta sulla propria materia le ombre venose.

Queste opere, più delle altre, sembrano mimare la logica degli oggetti santi. Le reliquie, infatti, non sono semplici oggetti né sono riproduzione della figura del santo: sono adorate perché hanno avuto un contatto con il suo corpo o perché sono state parte di esso. In virtù di questa materiale contiguità, gli oggetti santi sono contagiati per metonimia e, pur essendo parte, resto, residuo, hanno ancora la forza della totalità di cui consistettero. La reliquia è una "parte" che emana e conserva il potere del "tutto". Così i dipinti di Carrara conservano la forza del terreno a cui hanno aderito. Assorbono le qualità del paesaggio prescelto per contiguità materiale, per estrema devozione e strofinamento.

Quale spazio resta alla pittura? Carrara sfida le partizioni di genere, ma resta immedicabilmente una pittrice. Il compito della pittura qui è quello di far emergere le vene e fantasticare sulle forme testimoniate dalla tela per contatto. Linda Carrara *medita* su questi tracciamenti e con la pittura ne enfatizza alcuni, ne nasconde altri, fa emergere figure, sintonie, somiglianze. In queste serie, il lavoro di Carrara è più quello di evocare le forme che di dipingerle. Per questo i quadri prodotti con questa tecnica sono superfici capaci di provocare un profondo turbamento in chi li veda: hanno un fascino peculiare e ipnotico. Sfuggono ad ogni somiglianza definita, ma le moltiplicano. Sono superficie visionarie, spettrali. Sono *chôra*, porzioni di territorio che divengono materia potenziale: supporti instabili e demiurgici⁶. Da un lato, sembrano porzioni di epidermidi umane o di animali giganti viste con il microscopio, dall'altra abissi sottomarini e ancora terre rocciose viste dall'alto, magari di pianeti altri da quelli terrestri. Le loro ombre, i loro rilievi non sembrano più elementi di una sintassi pittorica, ma generano un effetto di pareidolia per cui siamo

⁶ Si veda la mostra *chôra* (2019).

messi sulle tracce di immagini che solo noi, in noi, possiamo vedere. Siamo come guardati da quelle superfici rosso sangue, verde smeraldo, grigio marmoree.

In più, la loro qualità materica e pittorica insieme sfida la distinzione di genere. Sono sì dipinti, ma anche sculture, perché in loro la materia resta come un calco al contrario. Eppure sono anche una performance perché nel supporto della tela è conservato non solo una porzione di spazio, ma il suo “momento”: la conformazione unica che aveva nel preciso momento in cui è stato compiuto il *frottage*. Ancora poi, sembrano essere il culmine di quella ricerca verso l’anonimia che abbiamo già visto in azione nelle opere precedenti. Infatti qui, la pittrice sembra limitare la propria arte a quella della decalcomania. Qui l’opera è davvero e definitivamente abbandonata alle mani altrui e il *clinamen* venoso del mondo è messo in scena in tutta la sua fantasmatica forza. La pittura evoca le vene del paesaggio, o meglio: consiste soltanto nella finzione dei loro tracciati erratici.

10. *Metamorfosi, arcani*

Una pelle di serpente, verde grigia e opaca, si distende sul retro di un pannello, sul lato inferiore. Si allunga sul bianco marmo dipinto e, poco sotto, la pittura finge un pezzo di scotch di carta su cui leggiamo: «flesh». Non capiamo se sia pelle vera o meno: se sia l’ennesimo inganno della pittura oppure, questa volta, realtà concreta. Ma c’è differenza? Il serpente ha lasciato sul dipinto la sua pelle, ha compiuto la sua muta; così lo spettatore: davanti all’immagine è toccato da un sospetto che lo trasforma⁷.

Nella pittura di Linda Carrara, dopo le calibrate composizioni di oggetti sospesi e l’esperienza dei *frottage*, si fa strada una pittura atmosferica e tonale che riscopre la dimensione del paesaggio. Ma non è il paesaggio settecentesco delle vedute, è piuttosto quello intimo e circoscritto del *locus amoenus*: sono luoghi strappati all’improvviso al caos della selva, sono radure. *Lucus* i latini chiamavano lo spazio che si apriva improvviso fra le frasche e, inondato da una luce fresca e mobile, era prescelto per celebrare i sacrifici e l’incontro con il divino. I paesaggi più recenti di Linda Carrara sono *luci*: la scoperta di una dimensione interna, l’ingresso verso una spazialità dentro lo spazio, una divaricazione che, pur restando uterina, fa apparire la luce del fuori più chiara, limpida, tersa. Eppure

⁷ Si veda la mostra *In fondo al pozzo* (2020).

qui nulla è immobile, ma tutto è preparazione, attesa, sottile e impercettibile organico movimento. Sono *paesaggi con serpente*, potremmo dire: luoghi la cui quiete è attraversata dal presagio di un incontro, di una metamorfosi, di un travalicamento.

Ricordano l'antro ombroso, cosperso di rara edera, di cui forse discutono i tre filosofi di Giorgione nel celebre quadro. Ma qui nessuno umano è ammesso alla vista. Si direbbe che siano stagni, pozze, fondi di quiete e impermanenza. *Arcano* era detto il pavimento del pozzo, la superficie dove si adagiavano le mattonelle al fondo del canale orizzontale per far sì che l'acqua non fosse del tutto assorbita dal terreno, ma vi rimanesse e così potesse restare, in riposo e preparazione di chi abbia voluto attingervi. Al paesaggio di Carrara si arriva come dopo un percorso, attraversando un sentiero immaginario e invisibile. E poi da lì si deve ancora procedere, arrivare al fondo del pozzo, all'arcano: si arriva da qualche parte soltanto a patto che si abbia il desiderio di attingere qualcosa.

Per giungere è necessario inoltrarsi nelle nature, come nell'installazione pittorica *La prima passeggiata* (2021). Lo stagno è intravisto attraverso le due travi di legno che vanno da pavimento e soffitto e si frappongono fra noi e il quadro. Nello spazio cubico e bianchissimo che circonda le opere, lo stagno è un'apparizione numinosa: verde smeraldo su verde più chiaro, verde bottiglia su verde prato, sopra cui lampi di un bianco gesso polveroso tracciano l'immagine di riflessi solari che si fanno strada obliqui e radenti fra i giunchi e i rami. Siamo in un'alba? Le travi come tronchi di alti alberi ci impediscono la vista esatta, ma stimolano il desiderio: vogliamo di più, vogliamo avvicinarci.

Superata la barriera delle due travi, ci troviamo vicinissimi al dipinto e possiamo ora guardarlo con più attenzione. Siamo rapiti dai colpi di pennello verticali ai margini e orizzontali al centro che formano porzioni di colore disomogenee e ricchissime in cui ci perdiamo. Ci colpisce uno strano effetto. Non riusciamo più a distinguere le proporzioni: quello che prima sembrava uno stagno, adesso, da vicino, è un lago di montagna visto da un'altura prospiciente. Quelle che da lontano ci sembravano foglie di un'erba bassa e lacustre, ora sembrano cipressi e pini. I verdi più chiari ci appaiono adesso spiagge e rocce, vaste insenature. La distanza che sembrava facile da colmare con un passo, ora invece si rivela un tragitto lunghissimo e periglioso. Siamo confusi. Ci pareva che il mistero fosse davvero a portata di mano che potessimo quasi immergere le mani nella freschezza dell'acqua e sostare in un dialogo muto con le forze della natura e invece siamo ancora lontanissimi da tutto, rimessi a distanza. Infine, ci voltiamo come per cercare una via, aggirare il bosco e scendere verso il lago oppure rinunciare e tornare indietro sconfitti, ma è qui che accade l'opera.

Voltandoci, ci accorgiamo che il lato lungo delle travi di legno è dipinto come fosse marmo. Se prima eravamo immersi in una natura dipinta, nei caldi colori verde e marrone, ora siamo trascinati in uno spazio astratto. Il bianco del marmo, il nero delle vene, il nero dello spazio fra le colonne. È bastato voltarci, per trasformare tutto. Ora il nostro sguardo vaga nell'intervallo fra le due travi di marmo e si proietta in avanti nel nero buio. Siamo all'improvviso in un tempio, confusi del bianco cubico della galleria, prossimi alla stanza delle stanze, il fulcro oscuro di un'esperienza indicibile. È ad un passo ancora, da noi. Cercavamo il mistero nello stagno e invece era sempre stato dietro di noi, bastava voltarsi. Eppure adesso, per entrare in questo buio, dobbiamo uscire dall'installazione. L'ingresso è l'uscita: il punto dove entriamo nel nero dello spazio più interno dell'opera è una via di fuoriuscita. Se prima ci sentivamo nel fuori dello stagno dentro qualcosa, ora accade l'opposto: stiamo per entrare in un fuori, il vasto spazio aperto della realtà si apre oscuro di fronte a noi.

Facciamo un passo ed entriamo. Ci troviamo all'improvviso al di là della pittura, nella realtà di tutti i giorni. Entrati finalmente nell'opera, nel suo cuore più segreto, nel *lucus a non lucendo*, ne siamo usciti. Il mistero è tutto nella pittura, abbiamo scritto; ma il mistero della pittura è il medesimo dell'esistenza.

Atri, Agosto 2022