

CORPO MONDO
Lara Ilaria Braconi
A cura di Caterina Frulloni e Lorenzo Vatalaro
Studiolo Fine Arts
30 Settembre 2021 – 17 Ottobre 2021

CORPO MONDO

*Solo il suo tatto dà fremiti come
se captasse in piccole onde il mondo.*
R. M. Rilke

Corpo Mondo. Certamente è un titolo rotondo, intero che non smette di suscitare, quando lo si pronuncia ad alta voce, una dimensione quasi farsesca; eppure perfetto per chi avesse avuto occasione di conoscere la poetica di Lara Braconi. Per lei potrebbe quasi essere il titolo di un manifesto, che affonda le radici nelle condizioni imprescindibili della pratica artistica. Dove risiede infatti, se non nella corporeità, la nostra dimensione estetologica, la nostra capacità di vedere e sentire? E non è forse il corpo nella sua fisicità (*corpus*) ciò che si sottrae agli orizzonti biologici ad essere struttura di intreccio, di connessione sostanziale e apertura col mondo?

Un noto fenomenologo francese identificava corpo e mondo come costituiti della stessa carne, connessi l'uno all'altro alla forma di *chiasma*, di inestricabile enigma che per costituzione definisce il nostro rapporto con il mondo, già da sempre “fuori” di noi e nell'intimo di noi stessi.

Raramente esistono luoghi in cui la pratica della visione adotta un carattere così irrimediabilmente tangibile. Alle grandi tele di Lara si ha accesso tutto d'un fiato: un paese delle meraviglie dove la dimensione fisica della tela si trasforma in varchi bidimensionali che si schiudono, mondi equorei o fantasie gaie, dove si alternano organi palpitanti, correnti velate e tempeste di pigmenti variopinti dagli screzi iridescenti. Ciò che accade alla visione di questi macrocosmi è ogni volta un'esperienza peculiare. Saetta la prima *impressione* e, davanti al potere del colore che intimidisce, è terremoto: la tela appare incommensurabilmente grande, troppo invadente nel suo offrirsi alla vista. D'altra parte non si può fare a meno di restare, di entrare timidamente in quei mondi privati che si offrono dirompenti, perdendosi nell'alfabeto di forme primordiali e languide che, rifuggendo il gergo del figurativo, sono pur capaci di evocarne uno tutto loro.

È infatti una pittura percettiva quella di Lara Braconi, che attraverso la vista coinvolge una fruizione ampia, sonora, negli accordi armonici o stonati del colore, nelle sue fughe veloci o nei suoi andanti indecisi, mentre è quasi impossibile esimersi dal sentire sul viso lo spessore di certe sue foschie iperboree. Accade così che qualcuno si innamori, che ritrovi un pezzetto di sé da qualche parte, tra le dissonanze e le affinità del colore. D'altronde, se è proprio il corpo a permettere la nostra apertura verso le cose e la nostra esperienza del mondo, è inevitabile che sulle tele l'artista non ci doni *qualcosa*. In fin dei conti comunicare è anche questo: non soltanto “condividere” e “partecipare”, ma anche “donare” – dall'etimo *munus*, dono. Questo fa sì che l'opera comunichi ciò che altrimenti resterebbe incomunicabile (un'esperienza, un ricordo o un senso) e che essa sia «uscita dall'intimo e destinata all'intimo» (J. Nancy, *Il corpo dell'arte*). E se il corpo è il luogo dove tutto per noi accade, è con esso che Lara sceglie di esporsi, di denudarsi, trasferendo i suoi viaggi tra gli abissi del mondo sulle superfici della tele. Un itinerario che l'artista ha scandito in undici tempi quando, obbedendo ai dettami di una materia pittorica recalcitrante, ha guidato il suo corpo ad incarnarsi in opera, ad apparire come un suo brandello di mondo. Ogni volta sono stati i suoi gesti a guidare la materia alle

immagini, è la presenza del suo corpo che ci si offre come spettacolo, come *mondo* che in qualche modo è riuscita a riportare all'ordine. Ecco il miracolo della pittura, capace di configurare in immagine *il dischiudersi al di fuori* del corpo, il suo irrepresentabile sentire il mondo – *il fuori* – all'interno. Nei corpi delle opere di Lara infatti questa oscillazione tra esterno ed interno, tra corpo e mondo, peculiare della pratica artistica, diviene vitale: essi sono già da sempre mescolanze e contaminazioni di cose e interiorità. Sono epidermidi che trattengono la cifra dell'esposizione del corpo dell'artista, del suo essere stata – in un istante – *presente* al mondo. Organismi essi stessi, filamentosi e minerali, a volte liquidi ma resistenti, tracciano una delle infinite possibilità di relazione e appropriazione tra Lara e il suo ambiente.

Infatti, il patto a cui adempie l'artista non le concede visioni canoniche, né processi di oggettificazione del mondo. La sua è piuttosto una nascita nel cuore delle cose, dove il visibile viene ricondotto alla sua natura più percettiva e si dà nelle forme pure che le pennellate compongono. Lì, come suggeriscono i titoli dati alle opere, si intravede qualcosa, un ricordo, un'idea di animale, una natura che l'artista vi legge. Resta comunque curioso che, nel rifuggire una mimesi classicamente figurativa, le forme delle composizioni si ritrovino identiche in ogni dipinto, come unità archetipiche della poetica di Lara che si combinano in urgenze espressive originarie, memori delle esperienze storiche dell'Informale e dei processi pittorici dell'Espressionismo Astratto. Il valore del gesto e la concezione estremamente vitale che trasforma lo spazio della tela in spazio della vita non dimenticano, infatti, le pratiche surrealiste legate alle improvvisazioni libere e agli automatismi, alla riemersione di esperienze emotive tradotte in forme pittoriche.

Il mondo delle opere appare quindi indelebilmente connesso al rapporto vitale che il corpo del dipinto intrattiene con il corpo dell'artista, in una *poietica* della pittura che, con una valenza quasi ritualizzata, si dispiega come processo strettamente istintuale: è la materia del colore a guidare la sua stessa creazione per mano dell'artista, che lavora per livelli pittorici sui quattro lati della tela. Questo permette la trasmigrazione di un'immagine in un'altra, la trasfigurazione di un dipinto in un altro sovrastante, dove le forme elementari possano accordarsi o stridere in modo diverso, in un incontro inedito con lo sguardo. Sovvertire le forme ruotando le tele è un ritorno al principio che, certamente, riporta alla pratica di Georg Baselitz: quando la tela sembrava aver svelato le sue possibilità si scoprono interiorità impreviste nel primitivismo delle fasce di colore o tra i rivoli accesi di una colatura. Anche questo appartiene ad *Amore Lento*, un titolo che l'artista aveva attribuito alla sua prima personale, ma che ancora una volta designa un approccio necessario all'incontro con le sue opere: la lenta bellezza della scoperta e l'indulgenza dell'attesa che, in pittura come nell'amore, si ravviva dei piccoli segni e rinvigorisce ritrovando qualcosa di nostro nella danza del colore.

Ed è proprio il colore, creatore di identità, di struttura, il cuore pulsante dell'opera: quella *cromia poietica* – il modo di dipingere così pulsionale e fisico dettato dal colore – che pare animare internamente i dipinti, mescolando coordinate come profondità, spazio e tempo; d'altronde certe fasce multicolori sembrano esprimersi soltanto in *durata*. È il punto di vista dell'osservatore che, in base alla sua relazione emotiva con il corpo dell'opera, determina dove le forme originarie si diradano per intravedere una profondità, dove si apre una prospettiva, quale sia il soggetto e quale lo sfondo. La concezione spaziale che ne deriva non è dissimile dalle campiture delle tele di Mark Rothko, dove è lo sguardo dell'osservatore ad attribuire coordinate emotive alle forme sulla superficie pittorica. Eppure *Corpo Mondo* presenta elementi pittorici liberi, più sereni e aerei rispetto alla densità materica talvolta riottosa o tribale di *Amore Lento*, dove certe porzioni inospitali di dipinto sovrabbondavano di materiale e colore, tanto da sembrare sculture. Ora non c'è più quell'*assemblage* memore delle tendenze più materiche della pittura di Anselm Kiefer, quando Lara univa al colore sassolini, sabbia, foglie, petali o croste di pittura, testimonianza del mondo dell'artista metamorfizzato in corpo

dell'opera. La genesi dei dipinti, inoltre, fa pensare ai processi biochimici dai cui nascono i fossili: con il suo procedere regolare da ogni lato per stadi dettati dalle cromie, è la tela ad essere inglobata progressivamente nel colore, nei suoi sedimenti e nel pigmento puro. Ogni momento dell'opera nella sua creazione è un mondo a sé, relitto sotto le fasi successive; per sempre inaccessibili al nostro sguardo. È così che Lara porta alla luce i suoi passaggi più luminosi e schiude i suoi arcobaleni, con *Colour Field* spesso dissonanti – come in *Pendere dalle labbra* – che in certe rese ricordano le atmosfere liquide e aurorali di Helen Frankenthaler.

Rispetto alla produzione precedente è evidente una diversa organizzazione nell'iter pittorico: una maggior attitudine riassuntiva, come se l'artista avesse uniformato in un'unica resa formale diversi stadi della stessa opera liberandola, aprendo alla tela una possibilità di prospettiva spaziale, di un *oltre*. I modi della pittura sono più ospitali e accoglienti, spesso vivaci e leggeri, con toni che riportano a volte alle intensità esuberanti delle produzioni di Nicola De Maria, mentre con i loro titoli suggeriscono emersioni simboliche immediate, quasi infantili; una sagoma di gabbiano che si affaccia, un gioco o una grande carpa rossa. Così le tele si fermano ad un equilibrio compositivo che non trabocca più di saturazioni, eppure resta minuziosamente colmo di dettagli cromatici. La spessa pelle della tela è ferita da scorticature che a volte lasciano intravedere l'ipoderma screziato sottostante, mentre i graffi e le lacerazioni sono suturate da *dripping* di colore. Altre volte, per mantenere intatto uno strato del derma, vengono interposti fogli di carta che lasciano appena intravedere spellature azzurre – mi riferisco a *Volo* – che traspaiono negli ultimi livelli di elaborazione.

C'è però, sempre, una meraviglia infantile a percorrere con gli occhi piccole porzioni di dipinto colpito dalla luce: lo sguardo diventa tattile, l'olio si scioglie dolcemente in tessuto. Vi sono minuscoli graffietti cangianti che si irradiano seguendo le cromie calde degli arcobaleni, attraversati da perturbazioni più chiare e ferite dai toni azzurri. La pelle, iridescente di una policromia strabiliante, è pronta ad accendersi come una superficie cutanea che contiene il cosmo della tela. Il pigmento puro crea isole di nebulose infuocate, sovrapposte a pastose pennellate materiche, mentre le forme molli sono attraversate da linearità multicolori e variazioni sottili, memori di certi filamenti verticali di Clyfford Still. È così che la luce gioca un ruolo determinante quando si esperisce la tela ed è capace di influenzare il movimento dell'occhio, di farlo smarrire nei suoi tragitti che possono diventare labirinti policromi senza fuga.

Accanto ai dipinti ci sono poi i disegni di quelle sculture novecentesche che Lara ha ritratto e che, negli spazi della galleria, dialogano con le tele. Sono termini medi importanti, figurazioni che imbastiscono un dialogo tra stili ed epoche. Qui si liberano le linee, diventano spietate nella loro sobrietà e schiettezza, memori della gestualità della mano, che sembra quasi di scorgere mentre si osserva il disegno. Il tratto è essenziale, verace e tagliente alle volte, ma estremamente elegante, capace di cogliere in sagome primitive aspetti e toni della scultura. Il segno della linea ricorda Egon Schiele con la sua espressività spoglia dalla fragilità intensa. In queste opere si coglie qualcosa di diverso dai soggetti che rappresentano, di più nudo, come se lo sguardo di Lara scavasse nella pietra e nel bronzo per guardare all'interno, al cuore della materia. Ritrae il *Nudo di giovine sdraiato* e dalla politezza brillante della maiolica nera emerge lo schizzo seduttivo di un fanciullo. Il volto di un gesso di Enrico Mazzolani – *Estate* – diventa invece abbozzo quasi struggente, indifeso nel suo volgersi.

La mimesi con i soggetti osservati, citando Klee, non si occupa più di imitare il visibile ma *rende visibile*, attestando il legame emotivo e insieme percettivo che Lara ha colto nella plastica delle sculture. Le posture dei corpi sono più veraci, più incisive nella loro struttura, più carnali e minime dei soggetti scultorei, che rinascono *da dentro* per appartenere al mondo della sua autrice. Il *realismo* necessario al disegno dal vero è qui da intendersi come pratica di osservazione e relazione con una realtà *percepcivamente* intesa e sentita, per arrivare a carpirne una natura strettamente intuitiva. La visione

del mondo – ancora una volta – è incredibilmente estesa, quasi animalesca, tattile ed emotiva insieme, pur davanti a soggetti statici, che sulla carta iniziano a muoversi con un'eleganza concisa. Sono corpi diversi che, alieni dalla terza dimensione, mostrano l'anima che Lara vi intravede in una testimonianza costante dello scambio tra il mondo vissuto, interno, percettivo, e il corpo dell'opera: la dimensione relazionale, il tramite tra *dentro* e *fuori*, peculiare di ogni immagine.

C'è infine *Corpo Mondo*, undicesima tela, che più di ogni altra rende grazia al termine opera: lavoro, azione del corpo nella pratica pittorica. La tela che durante tutta la fase creativa della produzione è stata pavimento dello studio di Lara, raccogliendone i resti e i sedimenti. Su di essa ha dipinto, sostato, guardato, mangiato, in altre parole vissuto. È diventata così una sindone intrisa di un amalgama di olii concentrati, che porta le memorie del suo corpo, ed è stata – per un po' – il suo mondo. Si distinguono le impronte dei suoi (e miei, e nostri, e altrui) piedi, colature di giallo, fasce laterali azzurre e sbordature vermiglie. Questo enorme tessuto contiene in un senso tutta l'intimità delle singole opere, le sue tracce, le sue parole, le materie: luogo della giunzione più letterale, imprescindibile e profonda tra *Corpo* e *Mondo*.

Caterina Frulloni