

LE VESTIGIA UMANE DI TARIK BERBER

di Marialivia Brunelli

“La drammaticità del naturalismo spettrale è la sostanza della pittura moderna”, scriveva Alberto Savinio nel 1918 sul primo numero di «Valori Plastici». Sono passati quasi cento anni da allora, ma la definizione di “naturalismo spettrale” ritrova la sua attualità oggi per designare un nutrito filone di arte contemporanea. Tarik Berber rientra sicuramente in questo filone.

Come impronte di visi che emergono da sudari antichi, i volti dipinti da Tarik Berber hanno l'inquietante fissità delle icone trecentesche, ma rapiscono lo spettatore per la mobile profondità dei loro sguardi intensi. Sguardi come proiettili, come lance, che vincono la nebbia del tempo, a testimoniare un vitalismo e un attaccamento all'esistenza sentito come necessario, anche nelle condizioni più tragiche.

Rarefatte presenze, accartocciate e corrose, che potrebbero evocare il malessere profondo radicato nella patria d'origine dell'artista, la Bosnia, una nazione sconvolta da conflitti devastanti, ma che lo stesso Tarik Berber preferisce ricondurre a una dimensione più universale dell'uomo moderno.

Non uomini, ma larve, fantasmi, vestigia umane, gli evanescenti personaggi raffigurati da Berber ci osservano con una insistenza sfacciata e cruda, ma da una lontananza che avvertiamo come impolverata e impalpabile. Ognuno di essi ha una coscienza propria, un pensiero fisso. Ognuno di essi è preda di demoni che ne hanno logorato l'*imago*, lasciando però intatto lo sguardo: un sguardo eloquente, carico di dramma, di pathos.

La ricerca figurativa dell'artista appare strettamente legata a una sottile indagine psicologica: punto di partenza delle opere sono sempre ritratti dal vero, ad amici, conoscenti e anziani investigati nelle loro solitudini interiori, nel tentativo di coglierne l'anima più profonda.

“Quando ritraggo qualcuno – ci confessa l'artista – c'è sempre un momento in cui la persona che sto disegnando si distrae: prima cerca di stare ferma, immobile, poi prende il sopravvento la sua interiorità, e chi ho davanti per un attimo si assenta dentro se stesso, si perde nei suoi pensieri, nel suo mondo. E' in quell'attimo, in quel preciso attimo in cui si perde, che tu lo ritrovi. Quel decisivo momento di stallo in cui l'essenza di un individuo ti si manifesta nella sua verità più intima: è questo l'istante che cerco di fermare sulla tela”.

Del resto la relazione tra artista e modello è spesso contrassegnata da dinamiche di tipo identificatorio: infatti, perché il ritratto risulti essere un'espressione autentica della personalità del soggetto, è necessaria una notevole capacità di immedesimazione da parte del pittore. Questa dinamica è però soggetta ad una duplice polarità, che può tradursi sia nel meccanismo della proiezione che in quello della introiezione. Ne risultano due diverse caratteristiche psicologiche del ritratto. Nel caso prevalga l'elemento proiettivo, ovvero nel caso in cui l'artista tenti di avvicinarsi al soggetto rendendolo il più possibile simile a lui, il ritratto presenterà numerosi elementi propri della soggettività dell'artista, fino a caratterizzarsi addirittura come una sorta di autoritratto. Nel caso invece predomini l'elemento della introiezione, attraverso cui l'artista fa proprie parti del modello, siamo in presenza della dinamica inquietante di un ritratto che sembra materializzarsi attraverso una sorta di “vampirizzazione” del soggetto ritratto. Esattamente come accade nel celebre racconto di Edgar Allan Poe *Il ritratto ovale*, dove la vita si trasferisce, pennellata dopo pennellata, dalla modella in carne ed ossa al quadro, in modo tale che quando il ritratto è finito la giovane modella muore.

Nessuno di questi eccessi romantici appartiene totalmente ai ritratti di Tarik Berber, eppure i confini tra i meccanismi di proiezione e introiezione nelle sue opere sono labili e sottili, come anche quelli tra ritratti e autoritratti dello stesso artista.

Quello di tracciare impronte di volti su una superficie è un atavico impulso riconducibile all'esigenza dell'uomo, fin dalla preistoria, di lasciare il proprio segno come prova concreta di un vissuto esistenziale, come espressione fisica di una presenza psichica. L'impronta, ad iniziare da quella della mano sulla parete di una caverna, è magicamente correlata a colui che l'ha impressa. E, a ben guardare, il potere evocativo dell'impronta è molto più forte e suggestivo rispetto

all'individuo stesso a cui l'impronta appartiene. Basti pensare all'importanza che ebbe nella storia il più famoso di questi "ritratti naturali", la Sacra Sindone. Un ritratto ricavato da ciò che di più irripetibile caratterizza un uomo, le tracce organiche della sua sofferenza.

Fermare la propria immagine, riprodurla, per sottrarla alla sua transitorietà, alla sua evanescenza, è stato da sempre un bisogno dell'uomo, a partire dalla ricostruzione della sua effigie nelle maschere funerarie: ciò costituisce un modo per contrastare la morte. Il ritratto esprime in questo senso la sua funzione primaria, che è quella essenzialmente riparativa, di sostituzione e rappresentazione dell'assente. Ma è la stessa capacità del ritratto di far sembrare presente e reale chi non lo è, che rende questo tipo di rappresentazione pittorica magica, inquietante, perturbante.

Perturbanti risultano le opere di Berber proprio in virtù di questa ansia di rappresentazione dell'effimero esistenziale individuale, di questo tentativo di concretizzazione dell'afflato vitalistico. Quella del giovane artista bosniaco si rivela quindi essere un'arte dal sapore espressionista e mistico, in cui la realtà è trasfigurata dal pittore secondo la proiezione dei suoi fantasmi interiori, che a volte assumono precise connotazioni mitologiche e letterarie, da Faust a Mephisto a Salomè, attraverso una sentita contaminazione tra mitologie personali e aulicità iconografiche.

Ad accrescere la raffinata suggestione esercitata da queste opere, contribuisce poi un aspetto più squisitamente tecnico. Nato a Banjaluka nel 1980, ma trasferitosi undicenne a Bolzano, l'artista sceglie di proseguire gli studi all'Accademia di Belle Arti Firenze. Qui, gli insegnamenti sulla ricerca del colore di Cennini e la fascinazione per gli affreschi del primo Rinascimento fiorentino, di Masaccio in particolare, uniti a una paziente ricerca di sperimentazione sui materiali, imprimono alle sue tele il fascino materico della pittura murale. Grazie a una meticolosa preparazione del supporto con stucchi, patine, colle, sabbie e carte, la superficie del dipinto è resa rugosa e come crepata dal tempo, corrosa da secoli di invecchiamento. Colature, macchie, spatolate di colore contribuiscono poi a creare un'atmosfera di caos e disordine all'interno di composizioni troppo definite e compiaciute, cancellando elementi avvertiti come eccessivamente graziosi a favore di effetti più drammaticamente affascinanti. E' il concetto di atto distruttivo come atto creativo che il pittore ammette di aver ereditato da una lettura attenta e meditata di artisti che considera dei capisaldi nella sua formazione, come Picasso, Burri, Vacchi, ma anche Bacon e Modigliani.

Un'influenza decisiva sulla sua arte hanno avuto inoltre le ricerche sulla luce dei fiamminghi: senza la luminosità di certi muri di Vermeer, senza gli autoritratti al limite dell'informale di un Rembrandt consunto dalla vecchiaia, le opere dell'artista non mostrerebbero ora quei riverberi, quei lampi di luce che contrastano così efficacemente con i fondi scuri e drammatici dei suoi volti. Volti allampanati, intimisti, malinconici, mangiati nella materia ma intatti nello spirito, profondamente dignitosi nella loro solenne solitudine.