

Nel prologo de *Lo specchio delle anime semplici*, Margherita Porete narra di Aigella, una giovane dama che si innamora perdutamente di un re che non ha mai visto e, pur di assecondare il suo desiderio, ne richiede un ritratto che evochi l'essenza del suo amato. Quell'immagine, nata dal dolore e dalla distanza, diventa per lei un tramite, una forma attraverso la quale tenere viva una presenza che sente vicina eppur invisibile. Per la mistica francese, il senso di questo racconto è quello di narrare un amore inteso nell'accezione del greco *agápē*, che si configura come una rinuncia al possesso e una tensione continua verso il divino. In questo equilibrio tra presenza e assenza dell'oggetto desiderato, si rivela una risonanza profonda con la pittura di Riccardo Albiero per cui l'opera di Porete è quasi rivelatrice. Come Aigella affida al ritratto dell'amato la sublimazione di un'assenza impossibile da colmare, così egli usa il pennello per trattenere l'effimero, per dare forma a ricordi sfuggenti, mai fissi o definibili. Nel ciclo dei ritratti, quei volti maschili si muovono su una linea sottile tra realtà, desiderio e immaginazione: volti spesso simili, tutti con capelli rossi e incarnati diafani, sospesi tra memoria e sparizione, diventano archetipi mentali, segni di una presenza interiore che la memoria dimentica ma il desiderio costantemente genera e tiene vivo. Albiero mi confida che non dipinge ritratti, ma «presenze affettive evanescenti», volti svuotati di identità concreta simili a fantasmi, il cui valore non è quello descrittivo ma quello di evocare un'emozione, un attimo interiore. Con questo senso di tensione e anelito verso l'irraggiungibile, i volti dipinti sembrano dare corpo a ciò che Georges Didi-Huberman definisce *l'aperçues*<sup>1</sup>, riprendendo un'idea cara a Baudelaire: come le muse che attraversano i versi del poeta francese, *l'aperçues* sono apparizioni fugaci, immagini che passano e abbandonano chi le intravede. «A partire da Platone» scrive lo storico dell'arte francese «le immagini vengono accusate di indurre, di produrre l'errore e l'illusione. Accontentiamoci di ammettere che veicolano assai spesso qualcosa come un non-sapere. Ma il non-sapere non è, rispetto al sapere, ciò che l'oscurità completa sarebbe rispetto alla piena luce. Il non-sapere s'immagina, si pensa e si scrive. Diventa allora qualcosa di diverso dal "nulla" del semplice misconoscimento o della semplice oscurità: diventa la notte che si muove, in cui deboli lucori passano, meravigliandoci, nel buio, e ci rendono desiderosi di rivederli. Come le lucciole, per esempio, quando fanno danzare una notte estiva».<sup>2</sup> Le immagini per Albiero sono proprio *come le lucciole*, simboli di un desiderio che muove una percezione non fisica e una continua ricerca di conoscenza. Nei nostri dialoghi, egli mi ha più volte precisato che, più che ritratti, i suoi soggetti sono presenze affettive evanescenti, ricordi di forme interiori che sfiorano la memoria senza mai davvero fissarsi. Riccardo li dipinge attingendo a fotografie anonime o volti riconoscibili, svuotandoli però di identità concreta: non importa chi siano, ma ciò che evocano. Così, la fisionomia si trasforma in archetipo mentale, traccia di un volto interiore che la memoria non trattiene (il *non-sapere* di cui scriveva Didi-Huberman) ma che il desiderio, instancabilmente, continua a generare. Per lui, il ritratto diventa così traccia di ciò che non può essere posseduto: un volto amato, forse intravisto, forse immaginato, il cui ricordo si deposita sulla superficie pittorica come una preghiera muta. Anche la tecnica pittorica — la tempera all'uovo

---

<sup>1</sup> G. Didi-Huberman, *Aperçues*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

<sup>2</sup> G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010

stesa in velature opache e sovrapposte — si configura come una scelta etica e poetica. Ogni velatura è un atto di pazienza che dilata il tempo, trasformando la pittura in un campo di forze in tensione: tra visibile e invisibile, tra possesso e perdita, tra materia e spirito.

Al cuore del linguaggio espressivo del pittore c'è una riflessione sulla vista intesa come senso e come forma di conoscenza spirituale. Il levriero, ricorrente nelle sue opere, è simbolo dell'attesa e dell'ascolto impercettibile, con gli occhi rivolti verso un invisibile che sfugge, instaurando una relazione profonda e quasi medianica con chi osserva. I rapaci, che dominano dall'alto, rappresentano uno sguardo acuto, cosmico, liminale, ponte tra cielo e terra. Il bestiario simbolico si fa così metafora della soglia che separa l'immagine dal suo mistero inesprimibile. Questa tensione verso il limite e l'oltre si manifesta anche attraverso dispositivi compositivi ricorrenti come le vie di fuga prospettiche, le porte socchiuse o aperte verso scenari bui, tende teatrali che svelano ma non rivelano completamente il fondale, suggerendo uno slittamento costante dal visibile all'invisibile, dalla realtà all'intuizione. L'immagine si arresta nel punto esatto in cui qualcosa si potrebbe mostrare, ma rimane sospesa, ambigua, incompiuta. La pittura diventa così un «tempo dell'attesa», non passiva ma vibrante e sospesa in cui la visione esiste nel perpetuo equilibrio tra luce e ombra, presenza e mancanza. Nelle atmosfere permeate di malinconia e delicatezza, egli interiorizza e trasforma riferimenti artistici con assoluta originalità. Dalla vaporosità nostalgica di Watteau - alla cui pittura fa riferimento costante - alla compostezza misurata del Neoclassicismo, fino a un profondo dialogo col Medioevo e il Rinascimento, il suo linguaggio si fa ponte tra la storia e un'esperienza spirituale intima. Non si tratta mai di riprese iconografiche letterali, ma di trasposizioni simboliche e affettive che parlano di misticismo, cortesia e allegoria.

Il simbolismo vegetale è centrale: le piante non sono mai naturalmente rappresentate o decorative, ma cariche di un significato stratificato. *L'Eryngium*, cardo blu dalle spine luminose, evoca senza illustrarla la corona di Cristo, simbolo di una sofferenza trattenuta e sacra e si trasforma in un dispositivo di introspezione personale. Il *Dipsacus*, il «cardo dei lanaioli», verticalmente teso e apparentemente «arrabbiato», rappresenta lo slancio doloroso e la resilienza dell'anima. Entrambi sono immagini spirituali interiorizzate, depositarie di una memoria emotiva e culturale senza essere semplici simboli religiosi. Riflettendo sull'opera di Albiero emerge con forza quel senso di attesa silenziosa e sacra, attesa di un volto che sfugge, di uno spazio che si apre ma non si lascia afferrare. Come nei versi di Antonia Pozzi, in cui il desiderio si nutre di assenza e distanza, la pittura di Riccardo Albiero è un gesto di evocazione rispettosa, non di possesso. La figura evocata è fluttuante, senza dimora, un movimento d'anima che si manifesta proprio nella sua invisibilità, come il vento che «non posa mai la sua fronte stanca / e non ha casa».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Antonia Pozzi, *L'attesa di infinito*, 1929 in Pozzi, A., *Poesie*, Garzanti, Milano 2021