

TESTI CRITICI

James Turrell

Visto così, l'occhio della terra sembra proprio un occhio. Fisso, spalancato. Occhio non umano, ma di animale comunque intelligente, un elefante, un polipo. L'antefatto: già dalla fine dei Sessanta, James Turrell aveva imparato a percepire, manipolare e allestire geometrie di luci e ombre trattandole come potenti solitudini, energie pure. Puntava e inquadrava pezzi di cielo. Il suo desiderio era immemorabile. E d'altra parte, guardando costellazioni, come dice Rosalind E. Krauss (*L'originalità dell'avanguardia, e altri miti modernisti*), "otto punti luminosi bastavano ai greci e ai fenici perché prendesse corpo la cappa di Orione e, dietro di essa, il suo fantasma armato di spada". Turrell, in più, poteva ben dire di avere dalla sua il tradizionale sguardo americano, cacciatore di paradisi perduti, di spazi vasti, incontaminati, trascendentali. O anche soltanto di un mondo che, simile alla stanza di Hopper, è così com'è quando nessuno lo osserva. Comunque: nel 1974 James prese il volo. Attraversò in aereo, e fotografò, i deserti dell'Arizona: desiderava un tipo di natura adatta alle sue perlustrazioni celesti. Dopo sette anni trovò il luogo adatto, il Roden Crater, un cono vulcanico estinto, nei dintorni di Flagstaff, al centro del Painted Desert (nome che per un artista vale un titolo), dunque al centro del nulla. (Flashback: Steven Spielberg, *Incontri ravvicinati del terzo tipo*). Ora, quell'occhio lì è il cratere, e nella sua pupilla Turrell ha conficcato il più grande congegno estetico del pianeta: su una serie di ambienti interrati, con aperture strategiche qua e là, piove una regolata overdose di stimoli multisensoriali, un bombardamento di fotoni lunari, stellari e solari: luci, ma anche suoni, dell'universo. Clima secco, aria tersa: puoi poeticamente e otticamente essere ricettivo di ciò che è, di nuovo, Sublime. All'infinito progetto di Turrell lavorano architetti, geologi, astronomi. L'opera che presentiamo è un satellite, una navicella che orbita intorno a quel gran sistema, il quale procede per continua espansione, come una serie di onde che nascono a cerchio da un fulcro (Big Bang?). Foto aerea del sito, emulsionata su carta pergamena, lavorata poi con inchiostri e pastelli, come ad aggiungere un gesto semplicemente umano (nella sua grotta il primo pittore lasciò traccia di ciò che aveva visto) a una scoperta che sa di Illuminazione, questa è come una mappa nata da una specie di estasi. Se le costellazioni innalzano per noi figure che sono qui, il lavoro di Turrell, ribaltando la rotta della contemplazione, proietta su quella che sembra una terra al suo stato nascente un flusso di forze esorbitanti e un teatro di azioni enormi che richiamano le figure del cosmo. Ciò che è in alto e ciò che è in basso si confondono. Il cratere è la giuntura che unisce le sponde della terra e del cielo. Per dire: una funzione simile, nell'antica mitologia indiana, la svolge la catena dell'Himalaya. In termini più occidentali: in California c'è l'Osservatorio astronomico di Palomar, e anche il signor Palomar, nell'ultimo libro di Italo Calvino, sognava di diventare "una finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo". Se ci pensi è James Turrell, il suo ritratto.

Marco Di Capua

Robert Longo

È difficile essere un osservatore passivo di fronte agli imponenti disegni a carboncino di Robert Longo. L'immensità della sua opera ci seduce attraendoci irresistibilmente nelle vellutate profondità nere del carboncino. Il dramma seduttivo che Longo mette in atto in queste opere è remoto eppure intimo, terrorizzante e al tempo stesso di una bellezza mozzafiato. In questa mostra al Museo Carlo Bilotti di Roma gli universi di Longo sono esposti in tandem con esplosioni

di bombe atomiche. Un singolare dialogo si instaura tra queste due serie di opere, che dapprima sembrerebbero agli antipodi, ma che alla fine si rivelano paurosamente uguali. Quello che queste immagini ci svelano è la perturbante seduzione del ciclo vitale, l'energia pura della creazione e della distruzione. Due eventi quotidiani, che accadono naturalmente su scala microcosmica. Divenire è distruggere.

La serie delle bombe atomiche (*Sickness of Reason*) e quella dei pianeti e delle galassie (*The Outward and Visible Signs of an Invalid and Invisible Grace*) sono in costante mutamento e incarnano il nucleo del lavoro di Longo: la forza fondamentale, naturale o generata dall'uomo, dei poteri di creazione. Questo vale anche per le altre serie realizzate dall'artista nel corso degli ultimi anni, dalle onde schiumanti di *Monsters* alle iperrealistiche rose di *Ophelia*.

Un'onda si frange, una rosa fiorisce, una bomba esplode, e i pianeti e le stelle fluttuano e si allineano senza sosta. Sono ciò che sono nel momento del loro divenire ed essere. E in mezzo a questi disegni di bombe atomiche, a questi pianeti e a queste galassie, non si può non pensare ai misteri dell'universo e all'estrema fragilità della nostra esistenza all'interno di esso.

Paolo Arao

Ross Bleckner

I dipinti di Ross Bleckner imprigionano chi li guarda in una teoria di inganni. L'apparente astrazione sfuma in un referente evocato ma non affrontato con uno svolgimento del tutto figurale né narrativo; la decoratività è solo un'esca che introduce in universi densi di suggestioni e persino di significati politici; la pittura diventa, in sostanza, un esperimento metaforico, che prende le distanze dalla letteralità e da se stessa.

Artista definibile come pioniere degli anni Ottanta, per il suo recupero di stili allora in disuso come l'astrazione e l'Optical e per il suo impegno politico sul tema dell'Aids, Bleckner negli anni successivi allarga il respiro della sua opera e giunge a un universalismo non dogmatico.

L'intellettualismo dei suoi dipinti, solo parzialmente empatici verso lo spettatore, non è una presa di distacco, ma uno stratagemma necessario per non far ricadere le sue immagini nel mare magnum visivo della società di massa avanzata. Proprio mentre sembrano suggerire sensazioni di infinito, e fingono di farsi motivo che può ripetersi all'infinito al di fuori della tela, i microcosmi di Bleckner pongono ostacoli a se stessi: introducono in sé l'entropia, accentuata dai fondi vuoti e dalla collocazione quasi da disegno astrale dei singoli elementi. Il quadro non ha bisogno di espandersi nel mondo, il mondo è già nel dipinto con le sue forme e le sue istanze.

Il più sorprendente talento dell'artista newyorchese è proprio quello di costruire commentari sulla realtà del suo tempo con elementi che si fingono autarchici e indifferenti, come l'astrazione, il motivo floreale e gli uccelli. La pittura di genere è solo simulata, e lascia il posto a rimandi che attengono al sociale se non al politico, oltre che alle questioni più spirituali che riguardano l'uomo. Le stupende teorie di cellule, magnifiche perché in sé concluse e generatrici di mondi completi, sono spesso quelle cancerose del padre o di altre persone care all'artista. La bellezza estetica viene diluita in sfumature che permettono di cogliere la natura rappresentativa della pittura. E che introducono una nozione fondamentale per l'arte di Bleckner e per il mondo odierno: quella di schermo, il filtro che non permette di fare esperienza delle cose ma solo di coglierle come immagini ologrammatiche.

Stefano Castelli

Peter Halley

Le rivoluzioni in arte sono talvolta cicliche, e gli esordi di Peter Halley lo dimostrano. Negli anni Sessanta una reazione all'Espressionismo Astratto risultava necessaria agli occhi dei giovani artisti americani: le due alternative, entrambe assolutiste, furono la Pop Art e il Minimalismo. E anche negli anni Ottanta, quando l'artista definisce la sua poetica, il fenomeno imperante era di matrice Espressionista, con il Neoespressionismo americano e tedesco e con la Transavanguardia in Italia. Halley compie la sua personale rivoluzione fondendo proprio Pop e Minimalismo; rivisitando e, volutamente, snaturando entrambi.

Rivoluzionaria è anche la reintroduzione di una visione politica nell'arte, cancellando il "reazionariato" neoespressionista e assieme evidenziando la trascurata natura politica di Pop e Minimalismo. Ma la politicità di Halley è delle più subdole e perciò efficaci: dietro a superfici e forme che mimano il massimo del vuoto e dell'alienazione si nascondono le strutture che determinano l'esperienza dello spazio da parte del cittadino, esperienza ormai eterodiretta dalle logiche funzionali della società di massa. I titoli dei primi anni definiscono infatti le strutture come *Celle* o *Prigioni*, delineando sistemi entropici che ingabbiano ed eliminano qualsiasi evoluzione che non sia il moltiplicarsi della struttura primaria.

Ogni lavoro dell'artista è un universo autosufficiente: una cosmogonia di forme rispondente a regole matematiche che prescrivono una riproduzione potenzialmente infinita della forma primordia. Ma molti altri sono i rimandi al tempo presente, oltre a quello all'architettura odierna. Titoli come *Celle* e *Condotti* si riferiscono anche all'automazione, alla meccanizzazione spersonalizzante; le forme interconnesse ricordano gli algoritmi e i diagrammi di flusso, simboli e sintomi dell'era digitale. Il tutto declinato in forma scintillante, con un aspetto consono all'eloquenza visiva della società di massa. Ma l'incongruenza è dietro l'angolo: le zone di ruvidità, con la loro umanizzante dimensione imprecisa, evidenziano le sfrangiature e gli effetti collaterali di una perfezione che rimane solo di facciata.

Stefano Castelli

Alberto Di Fabio

Il fascino del microcosmo usato per spiegare i macrofenomeni che riguardano l'uomo e che talvolta lo sovrastano. Alberto Di Fabio, antiformalista mascherato, rivolge il suo sguardo e il nostro verso gli elementi che più da vicino fanno pensare alla cosmologia: reticoli cellulari, neuroni, conformazioni cosmiche, strutture minerali, fusioni di gas, tutti quei caleidoscopi di singoli componenti che danno vita a fenomeni complessivi e riassuntivi di essi, come si trattasse di un super-io.

E, allo stesso tempo, Di Fabio rende evidente un'altra cosmologia, quella che dà vita alla pittura stessa, ponendoci davanti a forme che sembrano colte nel momento del loro sviluppo. Si svolge così davanti agli occhi dello spettatore, come in una coltura vista al microscopio, la nascita della forma pura e la formazione della sua struttura primaria.

La "relatività delle cose" viene espressa senza cadere nel riduzionismo delle scienze esatte. Da un lato l'artista ricerca il rigore scientifico, avvalendosi ad esempio della consulenza di un neurologo per realizzare i cicli relativi alle strutture neuronali del cervello umano. Ma poi il suo approccio si fa prettamente umanistico (assegnando all'arte visiva il primato di regina delle inesatte scienze sociali): la pratica pittorica evidenzia le sfrangiature delle forme naturali, la loro formazione apparentemente casuale e soprattutto la loro evocatività su un piano spirituale anche se non spiritualistico.

La "danza cosmica" di Di Fabio si avvale poi di un altro sottotesto, che in sé costituisce un'altra cosmologia: la carta di riso su cui spesso dipinge non è intonsa, ma *costellata* di iscrizioni e immagini della cultura taoista, come a sottolineare che lo "stupore" davanti ai fenomeni agisce da qualunque punto di vista si guardi la realtà.

Ed è proprio la stratificazione di elementi e di piani fisici e concettuali che consente a Di Fabio di raggiungere il principale dei suoi meriti formali: coniugare *studium* e *punctum*, ovvero il respiro orizzontale della distensione e la capacità penetrativa di perturbare lo sguardo.

Nessun manicheismo semplicistico risiede nella lettura microcosmologica dell'artista. Le sue forme, che suggeriscono sensazioni di eternità, non attengono però a un senza-tempo, ma sono declinate al tempo presente. La rilucenza visiva delle opere richiama istintivamente anche le conformazioni dell'era digitale, i reticoli algoritmici che ormai costituiscono una seconda pelle dell'uomo.

La modernità esplosa (uno dei tanti termini proposti per precisare l'onniinclusivo concetto di postmodernità) trova così in Di Fabio un suo cantore, un interprete dei Big Bang costantemente ripetuti ed accelerati dalla pratica convulsa del nostro tempo.

Stefano Castelli

Domenico Bianchi

Il motivo centrale, un intrico di linee curve (luminose e capricciose come un nastro fluttuante) è per la maggior parte del tempo una presenza confusa. Che cosa sta facendo? In questo nuovo dipinto il motivo è un amalgama di tre disegni lineari tratti dal repertorio quasi illimitato di singolari torsioni e curve dell'artista. Il segmento posto più in alto è una spira lenta e aperta, pacatamente ornamentale; sulla sinistra il movimento è contratto e contenuto; le linee arricciate sulla destra sono ampie e agili. Ogni osservatore può tuttavia modificare queste sottili differenze espressive a suo piacimento. Davanti ai nostri occhi accade qualcosa di astratto, ed è questo a imprimere movimento al dipinto. Il motivo infonde alla superficie suggestioni atmosferiche e umorali. Ma questi effetti elusivi non possono essere descritti con precisione, anche se visivamente reali. Il motivo guida gli occhi nello spazio facendoli vagare. Funziona come una sorta di misurazione dello spazio, dell'energia dello spazio - come una semplice, singola tonalità melodiosa che permette di sentire il totale silenzio in una stanza. Un dipinto deve avere un inizio, ed è così che Bianchi solitamente lo realizza. Il motivo, inoltre, si muove piuttosto velocemente, come un brillante raggio di luce. In questa opera l'eruzione avviene in (o su) una morbida superficie di cera riflettente : un pacato, irregolare ma ben bilanciato mosaico di forme piatte angolari, che sono nere o blu. L'artista mi ha detto di avere usato circa cinquanta toni differenti di blu. Devo ammettere che non me ne sono accorto. Ma quando ci sono, tuttavia, devono avere in qualche modo colpito i miei occhi e averli accompagnati, mentre guardavano questa misteriosa e mistificante superficie. Allo stesso tempo il motivo lineare è intricato. Si presenta come un rebus che tentiamo di decifrare. Nel farlo la nostra visione diviene gradualmente più intensa, più acuta, più paziente. In questo modo inizio a vedere la profonda e ipnotica superficie di forme nere e blu. Naturalmente noto le forme stesse, la seria costruzione della superficie - ma divento anche consapevole dell'enigmatico gioco, sulla morbida superficie, dei neri e dei blu. I colori diventano lo spettacolo principale. I blu sono soprattutto scuri, e fanno cambiare anche i neri. Il sinfonico comportamento dei colori è pura magia. Inoltre, il colore dei frammenti di cera è pieno di luce. La luce che si riflette sulla cera, specialmente sui neri, comporta un'altra intrattabile visione di questa superficie: nero morbido e nero brillante, e tutto quello che c'è tra essi. Alla fine, quindi, il dipinto (prima semplice, fisico, costruito in modo elementare) diventa una miracolosa visione di passaggi in continua mutazione: tra luce e colore, tra forma e colore, tra nero e blu, linea e superficie e forma. E ciò avviene grazie a tutti questi elementi materiali che costituiscono un dipinto, ma non tutti insieme. Ogni dipinto, infine, è completato dal singolare senso o istinto dell'artista per il bello. Ed è questo a ingannarci. Dopo aver visto il dipinto, Bianchi e io siamo andati a vedere la mostra di Sebastiano del Piombo a Roma. E davanti alla stupenda Pietà (Viterbo) ho capito che questo pittore era il vero maestro degli spazi neri: della luce che scivola via, della sottile oscurità, della luce grigia, della luce che si fa scura. Non è l'abile composizione a rendere la Pietà un capolavoro, ma sono la luce e l'illuminazione che proviene da una luna leggera in una sobria notte. Qualcosa di simile avviene nei dipinti di Domenico Bianchi: ciò che è iniziato come una chiara e pulita costruzione (chiara nella composizione angolare nel dipinto di Sebastiano) alla fine si risolve e diffonde se stesso in una profonda e sconfinata immagine di blu scuro e in una palpitante atmosfera di come ci si possa immaginare che sia realmente il cosmo. Ma non sto dicendo che Bianchi ha imparato il trucco da Sebastiano. E' stato lui che mi ha fatto vedere la profondità che va alla deriva nella pittura di Bianchi. E così è.

Rudi Fuchs

Mario Dellavedova

Un grezzo tessuto artigianale nero, composto dalle spesse linee orizzontali di una trama nella quale si aprono piccoli buchi che lasciano intravedere la stoffa sottostante, e sul quale è fissata la scritta *I buchi neri* realizzata con lettere al neon, è il cosmo di Mario Dellavedova. Le lettere sono in negativo (nere) rispetto alle parti luminose che le sorreggono. È un gioco geometrico di rimandi tra le righe del tessuto grezzo e quelle tecnologiche del neon. La scritta *I buchi neri* esce letteralmente fuori dalle righe ed è al contempo didascalia dell'opera e visualizzazione del fenomeno fisico cui le parole si riferiscono.

Protagonista dell'ambiente culturale milanese degli anni '80, manipolatore di immagini e del linguaggio, Dellavedova sottende sempre un processo concettuale alla scelta degli elementi compositivi delle sue opere. I soggetti astrali non rappresentano uno spunto di riflessione privilegiato del suo lavoro, quanto piuttosto l'opportunità di allontanarsi da punti di vista convenzionali ed un terreno di gioco linguistico, come nell'opera presentata in mostra.

"L'arte ha sempre cercato di mantenere una misura umanistica. Le scienze e con essa la fisica ci hanno mostrato o fatto intravedere possibilità di nuove dimensioni. I corpi celesti e l'idea di universo, o meglio di universi, hanno un fascino che credo nessuno possa negare. Concretizzare delle forme che ci riportino a questa fascinazione, trasformare questi elementi in modo artistico plastico con un approccio umanistico, che permetta però di poter scivolare in altri ambiti di percezione, penso che debba essere uno dei nostri pensieri e anche dei nostri divertimenti". Per Dellavedova - col quale c'è stata l'occasione di uno scambio di riflessioni in vista della preparazione della mostra - l'osservazione dei fenomeni scientifici in generale non può che portare all'acquisizione di una ulteriore consapevolezza dei meccanismi della percezione come atto di interpretazione formale di dimensioni fisiche non tangibili o vivibili direttamente: *"Formalmente è innegabile la spettacolarità del cosmo, ma chissà se può esistere una aderenza tra forma e contenuto. I buchi neri possono esserne un esempio lampante congruo e contraddittorio allo stesso tempo. Rispondere alle aporie giustificandole in modo semplice è una delle istanze più comuni del fare artistico".* La scelta di rappresentare un fondo cosmico come un tessuto grezzo annulla, volutamente, tutte le suggestioni di brillantezza, perfezione, infinito, che le parole astrali evocano. Tutto qui è invece riportato alla rassicurante domesticità di un tappeto artigianale e imperfetto. Insomma un pezzo di cielo intriso di imperfetta umanità.

Antonia Arconti

Shahzia Sikabder

Le opere di Shahzia Sikander non descrivono l'attimo del Big Bang, ma colgono l'istante immediatamente susseguente ad esso. Nelle cosmologie dell'artista gli elementi umani, animali, floreali o astratti fluttuano ancora alla ricerca del loro corretto posizionamento, ricercano una stabilità nel vuoto e tentano di definire il loro spazio reciproco, come fosse in gioco una preliminare distribuzione dei rapporti di potere tra di essi.

La direzione del movimento attiene alla circolarità, eliminando così dalle opere la possibilità di una narratività lineare. Il concetto di flusso è il principio assoluto, come richiamo all'apparizione e alla scomparsa degli enti nel mondo fenomenico ma anche come mimesi dei flussi algoritmici dell'era digitale, soprattutto nelle animazioni video dell'artista.

La pratica artistica della Sikander è un efficace antidoto all'orientalismo colonialista che pervade oggi il mondo occidentale dell'arte. Tutte le componenti riferibili alla tradizione dell'Asia del Sud, infatti, sono utilizzate dall'artista con una lettura di secondo grado, volontariamente svisate e travisate per precedere il travisamento altrui. È il caso della miniatura, studiata dall'artista, per sua stessa ammissione, come elemento in disuso se non nella paccottiglia per turisti.

L'interpretazione personale dell'artista di questa pratica è ulteriormente disorientante: a soggetti autoctoni si affiancano alcuni stilemi della pittura rinascimentale europea, evidenziando la natura di allegorie dei lavori della Sikander. L'ulteriore sovrapposizione di elementi della cultura popolare odierna definiscono poi la qualità intertemporale dei lavori; l'antinarratività è totale, non disponendo di appigli né spaziali né temporali.

L'espansione e il riflusso degli universi dell'artista trovano ormai da qualche anno un contraltare nel frequente cambio di formati e di tecniche che essa sperimenta: il passaggio dall'acquarello di piccolissime dimensioni all'installazione monumentale, fino alle animazioni digitali rendono il *corpus* della Sikander un mantra, un organismo dal respiro diaframmatico di espansioni e contrazioni che scuote lo spettatore con illuminazioni improvvise ma costanti.

Stefano Castelli