

Da: *Domenico Bianchi, Alan Charlton, Günther Förg, Barbara Kruger, Toon Verhoef*, a cura di R. Fuchs, J. Gachnang e C. Mundici, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 6 ottobre - 3 dicembre 1989), Castello di Rivoli, Museo d'arte contemporanea, Rivoli-Torino 1989, pp. nn.

Il misticismo materiale di Domenico Bianchi

Donald Kuspit

Un modo per capire, in retrospettiva, i cosiddetti anni ottanta neoespressionisti è vederli come un periodo di ricerca dell'aura, una specie di ricerca del santo Graal; e il rinnovamento del senso dell'arte come un santo Graal. È un rinnovamento esplorativo che si effettua sotto gli auspici dell'arcaico: l'artista spera di trovare - nella mente del bambino la scoperta è simultaneamente invenzione, come ha notato Donald Winnicott - l'aura nelle qualità uniche di un materiale particolare, o in una forma irriducibilmente strana, diversa, o in manufatti che fanno corpo unico con la propria storia. In altre parole, il senso dell'aura è un effetto intuitivo di ciò che è irriducibilmente non-razionale, non-discorsivo.

La peculiarità di Bianchi è di aver articolato il senso dell'aura mediante una combinazione di mezzi riduttivisti ed espressivisti. La sua opera si colloca all'estremo, là dove astrazione e rappresentazione convergono - l'ideale spirituale di arte fin da quando Kandinskij ha insistito sulla loro essenziale appartenenza reciproca, sull'identità dei loro obiettivi. È come se le forme «centrali» di Bianchi - chiuse su se stesse, aggrovigliate su di sé e di forma bizzarra, spesso con una radianza mistica o luminose nella struttura stessa - fossero insieme rappresentazioni di un'astrazione e affermazioni riduttiviste di un'espressività profonda, compenstrate in modo organico ed inespicabile. (Questa luminosità ambigua è ben evidente in un *Senza titolo* rosso del 1989, olio e cera su lana di vetro). Sono insieme immagini e astrazioni - affermazioni di ciò che è definitivo e perciò può essere espresso soltanto astrattamente mediante mezzi puramente formali, ma che può essere anche immaginato simbolicamente, perché è intuitivamente visibile.

Queste forme sono i cuori sacri di una ritrovata spiritualità - una moderna interiorità, una vita interiore cioè, irreparabilmente conflittuale e avvolta su se stessa, che trova sollievo soltanto temporaneo in futili compromessi che difficilmente possono passare per armonia. La stranezza della forma centrale di Bianchi sembra incarnare la deformità innata dello spirito moderno. La goffaggine sottilmente bizzarra, che pare non voluta, della forma e che assume talvolta la sembianza di un perverso paradigma - oppure di una crescita organica mutante ingigantita all'interno di una visibilità schematica (curvilinea o angolare, comunque appartenente a un processo primario) - ha impulso soprannaturale. Re-inventa l'idea di sensazione soprannaturale, secondo l'espressione di Gauguin. La forma è, in modo peculiare, primitiva e irriducibile (il primitivo è infatti un mezzo di articolazione dell'irriducibile nel modernismo). L'accostamento al primitivismo di Gauguin - come idea, non come stile - non è arbitrario. L'opera di Bianchi è al crocevia di molte direttrici storiche dell'arte, come si conviene ad una buona arte postmodernista. Ciò è a dire, un'arte che abbia l'ambizione di affinare e di fondere le diverse correnti della passata arte modernista senza soccombere a un logoro senso di déjà vu, e soprattutto di rintracciarne la fonte comune.

L'ambizione di Bianchi è davvero quella di ri-articolare la fonte soggettiva che quelle correnti hanno tentato di enunciare nei diversi linguaggi stilistici, ma senza il senso di utilizzazione e senza

obblighi verso un qualsiasi particolare linguaggio - senza le incrostazioni stilistiche che offuscano il senso di purezza e di ineffabilità della fonte. La sua forma centrale è il nucleo apparentemente privo di stile da cui promana ogni possibile visione psichica, e si capisce perciò la grande varietà di forme che quel centro assume. Possiamo considerare l'arte di Bianchi come la riscoperta del centro perduto, per riprendere il titolo del volume di Hans Sedlmayr sul modernismo. Ma non è - e non potrà mai più essere - il vecchio centro. Può essere ancor più magico, perché è un centro illusorio - una reinvenzione del centro con mezzi modernisti e nel contesto dell'ambizione modernista di creare un'arte assoluta che esprima una soggettività assoluta. L'estatico, soggettivo centro di Bianchi - un centro emblematico dell'irriducibilità del soggetto, che, nel pensiero di molti filosofi, è scomparso dal mondo moderno (ma continua a sopravvivere in forma patologica nell'epidemia universale di psicopatologia, che comprende l'ossessione della simulazione come una delle sue forme) - è una realizzazione fondamentale di quella soggettività pura, o interiorità, che, secondo John Gedo, l'arte si è sforzata di rendere manifesta, sia simbolicamente che materialmente, a partire dal Manierismo.

Parlando dal punto di vista della storia dell'arte, il problema cui Bianchi si rivolge, e che egli risolve nel suo particolarissimo modo, è quello di riconciliare riduttivismo ed espressivismo o, se si vuole, le mentalità minimalista ed espressionista. Negli anni sessanta, le tendenze riduttiviste del modernismo erano giunte all'apice. Il meno sembrava davvero il più. Il rinnovato interesse degli anni ottanta per l'espressivo sta a significare che un certo tipo di «più» non può essere attinto da alcun genere di «meno». Mentre l'approccio riduttivistico utilizza asceticamente pochi mezzi per creare un'opera che si accosta idealmente ad una goccia di sangue intellettuale, per ricordare l'espressione di André Breton, l'approccio espressivista, colla sua maggior apertura verso le possibilità materiali, crea un'opera che si accosta idealmente al sangue che sgorga da una ferita spirituale. L'espressivismo sostiene la necessità di abbandonare l'autocoscienza per poter dar voce alle potenti forze dell'inconscio. In altre parole, mentre il riduttivismo tenta di avvicinarsi il più possibile al silenzio e all'assenza, l'espressivismo vuole stabilire un forte senso di presenza riverberante, per sempre echeggiante, in certo modo. Le opere psico-spirituali di Bianchi sono insieme riduttiviste ed espressiviste: presentano un aspetto riduttivistico di semplicità e immediatezza, ma utilizzano mezzi come tensione superficiale e forma autoanimata per ottenere un senso di densità espressiva. Sono sangue intellettuale e spirituale insieme: il sangue dell'esultanza intellettuale ed espressiva in una goccia di forma.

In un'opera senza titolo del 1989, una larga linea bianca - allo stesso tempo dentro e sopra un campo nero - sembra serpeggiare, come per prender forma, ma senza forma individuabile, nominabile, definitiva. Il risultato complessivo è privo di forma, ma si possono vedere, all'interno di questa privazione allucinatoria di forma, varie forme coerenti. Qual è realmente il centro? Un teschio, legato ad un simbolo abortito di infinito? Una versione ancor più abbreviata di una simile «forma senza forma» - più o meno esclusivamente dell'elemento centrale «introverso», in una sorta di ampio alone formato da numerose linee che descrivono cerchi - compare in un'opera gialla senza titolo del 1988. Questo pezzo, con la superficie «sensibile» di olio e cera, richiama un altro dei modi importanti di Bianchi per realizzare la sua aura. Infatti, il disegno apparentemente involontario; quasi automatizzato - il simbolo centrale eccentrico - sulla superficie può esser visto come un'aura secondaria, troppo letterale. L'aura primaria è la stessa superficie sottilmente materiale. La superficie materiale è di per sé piena di aura. In un certo senso, il segno di Bianchi su di essa - si avvantaggia di - «impara» da - questa aura costitutiva. È come se riportasse alla vita la vita segreta, sacra, del materiale col suo agire sulla superficie materiale - sollevandola dalla sepoltura nel materiale morto.

L'esempio più chiaro dello sforzo di Bianchi in questo senso sono le sue opere xilografiche, con la

loro superficie dolcemente ma insistentemente tattile. La sensazione tattile che inducono è un segno dell'invisibile - incomunicabile - aura interna; il simbolo è l'aura esterna - l'aura resa ovvia per il mondo, l'aura come il mondo la concepisce e convenzionalizza. (Ma Bianchi le dona una rotazione espressiva imprevedibile che ci fa ricordare la sua origine oscura, innata). Didier Anzieu ricorda nel suo libro *The skin ego* che la pelle è la fonte dell'impressione e del sentimento - parole il cui significato non è sempre possibile distinguere, perché indicano entrambe in ultima analisi «risonanza soggettiva». In Bianchi, l'articolazione della pelle del quadro - una pelle che appare contemporaneamente superficiale e insondabile, trasparente e opaca, diffusa e concentrata - è la caratteristica più profonda della sua opera. Il simbolo centrale è come un tatuaggio costituito da un insieme di pressioni discrete e indiscrete sulla pelle. Il simbolo, malgrado le sue caratteristiche anomale, ha un'interna coesione che la pelle non può mai avere. Ma questo materiale osmotico ha una coerenza - una quasi uniformità - sua propria. Le opere di Bianchi sono un'intensificazione e una complicazione riuscite dell'ossessione per l'ego della pelle del dipinto - la sua grana superficiale - iniziata con le xilografie di Gauguin e di Munch e proseguita con quelle degli espressionisti tedeschi e coi frottages di Ernst e le decalcomanie dei surrealisti. Mentre però queste superfici sono spesso aspre e crude, per quanto eloquenti, quelle di Bianchi presentano una lavorazione che va oltre il soave e il sentimentale. Ha dato alla pelle della pittura una nuova trascendenza. Le forme di Bianchi sembrano talvolta sollevarsi come onde o come nuvole nella loro assenza di forma, altre volte sembrano i nodi di una mutevole griglia. I suoi colori sembrano a volte deprimenti - mai truci tuttavia - e le sue forme nascostamente ossessive. Ma sempre, sia quando trasmette profonda riflessione attraverso forme che sembrano incastrate dentro o proprio sotto la superficie - «contorni» tenui che non si capisce se affiorino dalla superficie o vi sprofondino (un effetto ambiguo di cui Bianchi è maestro) - o quando trasmette intensa immediatezza attraverso forme che sembrano proiettarsi oltre il dipinto, sempre Bianchi presenta una superficie particolarmente seducente, al contempo chiusa e aperta, trovata e inventata. La malia della superficie ha indotto Bianchi a usare tegole romane e altri materiali con superfici «sensibili» rinvenuti, in un modo dal quale risulta sempre chiaro che la loro pelle possiede un ego sottile seppure arcaico.