

Da: *Anteprima 3. Marco Bagnoli*, a cura di I. Gianelli, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 27 marzo - 31 maggio 1992), Fabbri Editori, Milano 1992, pp. 5-10.

L'opera e la sua traiettoria

Francesca Pasini

Marco Bagnoli inaugura in questa «Anteprima» un nuovo modo di percorrere il cammino verso il luogo dell'opera. Può essere visto come un accompagnamento o come un vuoto da attraversare seguendo dei punti segnaletici. La prima associazione è quella di un sentiero nel bosco, identificato da tacche di colore che ne indicano la direzione. Ma, per descrivere questo spazio e questo movimento, è meglio usare il termine *traiettoria*, tenendo in rilievo l'ambiguità che gli è propria, sia per quanto riguarda la direzione, sia per l'interazione linguistica con il mondo delle scienze di natura. Una *traiettoria* è tracciata da un corpo in movimento, ma segna anche una dimensione temporale in cui ci si trova inseriti. L'opera, descrivendo una *traiettoria* attorno, delinea anche la direzione in cui essa stessa si muove e in cui è contemporaneamente inserito l'osservatore nel suo andarle incontro. L'accento sull'allusività linguistica col pensiero scientifico non lo pongo come chiave di lettura, ma come spunto interattivo rispetto all'esperienza sensibile della realtà.

L'esperienza artistica - scrive Gadamer in «Verità e Metodo» - «modifica colui che la fa»¹, proprio perché al suo fondamento non si trova la soggettività di chi esperisce l'opera, ma l'opera stessa. Essa ci mette a contatto con una verità che non innalza l'oggetto in uno spazio neutro, non lo separa dal patrimonio di conoscenza e di sensibilità che, attraverso la storia, ci perviene come validità oggettiva, come altra faccia della verità. Un'opera riuscita non contrappone soggetto e oggetto, ma delinea un'integrazione possibile, anche fra *traiettorie* divergenti. Possibile e sempre modificabile perché nel vedere non è concessa passività. Soggetto e oggetto sono chiamati piuttosto a interagire, a dar conto della propria esperienza e, così facendo, a prendere coscienza di un comprendere: ogni comprendere è di per sé un evento, e in quanto tale partecipa alla storia. Questo non va visto come meccanico distinguo rispetto alla tradizionale contrapposizione tra soggetto e oggetto che sta alla base della sperimentazione scientifica, ma come via percorribile per fare esperienza di una verità interagente.

Leggiamo ancora Gadamer: «Se qualcosa può rendere concreto per tutti il discorso su quell'accadere della verità che è l'essere, questo è l'esperienza dell'arte, che non è azione "soggettiva" di nessuno, né del creatore né del fruitore. Inoltre l'esperienza dell'arte limita la pretesa della scienza di comprendere in sé ogni conoscenza della verità. Nessuno può infatti sostenere che l'arte esista solo per gli storici dell'arte che l'accostano e ne parlano con metodo scientifico»².

A questo proposito, è interessante confrontare quanto il filosofo tedesco scrisse nel 1960 con il pensiero, espresso in questi ultimi anni, da una scienziata americana anomala, quale Evelyn Fox Keller. Nella lunga conversazione con la scienziata italiana Elisabetta Donini, pubblicata nel 1991, Fox Keller afferma: «Quando si dice "lasciamo parlare i dati" questo implica un osservatore totalmente passivo, ma è un camuffamento, è un osservatore che si spaccia per passivo». E poco più

¹ Hans Georg Gadamer, «Verità e Metodo», Tubingen 1960, ed. it., Bompiani, Milano 1991, p. 133.

² Hans Georg Gadamer, op. cit., p. XLIV.

oltre: «C'è differenza tra il dato e il materiale: non si ha materiale, ma solo l'accesso al materiale e occorre sempre elaborarlo nei termini di una storia che si cerca di rendere rispondente a quello che il materiale ha da dirci (. . .). La prima volta che si guarda al microscopio non si vede nulla, si viene guidati nelle proprie percezioni dalle interpretazioni che gli altri danno dei punti di riferimento. Ma ciò non significa venir coinvolti nella loro soggettività (...). Ma se (un oggetto, n.d.r.) può essere visto da altre soggettività, questo è il consenso intersoggettivo da cui dipende la scienza (...).

Quello che si scopre deve essere condivisibile, altrimenti non ha alcun valore scientifico»³. In sintonia con queste due proposizioni teoriche possiamo dunque affermare: nell'arte si fa esperienza di una verità che integra la percezione di sé a quella del mondo e della storia. Non è la verità di un dato incontrovertibile, ma un riconoscere se stessi nell'interazione con l'accadere dell'essere. Lo sguardo a cui ci obbliga non può essere passivo, pena il non partecipare alla visione e quindi il non saper individuare quei tratti di differenza che possono stabilire una relazione intersoggettiva. La condivisione è, infatti, un agire attivo, che tiene conto di dati e materiali e della conseguente capacità di condurli ad una storicità, dove trova validità oggettiva non solo l'astrazione calcolante, ma il complesso e articolato percorso delle nostre facoltà sensibili ed emotive.

Oggi, come la scienza stessa suggerisce, ciò in cui facciamo esperienza del nostro accadere è fortemente interconnesso con la capacità di prendere in parola la relatività della conoscenza tecnico-scientifica, e non il sogno di una scienza in grado di formare univocamente il mondo. Solo in questi termini possiamo integrare i dati della tecnica con l'esperienza sensibile, in cui il bagaglio del passato si dispone a reinverarsi nel presente.

Questo è quanto viene alla sguardo davanti all'opera complessiva di Marco Bagnoli. Non perché nelle sue figure sia «descritto» questo problema, ma proprio per il carattere di allusione attiva che esse offrono. Sono semmai, parafrasando Fox Keller, punti di riferimento per «accedere al materiale», per indicare il problema di una integrazione delle discipline, in cui fare esperienza della verità inaugurata con le grandi scoperte scientifiche di questo secolo, da Einstein (la relatività), ad Heisenberg (il principio di indeterminazione), a Planck (la teoria dei quanti), a Bohr (la meccanica quantistica). Ripeto, questo si rende sensibile non da una spiegazione deduttiva intrinseca alle sue opere, ma a patto di accettare la modificazione che l'esperienza dell'arte produce.

Prestando ascolto all'altra faccia della verità, quella che proviene dal saper comprendere la traiettoria storica della propria vita e di quanti ci hanno preceduto, c'è un altro motivo per tenere in rilievo la connessione con la scienza rispetto al procedere artistico di Bagnoli. Egli proviene da quel mondo, è laureato in chimica. Ma anche questo tratto biografico non fornisce sufficiente spiegazione per «descrivere» i suoi oggetti di ricerca. Va tenuto presente per interagire con la verità del suo accadere dell'essere. Come dire, se nella sua opera intravedo un'integrazione tra la sensibilità specifica dell'arte e quella, per me generica sebbene pervasiva, del sapere scientifico, questo non è l'esito di un'intuizione, ma di un'esperienza reale che, attraverso l'arte, mi mette concretamente in dialogo con ciò che condiziona l'essenza del pensiero contemporaneo.

Direi: ci troviamo di fronte a un'opera che anticipa una percezione in quanto disloca l'attitudine sperimentale dal dato scientifico all'essere, sottoponendo alla prova dell'esperienza artistica l'apertura del pensiero calcolante. Il tratto di novità sta proprio nel modo in cui il concetto di elaborazione si «trasmuta in forma» nell'opera. Una trasmutazione che non parla di una replica del sapere scientifico, ma dell'interrelazione della verità dell'arte con l'evento iscritto nel comprendere e, quindi, con la complessità storica in cui anche la scienza ha visto nascere la sua verità. Nelle figure di Bagnoli, infatti, si «trasmuta in forma» anche l'articolato legame con quelle verità, messe a tacere in Occidente dalla rivoluzione scientifica del '600 e dalla formalizzazione della Ragione

³ Elisabetta Donini, «Conversazioni con Evelyn Fax Keller», Elèuthera, Milano 1991, pp. 155-157.

cartesiana, illuminista. Il tema dell'integrazione non pone unicamente l'obiettivo di dar risposta a una necessità attuale, ma di interagire nel presente con gli eventi dell'essere e del pensiero nel loro duplice accadere: aprire nuovi mondi ed escluderne altri. Pertanto si può dire che nel lavoro di Bagnoli risuona costantemente la domanda sull'essenza del processo creativo-cognitivo e sulle traiettorie che ne derivano. Ritorniamo dunque al concetto di traiettoria e vediamo in che modo si trasmuta in forma nella mostra.

L'incontro con l'opera destinata ad «Anteprima» non avviene per contatto diretto. Non si spinge la porta e si vede. C'è qualcosa prima. Una specie di tunnel di luce e ombra si distende lungo le tre stanze iniziali e perfora gli ambienti. Guida la linearità del cammino verso il luogo dell'esposizione reale e al contempo la spezza, la costringe alla pausa. È la pausa decretata dalle opere che cadenzano questo attraversamento. Sono punti di appello, luci di annuncio conclusi in sé. Conducono attraverso il vuoto, reso percepibile dalla loro stessa presenza. Non è un antefatto, né una premessa a ciò che vedremo: è una traiettoria spazio temporale in cui far esperienza di ciò che è attorno. Un dar voce alla vastità in cui ogni opera, ogni essere è immesso, ridisegnandola nella parzialità fisica del museo. Le grandi stanze, così sottratte all'idea di contenitore unico da occupare, funzionano come rimando. Un rimando all'opera che vedremo, e un rimando alla storicità attiva del luogo, alla sua disponibilità a interagire con le «trasmutazioni in forma» passate e con quelle che verranno. Sono appunto «tacche di colore». Se da un lato emotivamente ricordano quelle che vediamo sugli alberi dei sentieri montani, dall'altro costituiscono un segnale di riconoscimento del lavoro di Bagnoli. Una forma ritorna con ritmo a, b, a: è la banda rossa che storicamente contrappunta la sua visione. La troviamo nella prima stanza. È di legno curvato e si intreccia ortogonalmente ad un'altra uguale. Giacciono appoggiate su una mensola, attorno a loro si chiude il mondo, disegnato da una circonferenza di luce, la quale, dando confine alla loro traiettoria interna, spinge il nostro sguardo nel vuoto. Bisogna andare oltre: nella stanza successiva. Al centro, una piccola scultura, in marmo verde di Prato, poggia con vertiginoso sbilanciamento su una stele di legno, costruita sui vertici di due triangoli contrapposti. Si intuisce un profilo, ottenuto sulla rotazione di varie circonferenze. Ma non è possibile seguire il loro movimento: una parete liscia lo interrompe con un taglio verticale. La parzialità mostra il suo valore e dichiara che nessun modello può essere impunemente trasferito dall'originale. Per farlo bisogna conoscere la scivolosa parete in cui da una misura si accede ad un'altra, in cui il calcolo deve saper accogliere la possibilità dell'indeterminazione. Dopo esserci fermati a questa stazione, c'è ancora un tratto di strada. Bisogna giungere alla terza stanza. Qui ritorna la banda rossa. Campeggia dipinta su una parete bianca che occlude la finestra. La banda rossa non è centrata sull'altezza della finestra, ma su quella virtualmente definita dal campo ottico che, attraverso l'infilata delle porte, inquadra solo una parte della parete bianca.

Nel momento in cui ci troviamo faccia a faccia con questa figura percepiamo il disorientamento provocato dalla divergenza delle due traiettorie: quella che infila le stanze e quella della banda che in modo anomalo si inquadra nel quadro. A questa sensazione concorre anche l'effetto di sprofondamento determinato dalla leggera concavità della superficie bianca, per cui la banda rossa rimanda in piena luce l'ipotesi della sua ombra.

Il quadro, come una porta aperta che si appoggia sul lato, avverte che siamo arrivati al luogo dell'opera. Entriamo.

Una statua in legno, bianca, dipinta a «tempera a oro», occupa il centro della stanza. È costruita con circonferenze di vario raggio che ruotano e si sbilanciano lungo un asse. Sviluppano il contorno di un doppio profilo. Un fascio di luce la investe: l'ombra tocca l'angolo opposto e la figura si divide. Una mappa di canne, che di notte orienta i naviganti secondo la luce delle stelle, avvolge il suo corpo come una nicchia dalla lieve curvatura spiraleica. La statua si intitola «Colui che sta», la

nicchia: «Benché sia notte».

Il loro orientamento è quello storico-classico delle figure scolpite: cioè la statua e la nicchia, ma lo spazio che circoscrivono sbilancia questo schema, frantuma la profondità dello sguardo e concretizza una visione molteplice per punti e onde luminose.

Orientati dalla rotazione spirale che si sviluppa attorno alla luce e al corpo di «Colui che sta», troviamo la traiettoria per proseguire. Indica la stanza che si apre nell'angolo opposto all'ombra divisa. A sinistra, sulla parete adiacente al varco di ingresso, un grande affresco nero trattiene il graffio di un disegno: è il contorno del muro di cinta della fortezza, idealmente evocata dal bastione angolare su cui è costruita la stanza. Una traiettoria obliqua ci distrae e ci porta al suo punto opposto, dove si apre un altro ambiente. L'accesso è solo visivo. Una costruzione a forma di cono rovesciato congiunge diagonalmente la porta finestra con l'angolo opposto e blocca l'agibilità fisica della stanza. Le pareti di questa speciale scatola sono bianche, tranne quella che oscura la portafinestra. Qui si trova un grande quadro blu oltremarino, dipinto ad affresco: le varie tonalità del colore danno vita al disegno. Dai bordi del dipinto affiorano sottili lame di luce. È la luce esterna che penetra e dialoga con quella interna all'opera. Una prima considerazione riguarda il luogo. Le tre stanze del museo, disposte a scatole che si aprono l'una sull'altra, hanno un accento spirale, la cui percezione viene ora esplicitata dal punto centrale dell'opera: il mondo in cui, benché sia notte, traccia la sua traiettoria colui che qui sta. L'altra riguarda la connessione con la traiettoria lineare, e quindi, divergente, del percorso di attraversamento. Riconosciamo a distanza la compiutezza raggiunta dal modello e le sue differenze rispetto al calcolo iniziale.

L'interconnessione è la chiave per accedere all'unità dell'opera, essa squadernandosi nei tre ambienti rende «attraversabili» i confini opachi dei muri e ci riconduce al punto germinale della visione, dove «Colui che sta» dà misura alla propria traiettoria seguendo l'orientamento di invisibili stelle, «Benché sia notte».

Secondo Gadamer, «i limiti riconosciuti dell'oggettivazione sono una nuova conquista della ricerca contemporanea»⁴. Quest'unità squadernata in un trifoglio di stanze è la modificazione che, attraverso l'esperienza dell'arte, Bagnoli propone rispetto alla verità del limite. Non si tratta di un'equazione visiva, ma di un polo interattivo secondo cui orientare la fatica contemporanea del pensiero. Ovvero, fare esperienza del proprio accadere accedendo al sistema della conoscenza scientifica senza dimenticare l'invincibile limite, entro cui prende corpo il molteplice oggettivarsi della verità dell'arte, della storia e dell'esperienza sensibile.

⁴ Hans Georg Gadamer, «Cittadini di due mondi», in «L'eredità d'Europa», Einaudi, Torino 1991, p. 93.