

Partiture di comunicazione

Sarebbe difficile, quasi impossibile, tentare un discorso sulla "scultura" di Barisani se non ci fosse alla base un lungo e profondo itinerario critico di studiosi, che hanno analizzato gli aspetti molteplici di questo artista poliedrico e, a mio avviso, politecnico e polisemico. Per effetto di tale saggistica egli è "un artista tipicamente sperimentale, la cui opera scandisce i tempi essenziali della vicenda artistica italiana del dopoguerra con una partecipazione ai problemi linguistici tra le più tempestive e avvertite" criticamente pari "alla circolazione di idee e di tendenze artistiche che in Europa ed in America avevano prodotto le fasi capitali dell'arte dalla prima metà di questo secolo". Per lui "non esiste antinomia fra arte e scienza e soltanto nell'integrazione e nel salto della frattura delle due culture, è possibile recuperare una visione totale del mondo", per la quale il fenomeno del particolare si svolge nelle strutture del pensiero planetario. Per essa, tra gli artisti che hanno avvertito e segnalato "il rapporto indifferente tra pittura e scultura" ed hanno mirato "nei suoi termini concettuali ad un'integrazione più ampia tra le arti", Barisani si è costruito in modo essenziale le fondamenta "del suo linguaggio creativo sull'idea dell'interazione fra i due termini del fare arte" e su quella del "decadere di discriminazioni stilistiche per la consapevolezza della possibilità di recupero d'una infinita gamma di acquisizioni umane e persino culturali". Centrale la sua posizione nelle grandi querelles sull'arte e sulla civiltà, centrali le sue opzioni. Nel tempo in cui si dibatteva il problema della scultura di massa, tradizionale e statica, nonché vincolata dalle implicazioni volumetriche del soggetto da imitare, Barisani optava per una scultura dinamica e d'invenzione. Ed era ancora in linea con coloro che avevano accolto gli aspetti più innovativi del cubismo e del futurismo, in cui si era manifestata per la prima volta "una precisa volontà cosciente di abolire ogni figurazione nell'arte", scartando i loro residui passatisti ancora legati ad una poetica di espressione e rappresentazione. Ed era nel cuore della questione sollevata da Piet Mondrian, il quale, commentando il suo passaggio dal cubismo alla non-figurazione, rilevava di essersi reso conto che "il cubismo non accettava le conseguenze logiche delle sue stesse scoperte e che non avanzava sulla strada dell'astrazione sino alla meta finale". Allora l'arte non-figurativa inaugurava un periodo nuovo nella lotta per la radicale trasformazione delle arti spaziali e gli scultori di questa tendenza, costruttivisti e neoplatonici, "compivano le prime esperienze spaziali, imponendo nelle loro opere il concetto direzionale su quello volumetrico". E, quando l'ondata informale intervenne a travolgere tutte le discussioni sistematiche, era lì a rivelare "un percorso conseguente e rigoroso del suo temperamento speculativo", osservatore di ogni "Krisis", non solo intesa come "fine di qualcosa ed inizio di qualcos'altro", ma anche come anticipazione, interrogazione aperta su ogni "cominciamento". Barisani, dunque, si è immerso in quelle aree di ricerca e ne ha assorbito le esperienze, proiettandole in molte altre cose che ha incontrato sempre come pre /testi o topoi (luoghi) del pensiero spaziale, o si è presentato come "postero immediato", del parergone perciò avvistatore del tutto nel frammento (Dio nel particolare). Secondo le testimonianze storiche, sta di fatto che Barisani, in modo del tutto personale, contro la tendenza ad utilizzare il post-cubismo in senso realistico, opta sin quasi agli esordi per una sintesi astratta che gli consente di istituire un dialogo con la tradizione del Concretismo europeo, ma con una tensione di rigidità molto singolare e differente. Egli infatti ordisce le sue strutture con un'avvertenza dei piani da scultore, ma si rifiuta ad ogni intenzione di idoleggiare la forma come assoluta, statica e incontestabile entità geometrico-cromatica. E, sia attraverso la disposizione delle trame strutturali, nei dipinti, negli inchiostri, nei segni in libertà, sia attraverso gli incastri nelle sculture o attraverso i risalti plastici, Barisani propone già, anche nei rilievi, un esito di carattere iterativo-modulare come destino della forma stessa. In tali rilievi, successivamente arrampicati alle pareti e oscillanti nelle sculture sospese, il principio di asimmetria opera diversi rimandi a quel pensiero dinamico, ordinatore dello spazio che perviene a risultati sorprendentemente annunciatori di soluzioni primarie; o desublima i puri valori plastici formali,

attraverso elementi di struttura-segno, anche in corrispondenza di un diverso impiego materologico. "Minatore" inesauribile, Barisani si serve di plexiglas con fili di ferro. Si tratta di rilievi trasparenti, che hanno il loro lontano ascendente nei modulatori di luce di Moholy-Nagy, ove l'ortogonalità cede il passo all'andamento curvilineo e l'oggettualità della scultura è spinta ad un maggior grado di evidenza e persino di trasparenza radicale, attraverso l'uso dei fotogrammi, in cui la fotografia diventa affermazione totale dell'oggetto privo degli elementi sintattici. Così, la presenza della "luce", per me elemento costante di assorbimento e di emanazione di energia, nell'opera di Barisani, da misura interna-esterna delle sculture e degli oggetti modulari, diventa misurazione fisica dello spazio su scala urbana e propone la possibilità di una nuova e differente monumentalità cittadina. Così, nel rapporto con i materiali scabri o trovati, neodada e pop, con quelli poveri o delle strutture primarie, si scopre il ruolo dell'intelligenza critica di Barisani, operante sulla "conoscenza dei dati forniti dalla ricerca artistica precedente e sulla capacità di innestare la propria sperimentazione sulle situazioni più ricche di possibilità". Ora è opportuna ed anche più semplice una sintesi. Per quanto concerne i riferimenti agli artisti e alle aree di frequentazione, Barisani va inserito, in modo particolare e adeguato "nel filone speculativo, espresso da Kadinsky e Malevich, Mondrian e Moholy-Nagy, letterariamente e per immagini, e che non essendo riducibile al livello delle semplici dichiarazioni di poetica, deve essere ricondotto anche alle teorie sostenute da Wolflin e da Berenson". Ora, libero e lontano dalla responsabilità di promozione o appartenenza ai Gruppi e ai Movimenti, dalle polemiche e dalle omissioni, dai riconoscimenti e dalle omologazioni ad essi connessi, Barisani risulta essersi mosso sulla scia dei pensatori e degli operatori, per i quali "ogni intervento umano sul dato naturale implica una diacronicità evidente, un dinamismo più o meno precisabile" contro l'idea di cultura che, ridotta a sistemi di segni, viene identificata con qualche cosa di istituzionalmente statico, di strumentale e di parziale. Da questa re/visione derivano alcune riflessioni per le quali "il messaggio estetico" delle opere di molti artisti, attualmente "è almeno in parte a posteriori, ma sarebbe pura confusione o svista logica" considerarlo come visitor che "identifichi il proprio contenuto informativo con la propria forma. Esso trasmette immediatamente le informazioni nuove che produce o le produce trasmettendole". Al massimo s'induce l'idea di "un'esplorazione di tipo linguistico che giustifica qualche proposta avanzata di considerare l'arte attuale come un metalinguaggio; ma ancora una volta ciò riguarda il contenuto informativo e non la sua abolizione". Pertanto cambiano anche le valutazioni degli scenari socio-politici e dell'economicità del linguaggio, le teorie dei climi e della geografia locale, nazionale, europea e internazionale (vedi in particolare il saggio di Nello Ponente del 1957), in quanto "le scoperte soggettive, che valgono per noi come individui, hanno indubbiamente un enorme valore, ma dal punto di vista del divenire sociale contano soltanto se si misurano come capaci di superare il livello delle conoscenze raggiunte socialmente". Esse devono, cioè, "muovere dal punto di vista più elevato" e presupporre un "ricevitore" ideale illimitato, capace di portare avanti l'esplorazione di ogni ricerca culturale, in genere, e di quella artistica in particolare, sentendola come forma di un processo sublimante, "che non può limitarsi all'individuo, ma dilatandosi al contesto sociale, diviene forma simbolica del processo liberatorio di tutta la società umana". In questa ottica, Barisani ha sempre operato, prima come artista e poi come napoletano, per una dilatazione dei limiti della conoscenza in contraddizione con i suoi limiti istituzionalizzati. Anche quando le sue opere sembravano aleatorie, anche quando sembravano ludiche, egli non invitava semplicemente il pubblico alla partecipazione, ma lo spingeva a tener conto di quel punto di vista elevato e a continuare l'esplorazione, di cui si è parlato. Oggi Renato Barisani, come ogni vero artista, rivolge l'opera verso se stesso, soprattutto reincontrando quei pre/testi spaziali delle sculture, realizzate tagliando e piegando una sola lamiera, e riproponendoli come testi unici di Con le sue "sculturine" in carta tagliata o in legno ad incastro, Barisani, pur ripercorrendo l'esperienza che appartenne ai maestri della Bauhaus, non intende "indicare nell'arte il superamento fantastico del reale", né muoversi nel "dominio della possibilità, dell'ipotesi e della congettura" con la conseguente perdita di concretezza della materia e organicità della forma. Renato Barisani vuole piuttosto designare le unità minime significanti, a partire dalle quali è possibile parlare di partiture di

comunicazione visiva per scultura e architettura, pittura e grafica, arti minori e arti applicate, dalle quali scaturisce per naturale discendenza, arredamento e industriali design. Un artista sperimentale dunque che non decodifica, non destruttura ma intende l'opera come processo, che non cessa di realizzarsi in quanto procede, e per cui "sperimentale" non designa un atto destinato ad essere giudicato in termini di successo o di scacco, ma semplicemente un atto il cui esito è sconosciuto.

Arcangelo Izzo