

Bn+BRINANOVARA-Antologia delle apparizioni

di Stefano Castelli

Il linguaggio è un virus, secondo la rilettura del pensiero di William Borroughs elaborata da Paul B. Preciado¹: una “infezione” che entra in un rapporto di simbiosi con l’uomo, dunque estremamente suscettibile di essere sfruttato a scopi retorici o di potere. Allargando il discorso, un linguaggio che non contempli le proprie contraddizioni interne, gli inevitabili inciampi e la propria revisionabilità è un linguaggio autoreferenziale e, per utilizzare la metafora politica, “totalitario”.

La storia della pittura è particolarmente ricca di episodi che vanno in questo senso. Senza tornare ai diktat ideologici nei quali è finito per incappare il Modernismo, basta citare la ciclica pretesa di predominanza da parte della pittura sugli altri mezzi espressivi, che ha prodotto via via espressioni passatiste, tautologiche, tradizionaliste, involutive oppure infinitamente ripetitive. La pretesa segregazionista da parte della pittura sembra dunque portare secondo uno schema immancabile a un’autosegregazione della pittura stessa². Restrungendo lo sguardo agli ultimissimi periodi, poi, la pittura è tornata di gran moda ma a costo di snaturarsi: immagini dirette e scontate, in sé compiute perché corrispondenti alla nuova estetica “social” e all’insincera difesa dei diritti portata avanti dall’ondata di politicamente corretto.

In opposizione a tutto ciò, dal punto di vista linguistico, una pittura come quella del duo bn+BRINANOVARA può essere definita una pittura *democratica*. L’evidente eloquenza espressiva, infatti, è il risultato di un processo elaborato di analisi, decostruzione, permutazioni, armonizzazioni, mediazioni – tutti vocaboli che escludono la narrazione a senso unico, il percorso predeterminato, l’opera “a tesi” e l’imposizione di un modello monolitico e riduttivo. Nel perseguire obiettivi come l’approfondimento dell’indagine, la verifica delle ipotesi e l’apertura massima del linguaggio, è come se le scelte definitive relative all’esecuzione del quadro venissero dilazionate, rimandate e allontanate rispetto al momento della concezione³.

1. Da qualche tempo è recente anche l’antico

Uno degli strumenti più spesso invocati da chi professa la teleologica supremazia della pittura è la storia dell’arte – qualcosa di simile al ricorso alla tradizione invocato dalle politiche reazionarie. Ebbene, proprio la storia della pittura è l’elemento basilare dei dipinti dei bn+BRINANOVARA, ma impiegata secondo un ribaltamento totale di metodo. Le coordinate spaziali del dipinto antico scelto per ogni ciclo puntellano la struttura del quadro contemporaneo. In termini musicali, considerando ogni ciclo nel suo complesso, siamo di fronte a una fuga (composizione caratterizzata dalla ripetizione polifonica di un “tema” e da un insieme di variazioni, o “mutazioni”).

All’interno di questo schema, che ha il valore di una vera e propria architettura⁴, si apre un campo davvero libero e consapevolmente anarchico. La razionalità perfettamente evolutiva e consequenziale normalmente associata al Rinascimento, simboleggiata soprattutto dalla presunta oggettività della prospettiva, non viene qui smentita ma passata al vaglio, resa aperta, ipotetica, approssimativa nel senso più nobile. L’analisi serrata e la scomposizione di ogni elemento producono una forma diversa di ordine, che sfocia in un’idea contemporanea di Manierismo inteso come compresenza di piani temporali e di stili. Il tutto in un’estetica fatta di paradossi che però media tra le contraddizioni, armonizza i contrasti senza soffocarli. Se nella concezione classica il Manierismo è visto come una reazione al rinascimentale, qui si tratta dunque di un paradossale suo compimento e ampliamento.

¹ Paul B. Preciado, *Dysphoria mundi*, Grasset, 2022.

² Non c’è bisogno di precisare come sia altrettanto priva di basi solide la pretesa di supremazia nei confronti della pittura da parte degli altri mezzi espressivi. Il contemporaneo è, ancora una volta democraticamente dal punto di vista linguistico, l’epoca della compresenza dei mezzi espressivi.

³ Va ovviamente in questo senso anche la scelta di lavorare stabilmente in due. Il duo funziona come un collettivo, prolunga e intensifica il momento di elaborazione concettuale sia nella fase di ideazione del dipinto, sia nel corso della realizzazione (un tale procedimento analitico non reprime l’espressività, anzi la consente, rendendola particolarmente originale). Si aggiunga che il duo non lavora esclusivamente sulla pittura, ma pratica anche altri mezzi espressivi.

⁴ Oltre che di un “piano orizzontale” nel senso definito da Leo Steinberg.

La Storia dell'arte, insomma, viene *dimenticata a memoria*: la struttura del dipinto antico viene riportata intatta come base di fondo del quadro e puntellata dalla presenza di mani e piedi. Questi elementi diventano gli unici punti fermi che consentono una parodia dell'opposizione tra figurazione e astrazione, ormai definitivamente priva di senso.

2. Disimparare del mondo questo e quello

Simultaneamente, il distacco e la partecipazione: per riassumere quanto detto fin qui, i dipinti dei bn+BRINANOVARA sono intrisi di un forte scetticismo nei confronti del luogo comune costituito oggi dall'immagine (luogo comune che si riscontra anche nel campo della pittura, negli ultimi tempi sempre più facilmente suggestiva, vaporosa, falsamente impegnata, *instagrammabile*). Questa postura di scetticismo porta a una forma di radicale autocontrollo, consentito anche dal lavoro di confronto e controllo reciproco dei due artisti che compongono –stabilmente, “progettualmente”- il duo. Lunghi dall'irretire l'espressività, questa postura di fondo consente l'autenticità dell'espressione, tanto più libera perché spericolatamente puntellata sul vuoto.

Fissato l'impianto di base, inizia poi la *pars contruens*. E, qui, il metodo consente la sfrenatezza. La decostruzione⁵ consente di non dare niente per scontato e dunque inizia da zero il processo di nominazione delle cose, fondamentale per la nascita di ogni linguaggio⁶. Il duo si concede insomma una posizione linguisticamente *infantile*, di scoperta, verifica, individuazione e nominazione di ogni elemento. Più che di lallazione, che parrebbe inopportuno citare vista la consapevolezza e la calibratura di questo passaggio nobilmente “infantile”, si potrebbe definire questo approccio alla costruzione pittorica un atteggiamento di tipo perverso polimorfo - l'espressione con la quale Freud identifica la sessualità dell'infante.

È marcata, in effetti, nonostante la presenza non trascurabile del piano concettuale, la natura gaudente e persino sensuale di questi dipinti. Essa risiede negli accostamenti cromatici, che sono a tratti stridenti ma in ultimo perfettamente accordati, nella fusione completa di disegno e colore (elemento non scontato nemmeno nelle espressioni più avanzate del contemporaneo), nella sinuosità delle linee fatta di contraddizioni felicemente risolte e anche nella natura delle superfici, che è via via tattile oppure ottica.

Il tratto che genera felicità espressiva è, insomma, la compresenza mai casuale di elementi disparati: moltissimi modi pittorici attraversano il quadro e accompagnano l'occhio di chi lo percorre. Ed è importante notare come non si tratti di un pastiche⁷ di modi pittorici preesistenti. Dall'idea iniziale di un campionario di stili deriva infatti l'invenzione di modi pittorici inediti – il che è particolarmente evidente nella natura del tutto imprevedibile dell'incarnato, nelle mani e nei piedi che rimangono percettibili come unico riferimento tangibile al quadro antico.

3. Ho sentito come un gran rivoltamento

Al concetto reazionario di tradizione oppure alla tentazione della tabula rasa subentra dunque una sorta di “ex novo radicato”. Cinismo e disillusione rispetto allo status contemporaneo dell'immagine vengono sublimati in un *campo aperto* che richiede la collaborazione dello spettatore. Pur se esentato da qualsiasi forma di interattività conclamata, quest'ultimo deve infatti partecipare dapprima acclimatandosi alla fusione di freddezza e calore, poi accompagnando con lo sguardo la battaglia tra pieni e vuoti che si svolge all'interno del quadro⁸. Riuscire a entrare nel ritmo di questa battaglia è la chiave d'accesso, il modo per sublimare il lato concettuale di questa pittura e godere della marcata componente espressiva.

Quelle costruite dai bn+BRINANOVARA sono *non-immagini*, oppure *immagini pure* perché consapevoli della necessità di rifondare il linguaggio. L'idea di manierismo diventa un movimento, un'oscillazione tra i due poli dell'espansione e della contrazione – la metafora tratta dall'economia è voluta, essendo qui in gioco

⁵ Secondo Alain Badiou, il compito della decostruzione è “localizzare un punto di non-esistenza” (anche qui ci riferiamo a Preciado che in *Dysphoria mundi* analizza Badiou).

⁶ E per la costruzione di ogni personalità individuale. In questo senso, si potrebbe dire che i bn+BRINANOVARA *personificano* la pittura.

⁷ L'idea di pastiche e in generale di postmoderno è d'altronde da escludere nelle intenzioni e nell'analisi dei dipinti del duo.

⁸ La “violenza” di questa battaglia, data dalla consistente fioritura di elementi che riesce a reggersi su una struttura minima, fatta per molta parte di vuoto, è uno dei pochi elementi puramente “epici” che questi quadri si concedono senza retropensieri.

una *economia dell'immagine*. Osservando il dipinto, si assiste come "in diretta" a un movimento di calibratura, al raggiungimento della perfetta misura pur nell'estremo eclettismo.

4. Come un gomito che avrebbe dimenticato d'essere carnale⁹

Data la capacità di sintesi fin qui descritta e lodata, vero punto forte della pittura del duo, sembra paradossale stilare un campionario degli elementi che si trovano in questi dipinti. Ma ci si può concedere tale esercizio *in primis* perché gli elementi sono sempre utilizzati con estrema consapevolezza, smentiti nella loro componente tradizionale/retorica e rivitalizzati da un utilizzo e da uno stile inedito. E poi, proprio sottolineare la varietà degli spunti significa avvalorare la capacità di sintesi, la forza spericolata eppure misurata della compresenza.

Si prenda dunque quanto segue come una serie di appunti, di elementi riscontrati dal critico ai quali se ne possono aggiungere altri rilevati dallo spettatore.

Sul piano dei modi pittorici, si possono rilevare almeno: tendenza segnica, tendenza gestuale, stesura fluida/liquida, stesura pastosa (che simula e parodizza la matericità), spray (che rimanda allo sfregio street), momenti di respiro che simulano il "pittorico", punti di fermezza definiti e piatti, astrazione pura e figurazione rifinita (tipicamente negli incarnati), iscrizioni e accenni di calligrafia, fregio, scansione geometrica, pattern decorativo/geometrico/pop/digitale, momenti psichedelici dal punto di vista cromatico, momenti in cui linea e colore diventano gamma/campionario¹⁰.

Sul piano dei riferimenti (tutti sublimati, nessuno semplicemente citato¹¹): geometria astratta, color field, nuove scuole tedesche, street, pseudopop italiano, boucherie alla Rembrandt/Soutine¹², new media (incluso in questo filone anche la pittura metaforica, ovvero realizzata con altri mezzi come la stampa digitale).

Come un organismo, il dipinto introietta tutti questi elementi e genera spunti inediti: immagine come assenza, come simulacro, come parodia di se stessa, come elemento teorico, come elemento collettivo, come riproduzione tecnica di se stessa; esternalizzazione dell'idea di figura, analisi del grado di opacità degli oggetti (inclusi i corpi e le immagini), sviluppo di una tendenza architettonica che non diventi normativa, ma rimanga aperta perché "scheletrica", limitantesi a puntellare lo spazio senza irreggimentarlo¹³; mantenimento di elementi che dalla figura derivano ma che tendono a reinventarla radicalmente: corpi opachi, traslucidi, come in un esperimento di fecondazione in vitro che rinunci all'ipotesi predeterminata e lasci sviluppare il materiale organico.

Mentre la figura e l'immagine tradizionali giacciono esanimi come il braccio penzolante della *Deposizione* del Pontormo, qui sradicato dal suo contesto anatomico e referenziale, una figura e un'immagine nuove nascono "in laboratorio". Il quadro è una tavola anatomica di se stesso, anzi ha un suo corpo proprio, è un corpo dotato di organi e apparati - per quanto sparsi e in rapporto paradossale tra loro, perfettamente coordinati e funzionanti. La sensazione di movimento è massima e allo stesso tempo vicina allo zero. Non verso un congelamento dell'espressione o per una gratuita "pulsione di morte", ma per evitare i sussulti scomposti del *falso movimento* contemporaneo.

⁹ I titoli dei capitoletti di questo testo citano Battisti-Panella. Tra gli altri padri putativi di questa mostra, ovvero gli autori che ne hanno influenzato la gestazione, citiamo Samuel Beckett, Gastone Novelli, Jean-Philippe Toussaint.

¹⁰ Non può sfuggire in quest'ultimo punto l'accoglienza di certe tendenze dagli anni Ottanta in poi, soprattutto tedesche ma non solo.

¹¹ D'altronde, vale la pena ribadirlo ancora una volta, il punto è proprio questo: quelle dei bn+BRINANOVARA non sono reinterpretazioni/variazioni di dipinti preesistenti, ma riscritture che prescindono dal loro spunto iniziale.

¹² L'elemento appeso a un gancio, che penzola nel vuoto, non è qui la carne animale ma sono la pittura e il quadro stessi.

¹³ L'allestimento di questa mostra segue proprio questa tendenza dei lavori. Viene allestita una sorta di *agorà* anziché un percorso o una successione.