

Viviamo nel paradosso di non poter stare soli, eppure soffriamo spesso della compagnia degli altri. Nelle grandi città, quelle superaffollate, New York e Pechino in testa, è proprio l'essere immersi nella moltitudine a spingere l'individuo a isolarsi. Paradosso nel paradosso: più persone abbiamo attorno più riusciamo a star soli con noi stessi. L'etimologia della parola individuo indica una realtà che non è possibile scomporre. Sappiamo tuttavia che nessuno accetterebbe l'idea di costituire un tutto indivisibile, essendo la nostra vita psicologica formata da più elementi che non sempre riescono ad armonizzarsi in modo unitario. La partita dell'esistenza si gioca nel rapporto con l'altro, dove l'altro non è però necessariamente una persona, ma può essere quell'identità misteriosa che chiamiamo cosmo.

Per i greci il cosmo era un "tutto ordinato" che si oppone al caos. La sua concezione era di organismo vivo, mentre oggi lo si intende come macchina. La contrapposizione è tra il cosmo come grande organismo dotato di intelligenza nel mondo antico e il cosmo come macchina e orologio nel mondo moderno. Per lo scienziato moderno il cosmo rappresenta uno spazio da studiare e misurare, insieme alla natura dei suoi fenomeni, anche in relazione al tempo necessario per coprire distanze siderali. In quanto espressione dell'infinito e dell'indefinito il cosmo rappresenta nella modernità, insieme all'animo umano, quanto di più complesso ci è dato analizzare. La stessa idea del sacro rappresenta un punto di congiunzione tra il cosmo (l'infinito e l'indeterminato) e la dimensione intima dell'individuo. Per questo il cosmo e l'animo umano sono assunti dalla filosofia e dall'arte come terreno di confronto, insieme a tutte le implicazioni che essi comportano.

Il rapporto tra arte e cosmo si è sviluppato, fin dalle società primitive, essenzialmente attraverso la rappresentazione simbolica e allegorica. Il Quattrocento italiano ci ha tramandato l'allegoria dell'artista-scienziato: nessuno al pari di Leonardo da Vinci ha incarnato questa consonanza tra genio artistico e ingegno. Se l'uomo leonardesco era un amalgama di arte e scienza, la scoperta di nuove visioni cosmiche grazie al telescopio galileiano mutava il modo di osservazione degli artisti, che si faceva più razionale e segnava la nascita di una predominante concezione armonica del cosmo frutto della cultura umanistica.

Agli albori del Novecento, nel 1905, a soli 26 anni, Albert Einstein scrive un articolo in cui enuncia la teoria della relatività ristretta¹, che prelude a "I Fondamenti della Teoria Generale della Relatività" che verrà pubblicato undici anni dopo. Con quelle sue tesi Einstein rivoluziona la concezione dello spazio e del tempo. A testimonianza del rapporto che lega arte e scienza, il fisico e filosofo americano Arthur I. Miller² riferisce le tesi elaborate a ventisei anni da Einstein alle "Les Damoiselles d'Avignon" (1906), dipinto da Picasso quando aveva solamente venticinque anni. Miller sostiene che la scienza, influenzata come l'arte dal mutamento di un clima sociale, abbia finito per contribuire alla nascita del cubismo, che introducendo nell'opera la quarta dimensione cambiò in arte la percezione dello spazio e del tempo. È da allora che l'arte si accosta alla realtà (e dunque anche al cosmo e ai suoi misteri) con un approccio più concettuale che sensoriale.

In tempi più recenti, nei primi decenni del dopoguerra, la sensibilità cosmologica e il suo trasferimento sul piano dell'immagine è stata ulteriormente influenzata dalla scoperta del nucleare e dai ripetuti viaggi dell'uomo nel cosmo.

Se da una parte queste nuove acquisizioni hanno allargato i confini dell'immaginazione umana (provocando anche smarrimento e senso di frustrazione), dall'altra la forza del nucleare, con le sue implicazioni distruttive, hanno rafforzato l'opinione che, come scrive Peter Halley, "gli esseri umani possano penetrare la struttura *a priori* dell'universo, avendo penetrato la struttura dell'atomo, considerato il codice base della materia"³. La trasposizione in immagini delle particelle infinitesimali, frutto di ricerca e razionalità, ha paradossalmente portato a una spinta al

trascendentale. È come se si facesse coincidere la parte più piccola dell'universo con il tutto. Questo implica che più ci si avvicina all'indivisibile più ci si sente vicino al creato nel suo insieme. Verso la metà degli anni Settanta due artisti in particolare hanno affrontato in chiave scientifica il rapporto con la volta celeste: Walter De Maria e James Turrell. Il loro lavoro costituisce un momento di svolta nel rapporto che l'arte aveva fino a quel momento avuto con il cosmo. *Lightning Field* (Campo di fulmini) di Walter De Maria è costituito da 400 barre di acciaio inossidabili, appuntite nella loro estremità superiore e alte circa sei metri ciascuna, distanziate circa sessantasei metri l'una dall'altra, ancorate verticalmente su un basamento di calcestruzzo e situate in un altopiano a nord di Quenado, nel deserto del New Messico. Queste barre hanno la caratteristica di catturare i primi raggi del sole prima ancora che siano visibili all'orizzonte; di diventare invisibili attorno a mezzogiorno, quando il sole è alto; di infuocarsi e emanare luce anche dopo il tramonto; di attirare i fulmini durante i temporali, offrendo uno spettacolo che sul piano dell'impatto emotivo evoca il sublime. L'artista ha predisposto che l'installazione possa essere visitata da non oltre sei persone per volta, che si devono trattenere sul posto almeno 24 ore, tanto occorre per percepire l'opera nella sua complessità. L'impronta scientifica dell'opera va oltre gli intenti razionali che la motivano, aprendo a implicazioni magiche che fanno del suo autore un alchimista d'altri tempi. Altra opera di svolta in tal senso è il *Roden Crater* di James Turrell, un vulcano spento di oltre mezzo milione di anni, situato in Arizona, trasformato a partire dal 1974 in un osservatorio dal cui interno è possibile studiare il cosmo e la percezione della luce. L'opera nasce da una foto aerea, emulsionata su carta pergamena e ritoccata con tecniche pittoriche. Il risultato è un'immagine cosmica, che può essere terrestre o celeste, sintesi di energia terrestre (il vulcano) e celeste (la luce). Come De Maria, anche Turrell ha lavorato con l'apporto di scienziati, in particolare si è avvalso della collaborazione dello scienziato della NASA Edward Wortz e dello studio di architettura SOM di New York. Come i *Lightning Field* di De Maria anche gli *Skyspaces* di Turrell, si offrono a una duplice lettura che affianca la dimensione spirituale a quella scientifica. L'interesse per la luce e per l'unità del cosmo si manifesta a partire dagli anni ottanta, con linguaggi e forme diverse, nell'opera di Peter Halley e di Ross Bleckner. Halley costruisce i suoi dipinti usando più parti imbullonate tra loro, a sottolineare che l'unità dell'opera esiste solamente compattando più tele dipinte su telai autonomi; questa unità è basata su una cosmologia astratta, creata su modelli matematici: una geometria complanare che raffronta ogni misura del mondo (e dell'uomo) a schemi teorici. Ma anche una geometria che si propone come unico linguaggio possibile per rappresentare il metafisico, cioè "quella natura che può essere vista solo con la mente".⁴ Le griglie di Peter Halley ricordano la struttura filosofica di base del diagramma tantrico e possono essere lette come raffigurazioni di sistemi cosmologici configurati geometricamente. Anche Jasper Johns, che ha dipinto nel 1980/81 i suoi *Tantric Details* (I, II, III), in una delle sue serie più conosciute, *Targets*, si riferisce palesemente al diagramma tantrico dell'evoluzione del cosmo, a cerchi concentrici, a dimostrazione di come temi universali accomunino artisti di generazione e tendenze differenti. Lo stesso diagramma tantrico, seppure in varianti originali, lo ritroviamo in certi dipinti di Ross Bleckner come in quelli di Alberto Di Fabio. Ma mentre Bleckner scompone e ricompone le forme, scava nel dettaglio fino ad arrivare alla rappresentazione molecolare della materia, Di Fabio non rinuncia mai a mantenere rigido l'equilibrio tra le parti, quasi i suoi fossero grandi pattern ottenuti con il rigore degli specchi di un caleidoscopio. In Di Fabio l'insieme e la parte finiscono così per coincidere, essendo l'insieme la moltiplicazione delle parti. Una moltiplicazione che si può prevedere a priori attraverso calcoli matematici. Ross Bleckner usa la luce come metafora del momento di passaggio dalla vita alla morte. La luce è per lui l'energia che si sprigiona da un corpo che perde il soffio vitale, esattamente come accade a una stella che si dissolve nello spazio siderale. Nei suoi lavori contemplativi della serie *Specific and Anonymous*, del 2001, oppure in *Upright (Faces and Stars)*, del 2002, egli rappresenta un universo gassoso non distante dall'oceano cosmico degli egizi (il turbolento Nun). Peter Halley definisce i quadri di Bleckner come l'espressione di un "trascendentalismo ironico". "Se consideriamo le religioni orientali," scrive Halley, "vi possiamo individuare una fonte di questo tipo di pensiero, che è presente nel lavoro di Bleckner [...] I suoi dipinti, per molti versi, sembrano riaffermare questo

punto di vista trascendentale”⁵. La stessa impronta trascendentale di matrice orientale emerge, seppure in modo diverso, anche nei lavori degli astrattisti Domenico Bianchi e di Alberto di Fabio. L’approccio di Robert Longo alla cosmologia è diretto. Egli rappresenta tra l’altro, in bianco e nero, con tecnica realista, pianeti e stelle. La sua rappresentazione è sia soggettiva che oggettiva. Nonostante l’impatto fotografico è soggettiva in quanto l’immagine è realizzata *a mano*, è oggettiva in quanto imita il vero com’è visto attraverso il mezzo tecnologico. A permettere all’artista di ampliare la sua conoscenza del cosmo è dunque il processo. Ancora una volta soggettività e oggettività convivono rapportandosi all’idea del cosmo e alle sue implicazioni filosofiche. I pianeti, le galassie e le esplosioni di Robert Longo sono misteriose e *dark*: rapportandosi alle raffigurazioni cosmiche quali simboli del potere universale – il messaggio politico, come sempre nel suo lavoro è implicito – essi rappresentano una realtà unitaria e totale di stampo newtoniano.

Nella visione orientale prevale il senso del vuoto, dal quale invece prende le distanze tutta la tradizione occidentale antica e medievale, come ci insegna il processo a Galileo e il rifiuto da parte della cultura aristotelico-tomista di accettare la realtà del modello copernicano. Tale modello implicava infatti l’infinito, e dunque l’annullamento di quella perfetta gerarchia che tanto sul piano cosmologico, quanto sul piano sociale aveva garantito le sue fondate certezze sia all’uomo comune sia alla cultura filosofica, teologica e politica. Shahzia Sikander, artista e architetto, che comincia a operare negli anni Novanta – di origini pakistane e nerwyokese di adozione – assembla allegorie e simbologie della cultura e della spiritualità orientali e occidentali, ottenendo insieme credibili sul piano della rappresentazione cosmologica. Evidenzia così come gli opposti possano toccarsi e coincidere e come l’arte possa giungere a superare le contrapposizioni nette che spesso caratterizzano le enunciazioni categoriche tanto della scienza quanto della filosofia. Nel suo video *Dissonance to Detour*, muovendo da un rigoroso canone figurativo, Sikander dà vita a una proliferante *imagerie* pittorica che vede convivere frammenti iconografici appartenenti a culture diverse come se queste fossero stelle, galassie e pianeti in movimento in un universo indivisibile.

L’idea della forma in movimento la ritroviamo anche dalle geometrie di Domenico Bianchi, apparentemente frutto del caso ma in realtà costruite con il supporto scientifico del computer, che permette di definire e dare compiutezza all’indeterminazione della forma liquida. Il materiale prediletto da Bianchi per i suoi quadri è la cera, elemento naturale che rimanda al mondo delle api e all’organizzazione rigida dell’alveare, sia sul piano gerarchico sia su quello strutturale. L’alveare costituisce infatti una struttura che si compone di parti autonome concatenate a formare un insieme indivisibile. Indivisibile ma anche impenetrabile, come i buchi neri di Einstein, sempre presenti nell’immaginario degli artisti contemporanei, come dimostra l’opera *I Buchi Neri* (2008) di Mario Dalla Vedova, costituita da un grezzo tessuto artigianale nero, con una trama a linee orizzontali spesse, sul quale è fissato la scritta al neon *I buchi neri*. L’intento dell’artista è rappresentare un cosmo imperfetto tramite le linee di tessuto che, invase da gocce di colore nero, slabbrano. Del resto, considerata l’imprendibilità dell’opera, le implicazioni che essa assume indipendentemente dal suo autore, il suo continuo sfuggire a catalogazioni e semplificazioni esplicative, quale migliore metafora del Cosmo e dei Buchi neri per richiamare le continue fughe in avanti dell’arte?

Gianni Mercurio
Curatore della mostra

1. Albert Einstein, *Elektrodynamik bewegter Körper*, in *Annalen der Physik*, Berna giugno 1905
2. Arthur I. Miller, *“Einstein and Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes Havoc”*, Perseus Books, New York, 2001
3. Peter Halley, *La Pittura alla Fine della Storia*, *Arts Magazine*, New York, maggio 1982, in Italia in *“Scritti sull’Arte ed Altro”*, edizioni Tema Celeste, 1990)
4. Platone, *La Repubblica*, libro III
5. Peter Halley, op. cit.