

Robert Barnes

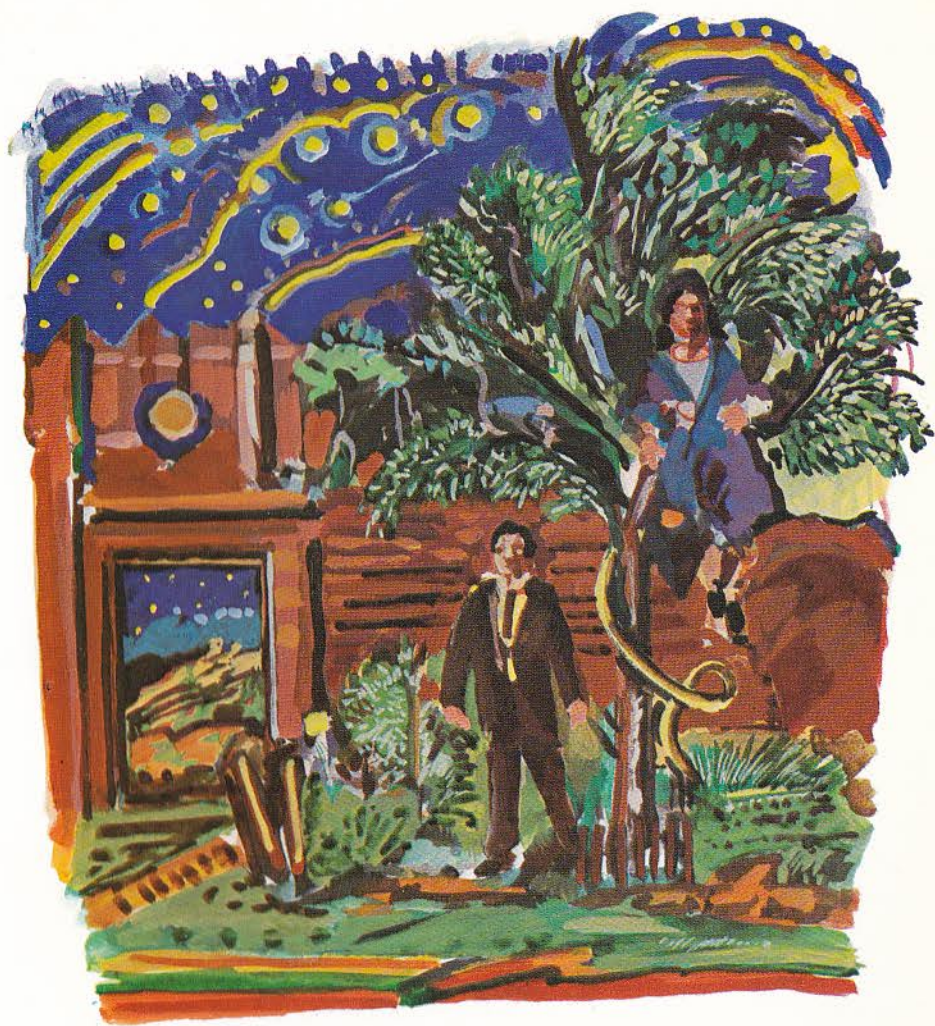
Presentazione alla mostra - La Parisina, Torino - 1974

Dopo il realismo attonito di Bailey, la galleria La Parisina presenta un altro pittore americano, Robert Barnes; anche lui estraneo a quell'area « americana », che la nostra prospettiva ottica identifica con l'area di New York e con la matrice delle ultime avanguardie. Barnes viene infatti da Middle West, e bisogna intendere questo dato come indicazione di un posto di frontiera. È nato infatti a Washington, ma ha studiato e si è formato a Chicago ed è vissuto nell'Indiana, prima di trasferirsi l'anno scorso in Italia, in Umbria.

Barnes appartiene a quel gruppo di artisti della Scuola di Chicago che la critica definisce « eccentrici », per la loro collocazione territoriale nella mappa dell'arte americana; per la loro scelta di fondo, non conformista rispetto alle tendenze più vistose e più reclamizzate; per i caratteri linguistici ed espressivi delle loro immagini pittoriche o plastiche. La loro opera rivela infatti la persistenza di un richiamo della cultura europea, come un richiamo ancestrale che segue un itinerario quasi inconscio, ma al tempo stesso avverte che quella cultura è stata filtrata attraverso esperienze che hanno la loro realtà in un mondo « nuovo », alle cui spalle il medioevo coincide pressapoco con il nostro illuminismo. Un mondo insomma creato con un innesto.

Quei pittori hanno molte cose in comune: una configurazione sensuale, a volte addirittura sessuale dei rapporti vitali e della loro incidenza sui meccanismi del comportamento individuale e collettivo: un'idea fantastica e fantasiosa dello spazio, nonostante il denso naturalismo che sta alla base della loro opera, sicché lo spazio sembra vanificato nell'assenza di una progressione logica e razionale della composizione e viene semmai ricostituito attraverso elementi che sono insieme realistici ed allusivi, gabbie, paratie, tramezzi, tralicci; un colore che agisce come stimolo sensoriale e come generatore di figure, e che può avere incredibili variazioni di tinta e di tono, tra le preziosità sommesse e vellutate della tavolozza dei Nabis e la violenza acerba della tavolozza dei primi fauves e dei primi espressionisti. Hanno soprattutto in comune una sensibilità acuta per la coerenza poetica o polemica di ciò che vuole esser detto o raffigurato, assai più che per la coerenza delle strutture del linguaggio. Si rifiutano cioè di sacrificare la spontaneità e la freschezza dei motivi agli artifici della forma. Anche la forma è per essi una metafora.

Nei dipinti di Barnes, negli olii come nei guazzi, la spontaneità dei motivi di



25 - Donna sull'albero

pittura si snoda attraverso le linee di sviluppo di una immaginazione così ricca e complessa da potersi definire barocca. Essi esprimono un autentico « horror vacui ». Lo spazio è fittamente occupato, ininterrottamente percorso da tracce sinuose, che scattano in ogni direzione, accendendo in frantumi di bellissimo colore e trasfigurando la superficie pittorica in un fuoco d'artificio, o in un fondo di caleidoscopio. Queste tracce spesse e dense si dispongono, a volte, come se volessero rendere più esplicito il loro modello reale, nei ritratti per esempio; ma quasi sempre lo sfiorano soltanto, se ne allontanano, lo riaccostano come se rispondessero ad impulsi improvvisi dell'artista o ad improvvise irradiazioni dall'interno dell'immagine; trascinano allora echi e frammenti di altre regioni e di altri climi, forse anche frammenti di altre immagini, riprese e segnate ai margini nell'urgenza del lavoro. Si manifesta nelle opere di Barnes un'eccitazione visiva, che sembra puntualmente ricalcare l'eccitazione psicologica, l'una e l'altra sono però contenute, depositate in larghe chiazze, o frangie, o strinature di colore, che cristallizzano e pacificano i loro timbri in un tono generale, generalmente caldo: soprattutto nelle più recenti, nate nel clima fervoroso de Il Polgeto.

L'aspetto più intrigante dell'opera di Barnes deriva da una specie di spiazzamento tra le varie parti e i diversi piani del dipinto: uno spiazzamento che a volte è vero e proprio raddoppio, quasi per effetto di una registrazione non perfetta delle singole figure. Questa vibrazione si inserisce come un intervento dell'intelligenza, tra la suggestione del vero e la reazione dell'artista e introduce una certa tenera ironia, un garbato senso di humour, forse anche un riserbo o pudore di fronte all'evidenza della felicità. Lo spiazzamento dell'immagine ha un suo riflesso anche nella struttura dell'opera, che appare sempre costruita con un raro equilibrio tra un « qui » ed un « altrove », tra un interno ed un esterno, fra un punto focale, di un essere animato che fissa lo spettatore ed una molteplicità di fuochi, che attirano lo sguardo dello spettatore. Un altro modo d'essere barocco: la diaspora appunto delle sensazioni fisiche ed emotive, i cui fili si riannodano alla fine, fili brillanti d'argento e d'oro, per dare al dipinto, ultimo segno di magia, la forma di una cornucopia che rovescia generosamente le sue certezze e le sue illusioni.

Luigi Carluccio