

*L'arte non è una copia del mondo reale. Di queste dannate cose basta che ci sia un solo esemplare. Dov'è la saggezza che abbiamo perduto nella conoscenza, dov'è la conoscenza che abbiamo perduto nell'informazione? (S. Eliot)*

Speculazione che si sta esaurendo con il tempo, quella sulla supremazia dell'immagine sulla parola. E non soltanto perché è indiscutibile che l'immagine in poco tempo abbia relegato la parola ad un ruolo meno che secondario ma soprattutto perché, nel *rituale della trasparenza*, è arrivata a contaminare profondamente la realtà fino a divenire essa stessa l'unico oggetto del nostro desiderio o, meglio, il luogo nel quale i nostri desideri divengono possibili.

Gli Anni Ottanta ci avevano consigliato con saggezza ma forse con troppa attenzione all'apparenza di costruirci un'immagine: un fragile e tuttavia unico (personale) limite rispetto all'indefinitezza della realtà; ci avevano suggerito di archiviare le ideologie e le utopie collettive, di infrangere la "tradizionale" scala dei valori, ponendo ai vertici attraverso la spettacolarità e la monumentalità degli effetti, la debolezza dei pensieri e la fragilità dei soggetti. L'edonismo e il postmoderno ci raccomandavano di agire soprattutto *in superficie*, solo così avremmo potuto forgiare in maniera perfetta la nostra immagine in modo da non essere fuori schermo.

Nondimeno il nostro panorama visivo era e continua ad essere completamente affidato ad un complesso sistema di riproduzione che produce unicamente immagini, talché la sorprendente e "ispirata" affermazione di Paul Klee: "Ora gli oggetti mi guardano", è ormai addirittura alle nostre spalle, come lo è il sistema degli oggetti con le sue *semplici* regole.

Adesso sono le immagini a guardarci. Affascinati da questa pellicola che scorre incessantemente davanti ai nostri occhi e di cui noi stessi siamo parte, abbiamo perso il senso della realtà o, meglio, "il reale stesso finisce per comparire come un grande corpo inutile". L'arte stessa sembra subire questa fascinazione e laddove non rinuncia volontariamente a sfidare la seduzione dello sguardo rendendosi *inguardabile*, cerca di abitare, utilizzando lo spaesamento come unico possibile principio *estetico*, lo schermo. La forza e la specificità delle immagini dei media sono tali da annientare qualsiasi altro linguaggio; l'arte contemporanea come rileva Jean Baudrillard appare destinata ad esercitare solo "la magia della scomparsa o ad assoggettarsi alla virtualità dello schermo, finendo rinchiusa nell'improbabile spazio di un *laser disco* o, più allegramente, nelle memorie infinite di un videogioco tridimensionale, se non addirittura come è già successo di divenire un siparietto per interrompere gli spot pubblicitari televisivi. Per molti secoli, l'arte come altre discipline estetiche ha significato ricerca e "svelamento" della verità; l'analisi e la decostruzione delle strutture dell'opera *garantiva* la distanza dall'artificio e la *ridefinizione della realtà*. Nella società multimediale, in cui esistono realtà multiple tutte ugualmente reali ed illusorie, la ricerca della verità sembra non avere più alcun senso. Nondimeno di tanto in tanto l'arte mostra ancora la propria autonomia, la volontà di contrapporsi alle immagini medialità e al loro desiderio (o forse alla loro vocazione) di ridurre il mondo semplicemente ad un simulacro. Parafrasando Paul Virilio, potremmo dire che l'arte è divenuta l'interruzione della visione diretta, l'elemento *fondamentale* che ci permette ancora di ampliare il nostro sguardo, di riuscire a scavalcare il muro di cinta della costruzione del nulla tecnologico. La ricerca di Marisa Albanese si svolge principalmente all'interno delle strutture stesse dell'opera d'arte: in maniera del tutto generale si può affermare che tutti i suoi lavori tendono essenzialmente a chiarire i meccanismi mentali e concreti che *permettono* la "creazione", il funzionamento e la fruizione dell'opera. All'interno di tale ricerca è evidente, altresì, una relazione con il linguaggio della performance, i cui residui si manifestano nei continui spostamenti non soltanto metaforici a cui le opere dell'Albanese ci sottopongono.

Ne *Il grande gioco* (1990), l'artista ci pone di fronte all'esibizione *reale* delle strutture che compongono l'opera; attraversare la soglia in questo caso, significa non soltanto conoscere e sperimentare l'interno della *scultura*, bensì vedere il *retroscena* dell'opera d'arte.

La rappresentazione esplicita di ciò che è dietro o dentro l'opera "tema" utilizzato in maniera mirabile nel 600 da Cornelius Norbertus Gijsbrechts e, in tempi recenti, da Giulio Paolini, induce gli spettatori a interrogarsi su ciò che è al di là, cioè sull'opera d'arte stessa. Nondimeno Marisa Albanese non si accontenta di stimolare la nostra riflessione sulla vera *natura* del lavoro artistico, bensì mette *in gioco* il proprio pensiero: la grande stanza vuota, illuminata di blu in cui giungiamo dopo aver attraversato l'opera è il luogo della genesi del fare (e del pensare) artistico, della visione *altra* che permette di percepire il fuori con uno sguardo diverso.

Tuttavia è proprio quando usciamo fuori, quando crediamo di aver trovato risposte chiare all'enigmaticità dell'opera che, attraverso un "dispositivo estetico" basato su un ribaltamento di prospettiva (di fronte al tunnel/scultura c'è un'entrata identica che non conduce da nessuna parte), l'enigma si ripete. Il linguaggio dell'arte deve la propria impopolarità alla polisemia. I segnali che l'opera soprattutto quella contemporanea emette non si accontentano di un'unica definizione, la loro qualità è nella possibilità di contenere anche il contrario di quella stessa definizione. Il ribaltamento di prospettiva a cui avevamo assistito ne *Il grande gioco* diviene il linguaggio palindromo di *Erede l'arte*. Anche in questo caso allo spettatore è richiesta una presenza attiva: le opere accadono nel momento in cui posiamo i nostri occhi nelle fessure predisposte "ad arte" di un cubo di alluminio o solleviamo il nostro sguardo ponendoci sotto delle particolari tettoie. Chiunque potrebbe affermare che una tale "messa in scena" si iscrive *naturalmente* nella tradizione novecentesca il cui punto nodale è rappresentato dagli *Etant donnés* di Marcel Duchamp che punta la propria attenzione sul ruolo attivo dello spettatore.

Nondimeno Marisa Albanese come dimostra in modo particolare l'opera *Spostamenti* (1994) ribalta la questione: non è più l'opera a *dipendere* dallo spettatore ma viceversa. *Spostamenti*, al di là dei semplici giochi di parole, simboleggia il percorso mentale che trova la propria sintesi nell'opera. Tale percorso riflette essenzialmente *i punti di vista* dell'artista ma, allo stesso tempo, offre senza enigmi la "verità" della struttura dell'opera: quello che abbiamo di fronte sono le nostre capacità percettive. Siamo davanti ad uno schermo la cui particolarità è quella di mostrarci immagini immobili, per sperimentare criticamente il nostro ruolo di spettatori dobbiamo soltanto spostarci, ma lo dobbiamo fare realmente senza l'ausilio di alcun dispositivo. Allo stesso modo nella serie dei *Gesti* ('93/'95) Marisa Albanese presenta al nostro sguardo la possibilità dell'ampliamento di percezione. Non è tanto o non è solo importante ciò che vediamo ma soprattutto il modo in cui "agisce" la nostra visione. Le icone utilizzate dall'Albanese ripercorrono l'alfabeto gestuale spesso osceno attraverso il quale ci esprimiamo ma il loro valore è identico a quello delle frasi palindrome che caratterizzavano i suoi lavori precedenti: sono trappole per lo sguardo. Gli strati di vetro con cui è composta l'opera così come gli specchi che ce ne rimandano la visione ci permettono di entrare con gli occhi nel gioco percettivo dell'immagine; ci coinvolgono nell'opera fino a farci rendere conto del nostro ruolo. Se vogliamo *veramente* giocare il gioco dell'arte dobbiamo riconvertire il nostro sguardo, abbandonare la distrazione con cui usualmente guardiamo la sovrabbondanza di immagini che ci circonda.

Cecilia Casorati

Nell'immaginazione i segni, le icone, i gesti e le azioni prendono corpo e spessore.

I lavori di Albanese si appropriano dello spazio circostante quasi lo inghiottono.

E' un dialogo complesso quello che nasce dal vuoto di una galleria, per esempio, ai pieni ed i vuoti di un lavoro che ha una forza quasi muscolare.

Sì, perché sembra che si dilati, che allarghi le possibilità percettive. Una fessura suggerisce infatti all'occhio di penetrarla, per scoprire il dentro, o il dietro. Uno sguardo, molti sguardi, frontali e laterali, di fronte ad un metallo, che sembra impedire o per lo meno ostacolare la visione.

Il vetro sembra suggerire un'ipotesi di apertura, ma è solo, forse, una suggestione.

L'artista si rappresenta, a volte, come soggetto oggetto di questa percezione difficile, che traduce il fenomenico attraverso immagini e parole, giochi di parole e immagini. Una donna vista di spalle, o di profilo, seduta, di schiena, una serie di mani e di gesti delle mani.

Soggettività della percezione, perché ognuno di noi vede le cose a modo proprio, indiscutibilmente. Rarefatto, duro, secco e forte, il lavoro di Marisa Albanese sintetizza tutto un mondo di sensazioni che nascono e si sviluppano nella mente dell'artista, nella sua memoria. Pensiamo ai gesti ad esempio: mani che si intrecciano in un'inequivocabile messaggio, gesti noti ed in un certo senso popolari, che vengono trasfigurati.

Essi si fanno rarefatti, diventano un'altra cosa. Da simboli della comunicazione anche popolare, appunto, Si fanno portatori di un nuovo linguaggio.

La metafora del simbolo, gesto o icona che sia, uso o abuso di luoghi noti e di note consuetudini, ci porta ad entrare in un universo di assonanze, di rimandi culturali: si attinge da una realtà, sia essa la realtà della strada, sia essa un topos, una metafora culturale individuata; si interpreta inevitabilmente il dato di partenza e lo si trasforma, fino a liberarlo dalla matassa, dal contesto di partenza.

In parole più semplici: quante volte è stato rappresentato un San Sebastiano nella storia dell'arte?. Quante volte abbiamo guardato e immediatamente riconosciuto il soggetto, senza il minimo imbarazzo, anzi, con le spalle coperte dalla nostra cultura nozionistica? Eppure San Sebastiano, sempre lui, sempre simbolo di sacrificio e sofferenza, oltre che di catarsi spirituale, rivive continuamente con mille facce ed in mille modi, fino a perdere il contatto con la storia, e diventa, nelle traduzioni artistiche, una forma astratta arricchita di nuovi significati. Astratto, astrazione, sono parole che, come San Sebastiano, hanno subito le trasformazioni storiche di tempi diversi: dai primi del novecento ad oggi, quante volte questo termine è stato preso in prestito per motivare scelte stilistiche, per dare risalto a correnti artistiche europee e non (astratto concreto, astrazione informale. . . ) per non parlare della nota dicotomia astrazione figurazione e del suo superamento presunto o reale.

Tornando ai gesti, alle mani, alla personificazione di sensazioni nel lavoro di Albanese l'uso di certa simbologia, volutamente di certi luoghi comuni, si stempera in una trasfigurazione astratta, mantenendo tutta la forza possibile. Sia che venga usata la fotografia, sia che l'artista sperimenti la possibilità del video, sia che i materiali adoperati per la scultura si pieghino ai voleri della leggerezza (metallo e vetro, per esempio) di suggestione per sostenere la fondatezza del significato, il risultato non cambia. Il pensiero è ciò che conta nella creatività, o meglio, il saper tradurre il pensiero in una forma il più possibile corrispondente, determina il risultato.

E' per questo che il periodo di "gestazione" dell'opera si rivela in tutti i suoi tempi di crescita. Nasce da una ricerca precisa ma costellata di fatti apparentemente casuali; nasce dalle contraddizioni della vita, dalle prove che la vita stessa ci costringe ad affrontare ed a superare. Da questo ed altri motivi si realizza allora un tunnel blu, come un corridoio che avvia all'iniziazione. Lo spettatore lo attraversa, e mano a mano che va avanti, si sente più solo, come l'unico sopravvissuto ad un cataclisma mondiale.

Egli riscopre a poco a poco se stesso, come colui che non ha più niente da perdere, ridiventa bambino. Tutti e cinque i sensi entrano in azione, e la percezione dell'opera avviene gradualmente. In un altro lavoro la scansione ritmica dei vari elementi e dei vari materiali gioca le proprie carte.

Si apre una piccola fessura, e dietro non c'è niente, volti e parole si confondono, e il resto è bianco. Pause, scansioni, percettibilità dell'immaginario. Marisa Albanese riesce perfettamente a contenere l'idea e le idee in un'apparente riduzione alle forme essenziali della espressività, la sua. Non si concede mai del tutto, anche se si dà moltissimo. L'espressione del suo lavoro si afferma nella riduzione formale non parlerei di minimalismo quanto piuttosto di sintesi e di suggerimenti. Albanese lascia alla immaginazione di ognuno di noi la libertà di scegliere, di attraversare quella strada o quell'altra. E' forse una specie di mistero quello che maggiormente incuriosisce. La luce penetra, comunica e sollecita. E' come una spia che ci dirige verso una "fonte "di approfondimento. Le parole, le immagini, le diverse forme di linguaggio possibili. Un io nascosto finalmente emerge e detta le condizioni per attraversare il tunnel. Il mistero dell'opera di Marisa Albanese, nasce dalla non dichiarazione di poetica, dall'assenza totale di didattica informativa, da una serie di suggerimenti che diventano campo di sperimentazione per lei e di verifica per noi, infine, dalla traslazione di significati.

Vittoria Coen