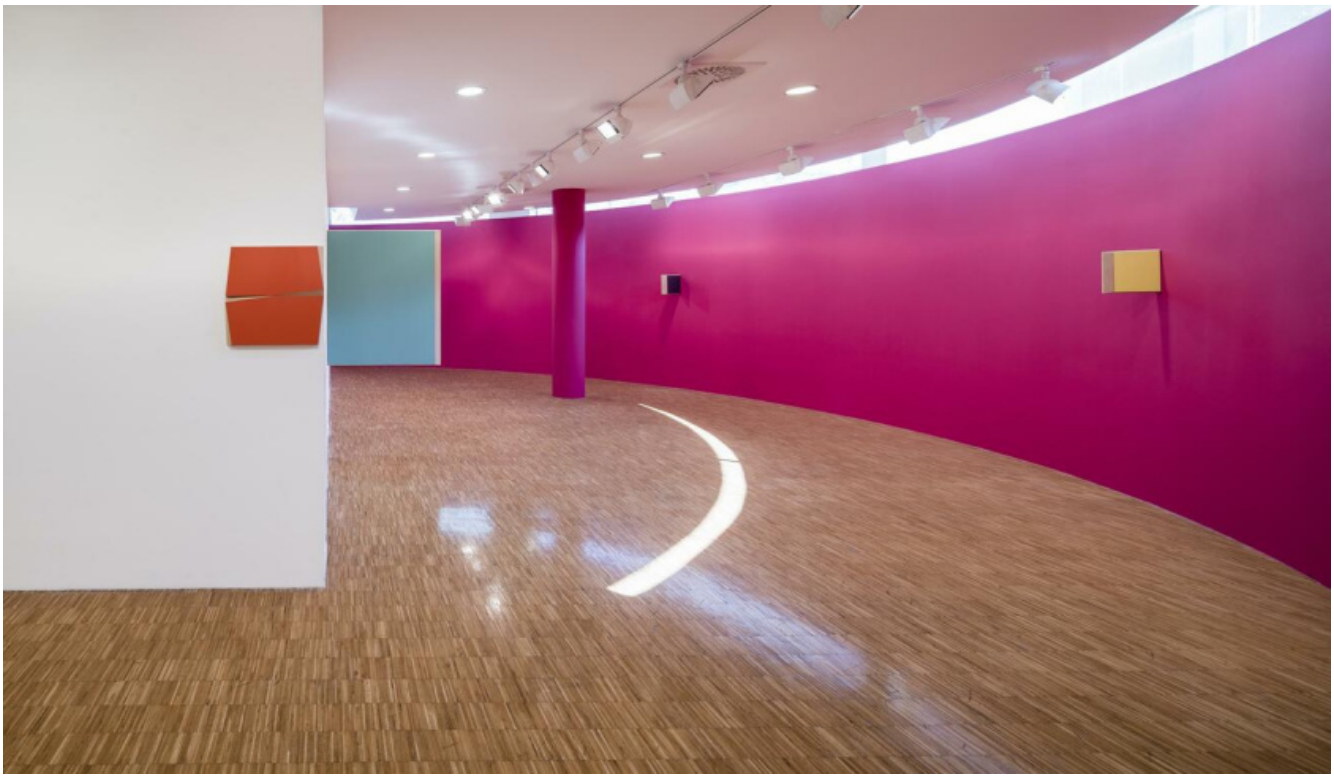
DOPPIOZERO

Sean Shanahan: l'infinito nel cavo della mano

Luigi Bonfante

27 Luglio 2020

Cosa si può dire di un colore? Nonostante l'apparente semplicità, un colore non è una cosa semplice. Si può nominarlo il più accuratamente possibile, magari indicando il suo numero di Pantone. Si possono elencare le cose che quel colore ricorda, le associazioni mentali che evoca, e man mano esplorare la nebulosa di significati e immagini che nella nostra memoria è in qualche modo legata a quel colore. Si può addirittura scriverne una storia, come ha fatto Michel Pastoureau; o farne delle teorie generali, come la versione ufficiale della scienza, che si basa sulla teoria della luce di Newton; o la teoria di Goethe, radicata nella percezione umana; o le teorie esoteriche, come quella di Rudolf Steiner; o ancora come le teorie dei fisiologi, degli psicologi e dei semiotici, quelle dei filosofi e quelle dei pittori. Tutto questo rimane ovviamente nel campo del concetto e non potrà mai sostituire l'esperienza diretta. Parole, metafore e sinestesie sono tutto ciò che il linguaggio può offrire a chi non vede quel colore. E l'essenziale rimane *lost in translation*.



Per questo è sempre spiazzante parlare del lavoro di Sean Shanahan, in questi giorni in mostra al MAC di Lissone con una personale intitolata *Singular Episodic* (visitabile fino al 27 settembre, previa prenotazione; nello stesso periodo il museo ospita altre due mostre: una di Alexis Harding, *Skin Deep*; l'altra di Maurizio Donzelli, *Thresholds*).

A prima vista un dipinto di questo pittore irlandese trapiantato da molti anni in Italia è soltanto un colore, una particolare tonalità, col suo grado di saturazione e luminosità, stesa su una spessa lastra di mdf. Duchamp diceva che perfino un dipinto è una specie di readymade perché può essere ridotto a una serie di scelte: tubetti di colore assemblati su superfici. A maggior ragione potrebbe dunque esserlo un monocromo del tutto uniforme come quelli di Shanahan. Ma, com'è noto, Duchamp amava i paradossi e tendeva sempre a mettere la materia grigia davanti alla retina. Questi monocromi non sono ready-made, non solo perché Shanahan ama «costruire» i colori mescolando, prendendone possesso poco a poco, ma perché tutto il suo lavoro è in un certo senso ostile al paradigma contemporaneo e si presenta come un voluto anacronismo, quasi da dandy, indifferente all'imperante proliferazione di immagini già pronte, remixate e postprodotte. La stessa scelta del monocromo, in quanto figura impermeabile al linguaggio, sembra porsi in dichiarata antitesi alla parallela proliferazione di *packaging* discorsivo, critico, ermeneutico, favorita dal concettualismo post-duchampiano.

Già nel 1964 Susan Sontag (in *Contro l'interpretazione*) scriveva che l'esperienza sensoriale è importante in quanto «la nostra è una cultura basata sull'eccesso, sulla sovrapproduzione» che congiura ad «ottundere le nostre facoltà sensorie». E concludeva: «Anziché di un'ermeneutica, abbiamo bisogno di una erotica dell'arte».

Eppure, anche se punta a privilegiare l'erotica, credo che il lavoro di Sean Shanahan dimostri soprattutto che erotica ed ermeneutica hanno bisogno l'una dell'altra e si vivificano a vicenda. Perché, se quei pannelli non sono solo colori, allora in essi Eros e Hermes, corpo e mente, non possono che essere una cosa sola.

Il **monocromo** è uno degli esiti più radicali nella ricerca dell'essenzialità in pittura. È un'antica pulsione filosofica quella di cercare l'essenza, il cuore segreto del mondo, quel nucleo di purezza che, come la quintessenza degli alchimisti, rimane dopo aver distillato tutto ciò che è accidentale. Una pulsione analoga si può rintracciare anche nella più astratta e razionale delle discipline come la matematica; o nella strategia conoscitiva della scienza che costruisce modelli semplici per capire problemi più ampi e complessi.

Questa pulsione è presente in vari modi anche nell'arte. Ad essa si può collegare l'idea neoplatonica che il bello è semplice, sommamente semplice e indiviso, come l'Uno a cui tutto aspira. «La bellezza di un colore semplice», scrive Plotino, «gli deriva da una forma che domina l'oscurità della materia e dalla presenza di una luce incorporea che è ragione e idea» (citato da Remo Bodei nel suo *Le forme del bello*). Il retaggio filosofico platonico e neoplatonico, ma anche gnostico ed esoterico, affiora in molti artisti che, un secolo fa, crearono l'arte astratta. Ne è testimonianza un bell'aforisma di Brancusi: «La semplicità non è un fine dell’arte ma si arriva alla semplicità malgrado se stessi avvicinandosi al senso reale delle cose».

La ricerca dell'essenza e della purezza nell'arte del Novecento è legata anche all'idea di una palingenesi dell'arte, quell'utopia di un “grado zero” della pittura che Malevič pensava di aver trovato col suo *Quadrato nero*. Qui all'essenza come struttura fondamentale si sovrappone l'essenza come origine e l'originalità come novità-singolarità, nella quale confluiscono l'idea romantica del genio e del mito dell'autocreazione assoluta così presenti nelle avanguardie storiche.

Il monocromo, come la griglia, è un'idea riscoperta più volte nell'arte del Novecento, con intenzioni, contesti e significati molto diversi. E, come la griglia, si è sempre portata dietro una sensazione di rinascita «in uno spazio appena svuotato, lo spazio della purezza e della libertà estetica»; una sensazione originata, paradossalmente, proprio dall'ascetica limitatezza, come «una prigione in cui l'artista rinchiuso si sente libero» (Rosalind Krauss, *L'ideologia dell'originalità*).

In fondo però è l'idea stessa di monocromo, sempre sospesa tra concettualismo e fisicità, a essere paradossale, come si potrebbe verificare seguendo le sue molte incarnazioni, più o meno letterali, nel corso del Novecento. E qualcosa di sottilmente paradossale è sempre presente nell'opera di Shanahan. Lo suggerisce anche il titolo della mostra: ogni monocromo è *Singular*, avviene una sola volta, anche se la sua apparente semplicità potrebbe far pensare il contrario; e allo stesso tempo è *Episodic*, fa parte di una storia più grande fatta di eventi multipli, anche se non sembra esserci alcuna storia.

Nelle opere della sua produzione matura ci sono solo tre ingredienti: un colore unico, steso in modo perfettamente uniforme e piatto; una forma geometrica semplice; una “non-cornice” tridimensionale. Ad essi in realtà va aggiunto un quarto ingrediente, apparentemente esteriore, su cui torneremo più avanti.

Il **primo ingrediente** è un colore denso e compatto, applicato in modo perfettamente uniforme con una spatola tergivetro su uno spesso supporto di mdf. La scelta dei colori privilegia spesso tonalità chiare e felici, mantenendo però sempre la loro concretezza materica, sottolineata dalla modalità di stesura e dal tipo di supporto.

Del colore Shanahan dice che è «un rompiscatole» capace di «sconfiggere lo squallore di una baraccopoli sudamericana»; e che il suo fascino sta nel suo essere «un significante indeterminato», nella sua «natura mutevole, instabile». Eppure al monocromo dice di esserci arrivato partendo proprio da un «amore per la stasi»: quella della natura morta e della sua tradizione, che rappresenta ciò che si avvicina di più al suo ideale di pittura. Qui è doveroso notare che in inglese «still life» ha un ambito semantico opposto a quello della corrispondente espressione italiana: è la vita che si dipinge, arrestando il suo altrimenti inarrestabile fluire, congelandolo magicamente in un istante eterno. La natura perciò non è morta, ma colta in quell'«istante del mondo» che Cézanne voleva dipingere, come scrive Merleau-Ponty (in *Senso e non senso*): «il paesaggio senza

vento, l'acqua del lago di Annecy senza movimento, gli oggetti gelati, esitanti come all'origine della terra».

Per Shanahan il monocromo è dunque generatore di ossimori: allo stesso tempo statico e instabile, totalizzante e anti-gerarchico, esplicito e destabilizzante. Ma il gusto del paradosso e dell'aforisma spiazzante fa parte dello stile stesso dell'artista, la cui conversazione densissima e arguta, colta e affabile sembra il rovescio invisibile dei suoi dipinti così reticenti. Quando gli si chiede della scelta del colore e del rapporto tra colore e forma, Sean esclude il “gusto” con una delle sue frasi surreali e acute: «Se un uomo sta cadendo da una rupe, non mi metto a commentare il colore della sua cravatta».



Il **secondo ingrediente** è la forma geometrica: un rettangolo o un quadrato, spesso con sottili distorsioni trapezoidali. Forme e dimensioni, per Sean, sono molto importanti, ma il loro rapporto col colore è indefinibile, come il colore stesso: «cerco solo di avvicinarmi alla mia iniziale sensazione di instabilità, di flusso, di pertinenza e vicinanza a una verità».

Nonostante l'enfasi che Shanahan pone sulla mutevolezza e l'instabilità del colore, non posso fare a meno di pensare che, messi assieme, questi due primi ingredienti creino ancora una volta un paradosso: una perfezione cartesiana

riempita di qualcosa che sfugge alla ragione cartesiana. Una pittura “concettuale” che esibisce il limite del concettuale.

Merleau-Ponty (in *L'occhio e lo spirito*) osservava che Cartesio nella *Diottrica* parla dei quadri solo in termini di disegno, mentre se avesse preso in esame il colore «si sarebbe trovato dinanzi al problema di una a-concettuale universalità e apertura alle cose, sarebbe stato costretto a chiedersi come l'indeciso mormorio dei colori possa mostrarci cose, foreste, tempeste, insomma il mondo».

Nel monocromo geometrico non c'è l'indeciso mormorio dei colori capace di far vivere le mele sulle tele di Cézanne o scatenare le tempeste su quelle di Turner. C'è invece una struttura ideale per essere compresa dalla mente cartesiana: una superficie perfettamente delineata, chiara e distinta; la quale tuttavia esibisce qualcosa che sfugge alla *res cogitans* e che solo il corpo può afferrare. Il colore può essere solo visto; perché «la visione *non* è un certa modalità del pensiero», come dice Merlau-Ponty: «è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere».

Il **terzo ingrediente** sono i lati della lastra di mdf da 3-4 centimetri, che possono essere tagliati perpendicolarmente rispetto alla parete oppure “fuori squadra”, nel qual caso gli spigoli bisellati costringono il supporto ad uscire dalla sua neutralità e a interagire col colore in vari modi, più o meno evidenti. Ed è in questa sottile interazione – e i relativi effetti di luce, ombra e corporeità – che si manifesta il tratto forse più personale della poetica di Shanahan.

Gli spessori sagomati hanno uno status ambiguo: non sono pittura, perché il supporto è lasciato al naturale; non sono semplice supporto perché l'artista li lavora rendendoli attivamente visibili, come delle cornici scolpite; ma non sono neanche scultura, dato che Shanahan insiste nel dichiararsi un pittore puro, del tutto disinteressato a un'interpretazione sculturea delle sue opere. Le superfici pittoriche sono sempre su piani frontali perfettamente a piombo, ben distinte dai lati sagomati non dipinti. Il supporto rimane estraneo alla bidimensionalità del colore, e in questo senso è una non-cornice – o forse un non-piedistallo – che modula in qualche modo il colore mettendolo in una relazione dinamica con la parete e l'ambiente.

Queste modulazioni, queste sottili variazioni sull'“intorno” del colore fanno sì che la compattezza impenetrabile del monocromo venga intaccata. Ai suoi confini, là dove dovrebbe sancire perentoriamente la sua identità staccandosi dal fondo

generico dell'ambiente reale, succede qualcosa che attira l'attenzione: appare l'ambigua fenomenologia della ***soglia***.

Nell'arte classica l'opera non può avere una vera soglia: la cornice o il piedistallo sono dispositivi che impediscono il passaggio dalla rappresentazione artistica alla realtà e ne sanciscono lo status extra-ordinario. Nell'arte moderna quei dispostivi cominciano ad essere contagiati dall'interno e nel corso del Novecento, spesso l'arte deborda dalla cornice, elimina i rigidi confini dell'oggetto-opera ed entra nel mondo.

Gli spessori di Shanahan sono dunque soglie, ma anomale: sono aperte e non fanno barriera, diversamente dalle cornici; eppure sono anche una specie di limbo sospeso tra lo spazio interno dell'opera e lo spazio esterno. L'artista racconta di aver iniziato a modellare i bordi rastremandoli verso la parete, in modo da rendere invisibile il supporto e far “galleggiare” il monocromo (l'effetto a cui Yves Klein mirava arrotondando gli spigoli e sospendendo i suoi *monochromes* a distanza dalle pareti). In seguito si è reso conto che non era interessato a quell'effetto e ha cominciato a inclinare diversamente i bordi e a renderli visibili, ma senza colorarli. Il colore naturale della pasta di legno grezzo va quindi guardato come un non-colore, uno spazio neutro acromatico, che tuttavia non può non interagire con la superficie colorata. La sua presenza o assenza introduce quasi subliminalmente un “senso”, nel duplice significato della parola: un indizio di direzione (un movimento) e un barlume di segno/significato (una differenza).

Entrambi sono ben presenti nella suggestiva metafora che Shanahan usa per descrivere il lato in cui il colore non incontra il bordo del supporto: «l'orlo di una cascata». I bordi visibili, quelli rastremati verso la superficie pittorica, sono argini che contengono il colore e lo fanno fluire verso il lato libero, come un fiume che arriva sul bordo rettilineo e precipita nel baratro sparendo alla vista. Pur mantenendo la bidimensionalità della pittura, quella profondità reale del monocromo, volume concreto che fa parte dell'ambiente, sembra accentuare la compatta matericità del colore, donandogli la pesantezza di una massa fluida, come suggerisce la metafora di Shanahan; oppure quella di un minerale, con i lati sfaccettati come gemme opache che non riflettono la luce ma la chiudono dentro la massa del colore, trasformando il monocromo in un *monolito.* È questa concretezza del colore, materico e introflesso, ciò che aveva affascinato Giuseppe Panza, grande collezionista dell'opera di Shanahan.

Gli effetti di soglia e tensione si modificano e complicano quando i bordi sono lavorati con bisellature sghembe oppure quando due monoliti dello stesso colore vengono accostati. Nel primo caso la sagomatura graduale fa apparire il lato del supporto come un triangolo acuminato che conferisce un senso di torsione al monocromo. Nel secondo caso, i bordi aumentano la loro ambiguità trasformandosi in incisioni sulla superficie pittorica complessiva ed evidenziano così la potenziale modularità del lavoro di Shanahan.

Questa ambiguità si manifesta in tutta la sua fecondità in uno degli allestimenti ideati per la mostra a Lissone: otto monocromi bisellati sono accostati a formare una grande parete policroma, nella quale ognuno mantiene la sua singolarità, i rapporti cromatici sono casuali, ma nel complesso diventano un *Us*, un *Noi*, come l'artista ha suggerito di chiamare questa disposizione a polittico. (L'ambiguità e la dialettica tra singolarità ed episodicità è ulteriormente accentuata dal fatto che ognuno degli otto monocromi ripete la bisellatura al suo interno, mostrandosi come due monocromi gemelli ma diversi).



Siamo così arrivati al **quarto ingrediente**, il meno appariscente perché esce dai confini dell'artefatto che siamo soliti identificare *tout court* con l'opera: è il rapporto tra il colore-monolito e il luogo che esso abita. Per Shanahan questo rapporto è una forma di dialogo: «Sono sempre curioso di vedere come il mio lavoro diventi qualcosa di più o di diverso rispetto ai miei personali interessi». La metafora del dialogo è in sintonia con la ben nota forma di cooperazione tra artista e spettatore espressa da Duchamp (nel suo *The Creative Act*, del 1957): «l'artista non è solo a compiere l'atto di creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera col mondo esterno decifrando e interpretando le sue qualificazioni profonde e così facendo aggiunge il suo contributo al processo creativo».

Ovviamente per un autore come Shanahan, classicamente orientato alla *poiesis* dell'oggetto artistico, quando escono dallo studio i dipinti sono opere finite e autosufficienti. Credo tuttavia che i suoi monocromi abbiano una natura potenzialmente dialogica e acquistino il loro senso più compiuto quando prendono dimora in un luogo, oltre che quando uno spettatore partecipa al dialogo con l'artista. È così che i colori-monolito, con le loro sottili variazioni sulle soglie, finiscono per emanare l'aura del *genius loci*.

Nella mostra di Lissone Shanahan ha realizzato anche due interventi *in situ* di *wall painting*, medium che ha già praticato in passato, ma che qui si manifesta con due modalità antitetiche e inedite. Il primo, all'ingresso dello spazio, cita il modulo base dei suoi tipici lavori su parete, ma è talmente discreto da passare inosservato: due spicchi di blu che intaccano lo spigolo convesso tra due pareti. Il secondo è anomalo e talmente invadente da occupare per intero la grande parete curva della sala, colonna compresa: uno spazio di pura energia che dimostra tutta l'instabilità del colore oscillando dal fucsia al «rosso pompeiano» dichiarato dall'artista. Immersi e sospesi in questo ambiente quasi amniotico ci sono tre pannelli aggettanti e bifacciali: due molto piccoli e uno molto grande, inevitabilmente influenzati eppure indifferenti – come per l'uomo che precipita dalla rupe – al colore dell'ambiente. Monadi che suonano il loro colore ed emettono dissonanze continuamente cangianti al variare del punto di vista. Un altro monocromo bisellato è invece accostato allo spigolo della parete bianca che introduce allo spazio ipercromatico, e instaura con esso un effetto compositivo spettacolare.

Non è un caso che, alla domanda sull'artista o l'opera cruciale per la sua vocazione di pittore, Shanahan citi *La musica* di Matisse. Anche senza arrivare all'astrazione e al monocromo, Matisse ha avuto il coraggio, nel 1910, di dipingere decine di metri quadrati di colore piatto, ripartiti in enormi campiture di verde e blu, e in rudimentali forme rosse che ballano in cerchio o che suonano immobili. Meno spettacolare della famosa *Danza*, dove c'è l'ebrezza dionisiaca dei corpi che si fondono nel movimento, la *Musica* mostra il misterioso fascino ipnotico del suono, incarnato in arcaici feticci che sembrano emettere solo note fisse.

Quelle note fisse ora risuonano nei colori-monolito di Shanahan, che incarnano nel modo più intenso il senso di un altro suo aforisma: «Io sono in un oceano infinito di colore. Ho l'oceano tutto attorno e ne prendo un po' nel palmo della mano: è sempre oceano, ma ora non è più infinito».

Miniature d'infinito, dunque (in un oceano che può essere anche rosso). E la mano che le raccoglie e le offre è la stessa che si ritrova nel verso di un poeta inglese amato dal pittore irlandese:

> To see a world in a grain of sand
> And a heaven in a wild flower,
> Hold infinity in the palm of your hand,
> And eternity in an hour.

(«Vedere un mondo in un granello di sabbia / E un paradiso in un fiore selvatico / Tenere l'infinito nel cavo della mano / E l'eternità in un'ora». William Blake, da *Auguries of Innocence).*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

