

Alessandro Roma at the Mart

by Giorgio Verzotti

In his invective against the return to painting in the 1980s, Benjamin Buchloh offsets the idealism of the latter (targeted through an even more violent depreciation of figurative art of the 1920s) with the critical realism of the collage typical of the historic avant-garde movements, cubism and Dadaism in primis. The collage introduces elements of reality functioning as signs and signals into a work, and hence into the dominion of art, referring back to the historic and social context from which they have been extracted. Cuttings from newspapers and magazines, fragments of textiles root the work in its historical moment, making the artist into a potential historian. Moreover, in its fragmentary nature, the collage alludes to the experience the subject undertakes in the world, an alienated and discontinuous experience leading to the impossibility of a unified, reconciled, single, reassuring vision and reflection of the world. The background collage, remaining within the setting of figurative art, is the proof of the failure of any unsolicited anthropocentric vision sustained by rational thought, which can be recognised in the first instance in a perspective depiction, the famous window on reality that the subject presumes to dominate, depicting it from a single or at least privileged point of view (with the variants that Panofsky has taught us to recognise). The 20th century instead, establishes itself as the agent of an instigation of crisis of this rationality, and the artists express this with their polycentric visions or dynamic co-penetrations or whatever else. Or by rejecting depiction in toto. Or by introducing everyday objects into their art. We are speaking of the 20th century that Buchloh likes: the non-conformist wing, because the neo-regulatory wing becomes instead the receptacle of the most reactionary idealism, from Picasso to Braque, from De Chirico to Morandi. Such is life. Today, many years after the era in which the diatribe first arose (although ancients and moderns have always been doing battle...) and about 30 years after the ephemeral appearance of a post-modern aesthetic in Europe, there are artists like Alessandro Roma who work principally if not exclusively with collage. It will be interesting to test some comparisons.

To be more precise, we can say that Alessandro Roma dedicates himself to a form of painting realised almost entirely using collages from paper cuttings, in which the paint – oil, enamel or spray – acts as a connecting element and rarely as protagonist. Nevertheless, his style seems to comprise a pictorial use of the non-pictorial element, in which the inserts of various material and chromatic values function like so many brushstrokes, or are at least placed on the surface thanks to a technical skill that resembles that of a painter. Albeit with this spirit, the artist's favourite material remains paper: using paper, he succeeds in creating small sculptures made of thin, light, coloured cut-out strips that from a distance recall the fabrics, metal veils and spidery forms of Melotti; paper and sometimes fabric or plastic cuttings are woven too into his two-dimensional compositions, which float over the wall without frames or any other protection. In short, the work is a body that from the outset wishes to show itself to be outside the codes and languages typical of the separate disciplines, and which aims towards a world of lightness, through the reduction of physical weight. To the full benefit of a visual redundancy that the multiform, multi-material nature of the work and its chromatic richness help to form. Collage and its genealogy therefore, in which Alessandro Roma slots in, I believe, without excessive problems. As proof, see the paintings and drawings the artist has indicated as being his sources of inspiration or the artists worth following, in the collections of the Mart and noted by him for his one-man exhibition in this museum, all dedicated to the theme of landscape. There are some works by Morandi, of course, and a surreal drawing by Savinio. But above all, we find Balla and Licini, who although using only paint, nevertheless fragment the surface, designating triangular and curved segments or chromatic touches, as one might do with a multi-material collage; and there's Burri, the multi-material artist par excellence (after Prampolini, of course). But let us keep to the point. The cuttings: the artist uses illustrated magazines or images downloaded from the Internet and then scanned and printed. An important feature is the cutting out of details of images that are then placed alongside other fragments. As we have said, painting serves as a connecting element but it often manually completes the image the cutting gives us as a detail. The ma-

terial refers to the contemporary reality of mass communication and in particular to digital media; the work comes together through the use of a computer, searching through the web, and through mechanical duplication. The result is for the most part a phantasmagoria that fully replaces “landscape painting” at the very moment in which it evokes it. With a compositional skill wholly derived, we suppose, from his intuition, Alessandro Roma shows us the deconstruction of landscape as genre, just as Francesco Stocchi describes in articulate fashion in this catalogue, multiplying points of view, playing with overlays and matching between visual elements and incongruous materials, providing us with a landscape certainly, but as though seen through a kaleidoscope. In this way, the eye cannot recognise the setting and wanders over the surface, as Paul Klee intended. There is a subtle play: a single, central point of view appears possible, and the composition is constructed in such a way as to suggest depth, like in a stage design formed of a series of wings which lead to the promise of a final revelation. Immediately after a first glance, this revelation becomes clearly impossible, unreal, because contradicted by other revelations, as the stage is full of a series of fulls and voids, or more or less rarefied, more or less dense zones that correspond (or seem to correspond) to as many perspective views, as a result of which the openings towards otherness multiply and the eye literally does not know what to seek and where. Besides, the (illusions of) depth and rarefactions are offset by the density of bas-reliefs in chalk, handled in coloured patches and with the imprint of the textures of the materials pressed into them; here too, the heterogeneous takes the place of the uniform, that is, chalk as unifying material. Without doubt, Alessandro Roma’s collages refer to the historical context from which his elements are drawn (and indeed, the images and materials are totally recognisable, as they are “contemporary”), and to the fragmentary experience we make of reality: even more fragmentary, this experience here is even hallucinatory. And the vertiginous effect is accentuated by the names assigned the works through pure association of ideas, and which all come from the literary works of Giorgio Manganelli, the most baroque and virtuoso of Italy’s narrators. Could the young Italian artist’s work appeal to the critical Buchloh? So long as we agree as to what we intend by real, this term that we use so often, in texts, between inverted commas: for sure, the reality from which the artist draws is totally enveloped by pure virtuality, that of the mass media, the dimension in which it has become impossible to distinguish the real from the false, and that inhabited by the community that lives in the web, that acts and produces effects but which remains suspended in immateriality, in anonymity, in non-identity. So long as we agree in defining the above as “real”, the collages of Alessandro Roma stand out as the closest operation to the sense of the cubist and above all Dadaist research, with one difference: those tending to attach themselves closely to history and historicism; these question whether a sense of history is still possible in the de-realised world in its media double. We can add that while those referred to their own era, seeking to describe it in its essence, those of our own era rather present an imagined view.

Alessandro Roma’s landscapes are not deconstructed for a pure formal reason: they show us a hallucinatory landscape/world because they speak to us of our progressive loss of sense of reality, while the multiplicity of the points of view reveal to us the difficulty of orienting oneself (I was about to write ‘of judging’), because of its inevitable radical relativisation. If the subject reveals itself to be split asunder, it is not for this that it is happier: according to Karl Jaspers, the modern tragedy is exactly the impossibility of effecting a decisive choice between the different options...

The term “original” leads us straight to the lands of myth, so we need not raise the problem, which is inexistent, of the origin. The term “primary”, instead, opens an operative horizon and simply indicates a new place for a start (and one, moreover, without any “supermanisms”), able to construct a possible alternative to the definitive loss of orientation. Now, it may be coincidence but the latest sculptures by Alessandro Roma, presented here for the first time, while arising from the customary practice of overlays, accumulation and offsetting of heterogeneous materials (coloured resins and polyurethane...) and thus declaring themselves to be the offspring of this world, nevertheless communicate an aura of primacy, in the sense that they seem to refer to a past we may presume to be archaic. The sculptures have a totemic look; they seem to be symbolic objects like those in which an entire community invests particular meanings. A community that the work seems to hypothesise or

dream, certainly imagine, but not for this less credible than that totally shadowy one in which we find ourselves, and which this same work had so effectively thematicised to the present day.

Alessandro Roma al Mart

di Giorgio Verzotti

Nella sua invettiva contro il ritorno alla pittura degli anni Ottanta, Benjamin Buchloh contrappone all'idealismo di quest'ultima (presa di mira attraverso una anche più violenta svalutazione dell'arte figurativa degli anni Venti) il realismo critico del collage tipico delle avanguardie storiche, cubismo e Dada in testa. Il collage introduce nell'opera, e quindi nel dominio dell'arte, elementi della realtà che valgono come segni e segnali, che riconducono al contesto storico e sociale dal quale sono estratti. Ritagli di giornale e riviste, frammenti di tappezzeria radicano l'opera nella sua storicità, fanno dell'artista un potenziale storico. Inoltre, il collage nella sua frammentazione allude all'esperienza che il soggetto compie del mondo, un'esperienza alienata e discontinua, che conduce all'impossibilità di una visione e di un pensiero unitari, pacificati, univoci, rasserenanti del mondo. Il collage in fondo, rimanendo nell'ambito della figuratività, è la controprova del fallimento di ogni visione quietamente antropocentrica, sostenuta dal pensiero razionale, che si riconosce in primo luogo nella rappresentazione prospettica, la famosa finestra sul reale che il soggetto presume di dominare, appunto delineandola da un unico o comunque privilegiato punto di vista (con le varianti che Panofsky ci ha insegnato a riconoscere). Il Novecento si attesta invece come l'agente della messa in crisi di questa razionalità e gli artisti la esprimono con le loro visioni policentriche o compenetrazioni dinamiche o quant'altro. O rinunciando del tutto alla rappresentazione. O introducendo nell'arte gli oggetti della quotidianità. Stiamo parlando del Novecento che piace a Buchloh, quello trasgressivo, perché quello neo-normativo diventa invece il ricettacolo dell'idealismo più reazionario, da Picasso a Braque, da De Chirico a Morandi. Tant'è. Oggi, molti anni dopo l'epoca in cui quella diatriba è sorta (ma antichi e moderni si danno battaglia da sempre...) e trent'anni circa dopo l'imporre, per altro effimero, delle estetiche post-moderne in Europa, ci sono artisti come Alessandro Roma che lavorano principalmente se non esclusivamente al collage. Allora, sarà interessante tentare certi confronti. Per essere più precisi diremo che Alessandro Roma si dedica a una forma di pittura quasi interamente realizzata con collage di ritagli di carta, dove la pittura, olio, smalto o spray, interviene come elemento connettivo, e raramente da protagonista. Tuttavia il suo sembra essere un uso pittorico dell'elemento non-pittorico, dove gli inserti di differente valore cromatico e materico valgono come altrettante pennellate, o almeno vengono inserite sulla superficie grazie a una sapienza tecnica che sembra esser quella del pittore. Pur con questo spirito tuttavia, il materiale prediletto dall'artista resta la carta: con essa arriva a creare piccole sculture fatte di sottili ritagli, lievi e colorati tanto da ricordare, alla lontana s'intende, i tessuti, i veli metallici e le figure filiformi di Melotti; di ritagli di carta, a volte di stoffa e di plastica trasparente, sono intessute le sue composizioni bidimensionali, che per di più devono aleggiare sulle pareti senza cornici né altre protezioni. L'opera insomma è un corpo che dall'inizio si vuole dichiarare estraneo rispetto ai codici e ai linguaggi tipici delle distinte discipline, e che vira verso un mondo di levità, per sottrazione di peso fisico. A tutto vantaggio della ridondanza visiva a cui concorre l'essere multiforme, polimaterico dell'opera e la sua ricchezza cromatica. Dunque il collage, e la sua genealogia, nella quale Alessandro Roma si inserisce, credo, senza eccessivi problemi. Si vedano per controprova i dipinti e disegni che l'artista ha indicato come sue fonti di ispirazione o come artisti da omaggiare, appartenenti alla collezione del Mart e da lui segnalati in occasione della sua personale in questo museo, tutta dedicata al tema del paesaggio. Ci sono Morandi, ovviamente, e un surreale disegno di Savinio. Ma soprattutto ci sono Balla e Licini, che pur adoperando solo mezzi pittorici frammentano la superficie disegnando segmenti triangolari e curvilinei o tasselli cromatici, come si potrebbe fare appunto in un collage polimaterico, e c'è Burri, il polimaterico per eccellenza (dopo Prampolini, naturalmente). Ma non divaghiamo. Dunque, i ritagli: l'artista si serve di riviste illustrate, o di immagini che scarica da Internet e che poi scannerizza e stampa. Importante è l'opera di intaglio di particolari di immagini che

andranno a convivere con altri frammenti. La pittura come abbiamo detto serve da elemento di connessione ma spesso completa, manualmente, l'immagine che il ritaglio ci dà come particolare. Il materiale rimanda alla realtà contemporanea della comunicazione di massa e in particolare a quella digitale, l'opera avviene con la mediazione del computer, della ricerca in rete, della duplicazione meccanica. Il risultato è per lo più una fantasmagoria che si sostituisce integralmente alla "pittura di paesaggio" nel momento steso in cui la evoca. Con una sapienza compositiva che deriva totalmente, supponiamo, dall'intuito, Alessandro Roma ci mostra la decostruzione del paesaggio come genere, proprio come dice bene Francesco Stocchi in questo stesso catalogo, moltiplicando i punti di vista, giocando con le sovrapposizioni e gli accostamenti fra elementi visivi e materiali incongrui, rendendoci sì un paesaggio, ma come visto attraverso un caleidoscopio. Così l'occhio non trova orientamento e vaga, come voleva Paul Klee. Il gioco è sottile: un punto di vista unico, centrato, si dà apparentemente come possibile, la composizione è costruita in modo da suggerire profondità, come in uno scenario fatto di quinte susseguenti che alla fine promette una rivelazione. Subito dopo il primo sguardo questa rivelazione si palesa impossibile, irreali, perché viene contraddetta da altre rivelazioni, essendo la scena totalmente costellata di pieni e vuoti, di zone più o meno rarefatte, più o meno dense, che corrispondono (o sembrano corrispondere) ad altrettanti scorci prospettici, cosicché le aperture verso l'altrove si moltiplicano, e l'occhio letteralmente non sa più cosa cercare e dove. Del resto, alle (illusioni di) profondità, alle rarefazioni, si contrappone la densità dei bassorilievi in gesso trattato a chiazze colorate e a impronte delle textures dei materiali che vi sono stati impressi, anche qui ponendo l'eterogeneo dove c'era l'omogeneo, cioè il gesso come materia unificante. Senza dubbio i collages di Alessandro Roma rimandano al contesto storico da cui i suoi elementi sono tratti (sono infatti totalmente riconoscibili, immagini e materiali, in quanto "contemporanei"), e all'esperienza frammentaria che del reale facciamo: anche più che frammentaria, qui tale esperienza è addirittura allucinatoria. E l'effetto di vertigine è accentuata dai titoli assegnati alle opere, per pura associazione di idee, che provengono tutti da brani letterari di Giorgio Manganelli, giusto il più barocco e virtuosistico dei nostri narratori. Potrebbe piacere il lavoro del giovane artista italiano al severo Buchloh? Sempre che ci si accordi su cosa intendiamo per reale, questo termine che sempre riportiamo, nei testi, fra virgolette: di certo il reale a cui attinge l'artista è quello totalmente risucchiato nella pura virtualità, quella dei mass media, la dimensione dove è ormai impossibile distinguere fra vero e falso, e quella abitata dalla comunità che vive nella rete, che agisce e produce effetti ma che resta sospesa nell'immaterialità, nell'anonimato, nella non-identità. Se siamo d'accordo nel definire quanto scritto sopra come "reale", il collage di Alessandro Roma si configura come l'operazione più vicina al senso delle ricerche di ambito cubista e soprattutto dadaista, con una differenza: quelle tendevano ad allacciarsi strettamente alla storia e alla storicità, queste si interrogano se il senso della storia sia ancora possibile, nel mondo de-realizzato nel suo doppio mediatico. Possiamo aggiungere qui che mentre quelle si rivolgevano alla propria epoca cercando di descriverla nella sua essenza, queste della nostra epoca restituiscono piuttosto l'immaginario. I paesaggi di Alessandro Roma non sono decostruiti per una pura ragione formale, essi ci restituiscono un paesaggio/mondo allucinato perché ci parlano della nostra progressiva perdita del senso della realtà, la molteplicità dei punti di vista ci comunica la problematicità dell'orientamento (stavo per scrivere del giudizio), dovuta alla sua inevitabile radicale relativizzazione. Se il soggetto si scopre scisso, d'altra parte, non sarà per questo più felice: secondo Karl Jaspers, il tragico moderno è propriamente l'impossibilità di una scelta risolutiva fra le diverse opzioni... Il termine "originario" ci porta dritti nelle terre del mito quindi non ci porremo il problema, inesistente, dell'origine. Il termine "primario" invece apre a un orizzonte operativo, indica semplicemente un nuovo luogo dell'inizio (senza superomismi, per giunta), atto a costruire una possibile alternativa alla perdita definitiva di orientamento. Ora, sarà un caso ma le recentissime sculture di Alessandro Roma, presentate qui per la prima volta, pur nascendo dalla consueta pratica di sovrapposizione, accumulazione, accostamento di materiali eterogenei (resine colorate e poliuretano...), pur dichiarandosi insomma ancora figlie di questo mondo, comunicano un'aura di primarietà, nel senso che sembrano rimandare a un passato che si può presumere arcaico. Le sculture hanno un aspetto totemico, sembrano oggetti simbolici

come quelli in cui una intera comunità investe particolari significati. Una comunità che l'opera sembra ipotizzare, o sognare, certamente immaginaria, ma non per questo meno credibile di quella totalmente fantasmata in cui siamo calati, e che quella stessa opera aveva fino ad oggi così efficacemente tematizzato.

Alessandro Roma al Mart
di Giorgio Verzotti

Nella sua invettiva contro il ritorno alla pittura degli anni Ottanta, Benjamin Buchloh contrappone all'idealismo di quest'ultima (presa di mira attraverso una anche più violenta svalutazione dell'arte figurativa degli anni Venti) il realismo critico del collage tipico delle avanguardie storiche, cubismo e Dada in testa. Il collage introduce nell'opera, e quindi nel dominio dell'arte, elementi della realtà che valgono come segni e segnali, che riconducono al contesto storico e sociale dal quale sono estratti. Ritagli di giornale e riviste, frammenti di tappezzeria radicano l'opera nella sua storicità, fanno dell'artista un potenziale storico. Inoltre, il collage nella sua frammentazione allude all'esperienza che il soggetto compie del mondo, un'esperienza alienata e discontinua, che conduce all'impossibilità di una visione e di un pensiero unitari, pacificati, univoci, rasserenanti del mondo.

Il collage in fondo, rimanendo nell'ambito della figuratività, è la controprova del fallimento di ogni visione quietamente antropocentrica, sostenuta dal pensiero razionale, che si riconosce in primo luogo nella rappresentazione prospettica, la famosa finestra sul reale che il soggetto presume di dominare, appunto delineandola da un unico o comunque privilegiato punto di vista (con le varianti che Panofsky ci ha insegnato a riconoscere)

Il Novecento si attesta invece come l'agente della messa in crisi di questa razionalità e gli artisti la esprimono con le loro visioni policentriche o compenetrazioni dinamiche o quant'altro. O rinunciando del tutto alla rappresentazione. O introducendo nell'arte gli oggetti della quotidianità. Stiamo parlando del Novecento che piace a Buchloh, quello trasgressivo, perché quello neo-normativo diventa invece il ricettacolo dell'idealismo più reazionario, da Picasso a Braque, da De Chirico a Morandi. Tant'è.

Oggi, molti anni dopo l'epoca in cui quella diatriba è sorta (ma antichi e moderni si danno battaglia da sempre...) e trent'anni circa dopo l'imporsi, per altro effimero, delle estetiche post-moderne in Europa, ci sono artisti come Alessandro Roma che lavorano principalmente se non esclusivamente al collage. Allora, sarà interessante tentare certi confronti.

Per essere più precisi diremo che Alessandro Roma si dedica a una forma di pittura quasi interamente realizzata con collage di ritagli di carta, dove la pittura, olio, smalto o spray, interviene come elemento connettivo, e raramente da protagonista. Tuttavia il suo sembra essere un uso pittorico dell'elemento non-pittorico, dove gli inserti di differente valore cromatico e materico valgono come altrettante pennellate, o almeno vengono inserite sulla superficie grazie a una sapienza tecnica che sembra esser quella del pittore.

Pur con questo spirito tuttavia, il materiale prediletto dall'artista resta la carta: con essa arriva a creare piccole sculture fatte di sottili ritagli, lievi e colorati tanto da ricordare, alla lontana s'intende, i tessuti, i veli metallici e le figure filiformi di Melotti; di ritagli di carta, a volte di stoffa e di plastica trasparente, sono intessute le sue composizioni bidimensionali, che per di più devono aleggiare sulle pareti senza cornici né altre protezioni. L'opera insomma è un corpo che dall'inizio si vuole dichiarare estraneo rispetto ai codici e ai linguaggi tipici delle distinte discipline, e che vira verso un mondo di levità, per sottrazione di peso fisico. A tutto vantaggio della ridondanza visiva a cui concorre l'essere multiforme, polimaterico dell'opera e la sua ricchezza cromatica.

Dunque il collage, e la sua genealogia, nella quale Alessandro Roma si inserisce, credo, senza eccessivi problemi. Si vedano per controprova i dipinti e disegni che l'artista ha indicato come sue fonti di ispirazione o come artisti da omaggiare, appartenenti alla collezione del Mart e da lui segnalati in occasione della sua personale in questo museo, tutta dedicata al tema del paesaggio. Ci sono Morandi, ovviamente, e un surreale disegno di Savinio. Ma soprattutto ci sono Balla e Licini, che pur adoperando solo mezzi pittorici frammentano la superficie disegnando segmenti triangolari e curvilinei o tasselli cromatici, come si potrebbe fare appunto in un collage polimaterico, e c'è Burri, il polimaterico per eccellenza (dopo Prampolini, naturalmente).

Ma non divaghiamo. Dunque, i ritagli: l'artista si serve di riviste illustrate, o di immagini che scarica da Internet e che poi scannerizza e stampa. Importante è l'opera di intaglio di particolari di im-

magini che andranno a convivere con altri frammenti. La pittura come abbiamo detto serve da elemento di connessione ma spesso completa, manualmente, l'immagine che il ritaglio ci dà come particolare. Il materiale rimanda alla realtà contemporanea della comunicazione di massa e in particolare a quella digitale, l'opera avviene con la mediazione del computer, della ricerca in rete, della duplicazione meccanica. Il risultato è per lo più una fantasmagoria che si sostituisce integralmente alla "pittura di paesaggio" nel momento steso in cui la evoca. Con una sapienza compositiva che deriva totalmente, supponiamo, dall'intuito, Alessandro Roma ci mostra la decostruzione del paesaggio come genere, proprio come dice bene Francesco Stocchi in questo stesso catalogo, moltiplicando i punti di vista, giocando con le sovrapposizioni e gli accostamenti fra elementi visivi e materiali incongrui, rendendoci sì un paesaggio, ma come visto attraverso un caleidoscopio. Così l'occhio non trova orientamento e vaga, come voleva Paul Klee.

Il gioco è sottile: un punto di vista unico, centrato, si dà apparentemente come possibile, la composizione è costruita in modo da suggerire profondità, come in uno scenario fatto di quinte susseguentesi che alla fine promette una rivelazione. Subito dopo il primo sguardo questa rivelazione si palesa impossibile, irreali, perché viene contraddetta da altre rivelazioni, essendo la scena totalmente costellata di pieni e vuoti, di zone più o meno rarefatte, più o meno dense, che corrispondono (o sembrano corrispondere) ad altrettanti scorci prospettici, cosicché le aperture verso l'altrove si moltiplicano, e l'occhio letteralmente non sa più cosa cercare e dove.

Del resto, alle (illusioni di) profondità, alle rarefazioni, si contrappone la densità dei bassorilievi in gesso trattato a chiazze colorate e a impronte delle textures dei materiali che vi sono stati impressi, anche qui ponendo l'eterogeneo dove c'era l'omogeneo, cioè il gesso come materia unificante.

Senza dubbio i collages di Alessandro Roma rimandano al contesto storico da cui i suoi elementi sono tratti (sono infatti totalmente riconoscibili, immagini e materiali, in quanto "contemporanei"), e all'esperienza frammentaria che del reale facciamo: anche più che frammentaria, qui tale esperienza è addirittura allucinatoria. E l'effetto di vertigine è accentuata dai titoli assegnati alle opere, per pura associazione di idee, che provengono tutti da brani letterari di Giorgio Manganelli, giusto il più barocco e virtuosistico dei nostri narratori.

Potrebbe piacere il lavoro del giovane artista italiano al severo Buchloh?

Sempre che ci si accordi su cosa intendiamo per reale, questo termine che sempre riportiamo, nei testi, fra virgolette: di certo il reale a cui attinge l'artista è quello totalmente risucchiato nella pura virtualità, quella dei mass media, la dimensione dove è ormai impossibile distinguere fra vero e falso, e quella abitata dalla comunità che vive nella rete, che agisce e produce effetti ma che resta sospesa nell'immaterialità, nell'anonimato, nella non-identità. Se siamo d'accordo nel definire quanto scritto sopra come "reale", il collage di Alessandro Roma si configura come l'operazione più vicina al senso delle ricerche di ambito cubista e soprattutto dadaista, con una differenza: quelle tendevano ad allacciarsi strettamente alla storia e alla storicità, queste si interrogano se il senso della storia sia ancora possibile, nel mondo de-realizzato nel suo doppio mediatico. Possiamo aggiungere qui che mentre quelle si rivolgevano alla propria epoca cercando di descriverla nella sua essenza, queste della nostra epoca restituiscono piuttosto l'immaginario.

I paesaggi di Alessandro Roma non sono decostruiti per una pura ragione formale, essi ci restituiscono un paesaggio/mondo allucinato perché ci parlano della nostra progressiva perdita del senso della realtà, la molteplicità dei punti di vista ci comunica la problematicità dell'orientamento (stavo per scrivere del giudizio), dovuta alla sua inevitabile radicale relativizzazione. Se il soggetto si scopre scisso, d'altra parte, non sarà per questo più felice: secondo Karl Jaspers, il tragico moderno è propriamente l'impossibilità di una scelta risolutiva fra le diverse opzioni...

Il termine "originario" ci porta diritti nelle terre del mito quindi non ci porremo il problema, inesistente, dell'origine. Il termine "primario" invece apre a un orizzonte operativo, indica semplicemente un nuovo luogo dell'inizio (senza superomismi, per giunta), atto a costruire una possibile alternativa alla perdita definitiva di orientamento.

Ora, sarà un caso ma le recentissime sculture di Alessandro Roma, presentate qui per la prima volta, pur nascendo dalla consueta pratica di sovrapposizione, accumulazione, accostamento di materiali

eterogenei (resine colorate e poliuretano...), pur dichiarandosi insomma ancora figlie di questo mondo, comunicano un'aura di primarietà, nel senso che sembrano rimandare a un passato che si può presumere arcaico. Le sculture hanno un aspetto totemico, sembrano oggetti simbolici come quelli in cui una intera comunità investe particolari significati. Una comunità che l'opera sembra ipotizzare, o sognare, certamente immaginaria, ma non per questo meno credibile di quella totalmente fantasmata in cui siamo calati, e che quella stessa opera aveva fino ad oggi così efficacemente tematizzato.