

PLEXUS '83

Pittori e Scultori in Campania

a cura di

Luigi Paolo Finizio

Barisani Bugli Carrino Casertano Casciello D'Anna De Falco
de Siena De Simone De Tora Di Fiore Di Ruggiero Donzelli
Fomez Izzo Mancino Marano Mautone Pirozzi Ruotolo

Napoli Maschio Angioino Cappella Santa Barbara

Plexus '83: pittori e scultori in Campania

*A Guido Tatafiore e Antonio Venditti
ricordandoli qui.*

Ancora memoria praticabile

Una proposta di critica d'arte militante come questa di «Plexus '83» non può che mirare ad esporre se stessa. Offrire ossia in termini visivi, nella concretezza singola delle opere, i propositi di una ricognizione volta a individuare le linee direttrici di ricerca nelle arti visive in Campania in questi avviati anni Ottanta.

Senza perciò tacite supposizioni o implicite quanto giustificate lacune, questa mostra vorrebbe risultare la più chiara possibile all'interno delle sue plurime indicazioni di linguaggio. «Plexus '83» propone semplicemente e con concretezza, nella varietà dialettica delle individuate posizioni espressive, una prospettazione critica, con taglio appunto selettivo ma di esemplificazione, sul corso e sul divenire del contesto artistico campano. Venti artisti fra pittori e scultori (e la distinzione si convalida più rispetto alle opere che rispetto all'operare di ciascuno di essi) con cinque lavori ciascuno delineano qui, nello spazio della Cappella S. Barbara del Maschio Angioino, una trama di esperienze, un minimo crocevia di generazioni di artisti. Una trama che vuole essere non solo di linguaggi in atto ma anche di confronti vissuti: una trama quindi a cui si intrecciano, nel tessuto del proprio ambito di cultura e storia, scelte di linguaggio e tragitti d'esistenza.

Pur nell'esiguo numero di artisti, con un ventaglio tuttavia non poco intenso di lavori, tramite linee d'indicazione su proposizioni creative emergenti ed altre già decantate ma oggi rielaborate e rinverdate, la mostra s'incunea nel terreno versatile, di una vitalità veramente esemplare, del territorio artistico napoletano e campano. Criterio, e, per così dire, strategia espositiva — dati i mezzi a disposizione e perché non si disperdessero polverizzandosi in intenti magari assai più ampi — si sono uniti nel proposito di spingere l'indagine oltre un fronte puramente di ricognizione documentaria, più o meno ampia, o semmai di area preferenziale in termini di orientamento critico, come spesso, troppo scontatamente, se ne fanno e se ne

son fatte non solo in Campania. Cosicché l'indagine ha inteso raccogliersi sulla pluralità di alcune distinte testimonianze creative, le quali nel loro attestarsi su interne e coerenti continuità o nel proporsi con rinnovate elaborazioni di linguaggio o, ancora, nel loro manifestarsi con nuove energie espressive delineano un percorso critico che le ha riconosciute esemplarmente motivate ed emergenti per stringenti implicazioni entro il proprio ambito di cultura figurativa. Motivazioni ed emergenze innestantisi, nella dinamica stessa delle singole elaborazioni espressive, al retroterra di eventi di linguaggio che attraverso due decenni e più trascorsi preme ora sull'attualità, non solo dei nostri artisti.

Nel prospetto di questi decorsi anni Ottanta, nel loro pure in qualche modo infuturarsi, non è difficile riconoscere per le vicende correnti di pittura e scultura un diffuso incedere di memoria. In Campania, come in area internazionale, la mobilità dell'arte contemporanea, delle sue interne diramazioni poetiche, mostra seguire una comune spinta transitiva, come di rivisitazioni e attingimenti, di ripercorrimiento e rimemorazione attraverso i linguaggi dell'arte. Quando tale processo non si contrae, come purtroppo v'è in tanti casi da riscontrare, in un mero regredire, in attingimenti neo-espressionistici, fra insufflate virulenze fauve e impudenze soltanto banali, esso accede con vitalità a rivissute impellenze di linguaggio. Per il contesto campano, per il suo recente tragitto di singole esperienze e comuni riscontri nell'arte contemporanea, a riguardo pure di contesti più ampi, ho avuto già modo di rilevare questa condizione rivissuta di linguaggio quale «memoria praticabile». Memoria appunto che ripiega il fare stesso dell'arte nei suoi tragitti realmente esperiti, nella contingenza storica di effettive propensioni di cultura e formazione. I venti artisti qui riuniti hanno ciascuno a sua guisa una interna evoluzione di emergenza e formazione, con cadenze ora di ripercorrimiento su tracce personali di linguaggio (Bugli, De Falco, de Siena, De Tora, Di Ruggiero), ora di accesso e riformulazione alle potenzialità gestuali e di materia dell'informale (Carrino, D'Anna, Izzo, Mautone, Ruotolo), ora verso un immaginario rimemorato dall'interno del proprio habitat culturale (Casciello, De Simone, Di Fiore, Fomez, Marano, Pirozzi), ora, in fine, nei riguardi di una *durata* storica dei linguaggi dell'arte (Barisani, Casertano, Donzelli, Mancino).

Non si tratta pertanto di esemplificazioni semplicemente riferite a una pratica della memoria, che sarebbe cosa troppo ovvia per i fatti dell'arte, ma di esemplificazioni che offrono specifiche incidenze di lavoro creativo attraverso, appunto, una memoria praticabile, partecipata e rivissuta, dall'interno di reali tragitti di storia personale e di solidale condizione culturale. Per diversità di

generazione, gli artisti presenti a «Plexus '83» personificano questi tragitti con varietà di assunti e opzioni espressive — entro il terreno delle proprie vicende di confronto e formazione, di decorse e mature elaborazioni, di nuove ed esuberanti declinazioni di linguaggio — la situazione di vigente mobilità espressiva, di dialettica riproposizione di forme linguistiche coniugate e rinverdate in questi anni Ottanta in Campania come altrove. Un complesso quindi di realtà espressive individuate nel loro iter attuale, ma versate in più modi, per precipue vicende e percorsi di linguaggio, a sommuovere il loro retroterra di esperienze vissute in prima persona o perché tale retroterra costituisce, nella consapevolezza dei propri intenti creativi, uno spazio di cultura in cui riconoscere oggi un reale e fruttifero luogo di memoria praticabile per l'arte contemporanea.

Un retroterra di cultura che defilandosi retrospettivamente su effettivi termini storici, sul vivo di processi espressivi, si lascia riconoscere alle spalle degli anni Settanta, dei loro reiterati azzeramenti del fare pittura o scultura in quanto tali, lungo ossia un divenire di eventi in connessione che si legano fra le virtualità espressive degli anni dell'informale e del post-informale, come pure ho già esposto. A fronte degli anni Ottanta, tramite segnali non poco determinati, che gli anni trascorsi hanno di fatto tracciati, va intravista una vigorosa ripresa di direttrici espressive coinvolgenti le pratiche istituzionali del fare arte. Direttrici che «Plexus '83» propone dal suo canto di indicare all'interno di una geografia culturale campana (evitando l'abbaglio con clamore di certe generiche visioni transitive dell'arte contemporanea o il pasticcio esornativo di propositi post-modernistici). Sulle tracce operate, e non in astratte quanto presuntive ermeneutiche astoriche, si possono insomma intravedere le linee tendenziali di percorsi creativi oggi in atto. Operanti cioè in motivate radici, certo rizomatiche, di storia, di accessi rielaborativi volti sul vivo di riaffioramenti connessi ai decorsi anni Sessanta, ma pure al loro arretrarsi e sedimentarsi di storia.

Badando così a tenere distinti il piano della storia, la sua verace e controversa traiettoria, dalle spinte direzionali della considerazione storicista si potrà meglio essere in grado di scorgere i modi in cui sia il farsi dell'arte come la sua interpretazione si trovino *al presente* con l'essere rivolti a un comune processo di transività nella storia. Questo perché resti nei fatti la storia a smentirci eventualmente.

Gli artisti e le opere

Renato Barisani, la sua vicenda d'artista è per tragitto e incidenza fra le più significative dell'arte contemporanea a Napoli dal secondo dopoguerra ad oggi. Con

tenacia quanto autentica ricerca nella pratica di linguaggio, il suo lavoro rende concretamente visibile la continuità di una linfa creativa che affonda negli archetipi stessi dell'arte dei nostri tempi.

Possiamo ormai considerare l'astrattismo geometrico quale una svolta di linguaggio emersa crucialmente attraverso la storia delle arti figurative e non contro di esse o, per lo meno, al di fuori di esse. Per Barisani tale processo si è tramutato in conduzione di metodo, in opzione creativa svolta con continuità, pur con dialettica dissoluzione nel corso di intraprese esperienze espressive fra loro molto diverse, quali la stagione informale e degli «oggetti meccanici». Le opere prescelte, e qui raccolte, indicano un lavoro creativo svolto con esuberanza dopo la già intensa presenza di opere esposte nella personale organizzatagli dalla galleria «Numerosette» di Napoli nel 1980. Nel presentare allora l'artista in collaborazione con C. Belli, rilevavo la continuità del pungolo di ricerca volto all'individuazione di forme, di geometrie d'immagine, che nella concretezza dei loro assetti materici, del loro fabbrile progetto, costituivano delle intrusioni creative nella realtà.

Lo spazio dell'immaginario geometrico appartiene certo allo spazio delle utopie, dei progetti umani sul mondo, ma è anche in termini operativi intenzionalità di metodo e fantasia. «Struttura triangolare» ('82), «Struttura con 3 curve» ('83), «Struttura asimmetrica» ('83) fra le opere esposte sono il frutto, appunto, dell'interazione di metodo e fantasia, della coniugazione sensibile e tipologicamente nuova, di materia e colore, all'interno dell'astrattismo geometrico. Sulla tridimensionalità, come sul piano, Barisani (lui che seguì i corsi a Monza di Marino Marini) lega la scultura ai pigmenti della materia, al colore o alle trame tissurali, nei termini di una ideazione che fa corpo con essi. **Enrico Bugli**, per Bugli fare arte risulta intimamente un'attività coinvolgente in cui la comunicazione e la formulazione dei propri termini espressivi appartengono di fatto a un circuito già *in azione* di forme e pensieri. Sia cioè nella provocazione, nella suscitazione d'immagini e gesti variamente intricati al comportamento del nostro vivere quotidiano, sia nel suggerimento, ora irridente ora ludico, che coglie in flagranza il nostro essere in relazione, il nostro interagire sociale, la sua volontà di fare arte, anche quando ripiega, per così dire, nei termini istituzionali del quadro dipinto, si nutre degli umori della vita, dei suoi correvi oppure aulici momenti di memoria, del suo divenire indistinto fra illusione e veracità.

Gli anni Settanta sono stati percorsi dal fervore di iniziative a Napoli, nel territorio campano, e in più ampi contesti di una operatività espressiva che vede

Bugli ed altri propalare il proprio dettato di eventi, di teatralità entro il tessuto sociale, nella coralità delle situazioni vissute. Ma gli anni Ottanta segnano una conversione del fare per Bugli come per altri che qui a «Plexus '83» si vuol registrare. Ne ha discusso con la solita verve e puntualità Crispolti nel presentare la sua antologica allestita presso il museo «Aragona Pignatelli» di Napoli nel 1981.

La sua ripresa in pittura mostra essere sottesa da un'indole di amplificazione spaziale, di aperture spiazzanti, curvanti, che riattinge certo al gesto ampio dei suoi esordi informalistici, ma che ora, per i temi stessi di fabulazione mitografica, si dilata a una sorta di inciellamento, di ottica sferisterica. Con la serie «Dio l'uomo il trucco-L'apollineo e il dionisiaco» ('80), con «Icaro» ('81), «Epifania per Eliogabolo» ('83), questa vena narrativa assume tratti ellittici, interpuntati da temi mitologici, ma con grafia e campiture cromatiche di disinvolta definizione. Prive ossia di quei toni susseguiosi e mentali che in altre analoghe iconografie finiscono per assumere. Rispondono, appunto, a una volontà d'espressione che oggi Bugli fa agire su patrimoni simbologici, su lacerti di storia dell'arte. Un tessuto di memoria, un patrimonio tesaurizzato che il gesto disincantato del pittore offre con dispendio d'immagine, con sciorinata ma sottile ironia. **Claudio Carrino**, che ho già segnalato nel drappello di giovani artisti riuniti per iniziativa di Raffaele Formisano nel volume «Una situazione a Napoli» e presentati negli stands della galleria San Carlo all'Expo Bari del 1982. I lavori che qui lo ripropongono si accomunano nell'intitolazione di «In un territorio intermedio» e delineano un saliente sviluppo dei propri intenti espressivi.

La spazialità delle tele di Carrino è luogo di scorrimento, di trasfigurazioni che non indulgono alla men che minima gioia di colore. Nella cupezza del nero, quando non si intromettono certe acide luci violette o argentate, trascorrono a bande incrociate visualizzazioni cinematiche con inclinazioni ottiche vertiginose. La dominante del bianco-nero carica queste visualizzazioni di un senso comunicativo distaccato, quale può essere quello di una sequenza di fotogrammi che attendono ancora di essere resi messaggi *in positivo*. Carrino imprime tuttavia alle sue sequenze incrociate un'accelerazione, uno sgranarsi dell'immagine che sconvolgono il succedersi dei fotogrammi. Accelerazione che nell'infittirsi e intersecarsi dei tempi di scorrimento raggiunge effetti di formale drammaticità, di visione panica.

Un modo anche questo di Carrino di riproporre e rielaborare certe indicazioni di fredda serialità *pop*, ma con accensioni di materismo informale, di umori espressionistici, quelli corrossivi di vita urbana, in cui il filtro di un'ottica

meccanica si è reso ancora più separato e indifferente. Non è infatti improbabile che queste visioni di «un territorio intermedio» proposte da Carrino corrispondano alle tangenze visive di un occhio-satellite. **Gerolamo Casertano**, fra i più giovani artisti invitati in questa mostra, presenta una serie di lavori di notevole qualità. Tutti assai rappresentativi del suo mondo espressivo ormai determinato entro una felice coniugazione di segni. Appartiene anche lui al gruppo di «Una situazione a Napoli» e si distingueva in quel complesso di giovanili esperienze per un'avviata e sicura conduzione di linguaggio. Certamente Casertano sta con la sua opera a rappresentare una posizione individua nel contesto campano della sua generazione. Una posizione che proprio in termini formali egli si è definita paradossalmente (ma è appunto il suo un modo creativo di essere nel tessuto delle proprie scelte di formazione), innestandosi a un filone ben riconoscibile di continuità dell'arte contemporanea. Il filone che possiamo dire di poetica del segno, di fenomenologia dello spazio di rappresentazione in termini di organizzazione e strutturazione fra segno e colore.

Ne aveva con tempestività apprezzato l'innesto creativo Antonio Del Guercio, con il rilevare un esercizio possibile di continuità per tale poetica del segno, ed io stesso successivamente in una mostra tenuta con Enea Mancino allo «Studio inquadrate» di Firenze ('81), potevo ribadire il consolidarsi di un percorso lungo il quale l'esercizio possibile di continuità si era aperto a un indubbio dettato personale. Ancora Vitaliano Corbi nel prefare la sua mostra, sempre in compagnia di Mancino, presso «Il Brandale» di Savona ('83), riconosceva al suo percorso di fenomenologia del segno l'«acquisizione di una nuova e matura capacità di far coincidere la dimensione del rigore formale con quella della libertà espressiva». Le opere qui esposte sono al momento un ulteriore arricchimento di tale capacità espressiva, attraverso di esse con felicità Casertano riesce a comunicare il senso di gioiosa e vitale organizzazione del suo universo di segni: e ci pare avere messaggi lontani da Kandinsky, da Mirò, da Capogrossi. **Angelo Casciello**, il più giovane tra gli invitati a «Plexus '83». Cinque opere, un gruppo di scultopitture (com'è giusto chiamarle, per la matrice compositiva che li lega ai suoi precoci esordi in scultura) sono state prescelte a rappresentarlo. Lavori di intensa novità, di raffrenata ma inquietante forza emotiva. Casciello mostra insomma saper attrezzare il proprio campo d'immagine, volto su suscitazioni magico-suggestive, su evocazioni di simbolismi arcaici che prendono compositività visiva, senza cedere a giochi d'effetto, a figurazioni ridondanti. Vi è una sobrietà d'astrazione, una asciutta grafia che investono di tensiva compostezza i suoi lavori, contrariamente a tanta sciattezza oggi in voga.

Di recente ho scritto nel presentarlo presso il «Centro L. Di Sarro» di Roma, dove vennero fra altre esposte le opere qui riproposte, che non solo l'articolazione del segno, in un diramato e netto profilarsi, ma l'organizzazione del campo di rappresentazione mantengono un definirsi e dislocarsi sullo spazio secondo proprio un procedere che è di collaggio induttivo. E «Il pianto del folle» ('82), «Tavola delle maledizioni» ('82) o «Cuore animale» ('82), fra i lavori presenti, mostrano chiaramente tale procedere compositivo, in cui il suggerimento e la suscitazione d'immagine diventano le connessioni simboliche di tale apparato fisico. L'immaginario diventa il riferimento di relazioni e manipolazioni che il dettato grafico, la maculazione anacromatica delle superfici trasfigurano in una trascrizione di segni e configurazioni elementari: come, appunto, ancora scrivevo per la personale a Roma. Un immaginario che Crispolti aveva pure in precedenza indicato di «magia agreste», di «libero arabesco fantastico» e che nuovamente nel prefare una sua mostra ad Aprile nella Pinacoteca Comunale di Macerata gli ha fatto dire che tale immaginare mostra «si sia come allargato ad una dimensione arcaica mediterranea». **Gianni D'Anna**, fra le presenze di scultura quella di D'Anna pone in causa un tema antico ma perenne per l'arte, il rapporto cioè fra artificio e natura. Le sue sculture si pongono a fronte di natura, a margine di natura quali segnacoli di memorie perdute, quali tracce di una figurazione ancora possibile e inscritta nelle trame stesse del mondo naturale.

Per D'Anna il rapporto con la natura appartiene alle pratiche dell'arte, a una memoria in esse latente e che si tramuta in impulso operativo, in un agire tramite metafore e manipolazioni di materiali. Una linea di ricerca questa già riconosciuta nell'opera di D'Anna, nella lettura di Franco Lista per la mostra alla galleria «La Roggia» di Pordenone ('80) e quale «*historia naturalis*», proposta da Mimmo Natale per la personale a «Lineacontinua» di Caserta ('80) e ancora nel senso di una «manualità della natura» da Riccardo Dalisi nel presentarlo presso il «Multiplo 2» di Marigliano ('81). Le combinazioni materiche di pietra e metallo, com'è nei sedimenti di natura, che danno vita alle sculture (si veda qui la serie delle «Stele») diventano i termini espressivi di una conversione che l'artista ancora tenta della natura in arte attraverso una memoria latente della natura.

Forse più che altrove fu per gli artisti a Napoli che l'informale segnò una profonda rimozione d'immagine verso la natura. Nel suo proporsi incondizionato e disinibente la poetica dell'informale investì il costituirsi e farsi linguaggio dell'arte di energie naturali. L'arte dischiuse così i suoi artifici alle conversioni naturali. Le assolutezze arcaiche delle sculture di D'Anna, la loro elementare

conformazione plastica, pur nel contrappunto degli artifici tecnici, assumono nelle loro fattezze fisiche, come metamorfizzate, le energie stesse di crescita organica. Il loro assetto elementare di manufatto arcaico si anima sul gioco delle contrapposizioni di materia: rame e stagno; cemento, rame e stagno; cemento, piombo e stagno; polistirolo, scagliola, rame e stagno. La connessione delle saldature traccia il disegno, il filare di una linfa artificiale, come a restituire un divenire della natura, un tempo sedimentato nell'erezione, nel suo scandirsi e organarsi nello spazio, che la pratica dell'arte assume al suo interno.

Il profilarsi molto semplice di queste sculture conferisce loro una maniera di oggettività primaria, ma il loro luore metallico ne esalta e suggerisce la capacità simbolica. Così tra qualità semplice d'immagine e valenze di materia si rende leggibile la loro capacità emblematica a cospetto della natura, come di implicita aderenza alla vitalità di un formare originante e originario. **Ciro De Falco**, la sua pittura ha la cadenza narrativa dell'allegoria, ma nei termini confidenziali del racconto diaristico. La trasfigurazione come il richiamo metaforico s'incorporano di mitografie, vedi qui «Icaro: ipotesi per un volo» ('81-'82), «Apollo e Dafne» ('82), «Un vascello per Icaro» ('82), ma il loro reale tessuto d'immagine resta aderente al suggerimento di un fantasticare soggettivo, di un fabulare lirico, proprio di un dettato anche autobiografico.

Tuttavia quella di De Falco è una vena narrativa che non si raccoglie attorno al proprio io; assume anzi movimenti e dilatazioni ariose, in cui il colore, la frantumazione del disegno, il suo comporsi di luce solare, il protendersi e solidificarsi del segno oltre lo spazio della tela, esprimono e veicolano una volontà di comunicazione aperta e partecipante. Il garbo gioioso, il verso ironico in cui si articolano le immagini, il loro muoversi aereo su assolati orizzonti marini, danno ai suoi temi narrativi un che di svagato e felice non poco accattivante.

Dopo l'attiva effusione di modi e forme di comunicazione creativa realizzate con varia coinvolgenza nel sociale durante gli anni Settanta, e penso qui al lavoro condotto con «Open Laboratory» e «Laboratorio tre», per De Falco ed altri, che pure in Campania dettero vita a quella intensa stagione di estroverse animazioni, l'intento espressivo ha nuovamente ripreso la via del fare pittura. Ma il linguaggio di oggi, per il suo cadenzarsi fluente ha come rattenuto quell'impulso di comunicazione estroversa, teso, allora come adesso a rendersi partecipe e partecipato nella dizione stessa dei suoi termini formali quanto nei suoi contenuti di fabulazione e mitografie collettive. **Alfonso de Siena**, il cui lavoro di questi anni Ottanta è certo fra le esperienze più vivide di riflessione all'interno della pittura in

Campania. Il linguaggio, la sua specifica realtà di materia e forma trova appunto in un ciclo recente di lavori di de Siena, sotto il tema «Il corpo cerca la testa: la pittura sono io», e di cui un gruppo saliente è qui, una disvelante proposizione analitica. In un fitto intreccio di spontaneità espressiva e attenzione matalinguistica, i termini del fare pittura si dischiudono al proprio interno per offrirsi all'immaginazione. Un modo cioè di affondare la consapevolezza del proprio esercizio di linguaggio nelle caratteristiche comunicative, nei suoi specifici elementi di suscitazione creativa.

Ed è significativo che l'artista abbia rivolto l'attenzione non tanto a un generico fare pittura ma alle motivazioni che in prima persona lo legano alle ragioni del fare pittura. Risulta una pittura (rimando a «Guardarsi fuori» '81, «Lezione di pittura» '81, «Berlinafinestra» '82), che riflette certo sui propri termini espressivi ma che in tale conversione opera una profonda annessione ai propri impulsi profondi di coscienza. La forte riappropriazione che de Siena esercita sul linguaggio non è certo impulso egocentrico. Occorre invece intravedere la stretta implicazione che tale esercizio, nella formulazione d'immagine, nel procedere repentino delle sue configurazioni, mette allo scoperto fra dettato soggettivo e pratiche del fare pittura. È in tale riconsiderata implicazione che de Siena scorge la vera motivazione di una urgenza che oggi per tanti altri significa ritorno alla pittura. Nella bella personale allestita quest'anno negli ambienti della galleria «Dehoniana» di Napoli con una presentazione di chi scrive e di V. Corbi, insieme con le opere che rendevano visibile questo suo tragitto all'interno della pittura, era stato approntato un accurato album-catalogo in cui de Siena ha espresso le sue ragioni indicandole nei propositi di un «viaggio» volto al «mio passato più prossimo», «entro le origini della mia pittura». **Vincenzo De Simone**, è dal '79 che l'artista ha ricondotto il suo fare arte alla pittura. Ma subito affondando i suoi motivi d'immagine dentro la cultura e gli aspetti di vita materiale cui si era dedicato in precedenza per intenti didattici ed elaborazioni espressive culminanti nell'attivazione a Cicciano del «Teatro contadino».

Non attraverso portati scenografici, la teatralità è certo la componente di visualizzazione che più sembra coinvolgere lo spazio di rappresentazione dei quadri di De Simone. Una teatralità che vuol essere tutta di spaziosità e azione sul campo di rappresentazione: ora piatto e lacerato, come può essere il piano di uno schermo o la superficie di un foglio, ora sprofondante in solide, quattrocentesche, geometrie spaziali, oppure in fluttuanti seicentesche cupe, implosioni di spazi, come può essere il luogo di memoria, l'incavo di coscienza su cui affiorano e

scorrono le immagini. Si vedano qui «Lo spaventapassero» ('82), «Folletti» ('82), «Senza titolo» ('83), ove appunto le striate sovrapposizioni dei gessetti, il corsivo lineare del disegno danno corpo alla figurazione, all'accensione di luci, al loro abbaiarsi in antri e specole, quando non è la tridimensionalità secca di una cassetta d'imballo ad accogliere teatralmente l'immagine.

I temi figurativi sono di estrazione popolare, di folletti e mitografie di vulgata e fabulazioni contadine, ma si inoltrano pure in luoghi di remota memoria pagana, di centauri e ninfe che pur sempre mitografie popolari restano. Ed è un agire e porre in scena di fantocci e iconografie, di simbolismi silvani e agresti in cui il disegno si accorpa al colore con vena espressionistica, ma di un espressionismo realmente vissuto, magari proprio nelle asprezze di un «antigrizioso» assai più vicine e motivate culturalmente. **Gianni De Tora**, l'opera di De Tora prosegue verso un autosondaggio, ma venato di esuberanza materica ed emotività discorsiva, di alcuni parametri razionali nei quali sin dai primi anni Settanta egli ha contenuto il suo linguaggio. Sono appunto gli anni del gruppo «Geometria e ricerca» e di coraggioso confronto verso tutta un'area di comportamentismi e rarefazioni concettuali per l'arte, in altri luoghi come in Campania, e che ho potuto delineare nel mio «Immaginario geometrico» del '79.

La mostra allestita l'anno scorso all'«Accademia Pontano» di Napoli ha con puntualità ricapitolato questo suo percorso del decennio passato. Ne è emerso un tragitto chiaro per metodo e conduzione di forme. Forme sempre in fondo rivolte a rendere trasparenti i propri enunciati insieme alle procedure di costruzione che le definiscono, appunto, formalmente. Nei termini di un formare per geometria, di un costruire visioni e analisi dei processi di visione De Tora stringe e coniuga forma e colore fra rigori concettuali e suggerimenti emotivi.

Ora il costruire di forme si è fatto pure decostruzione all'interno del tragitto già percorso. Lo stesso ripiegare del segno grafico sul costituirsi simbolico dell'immagine, come nella sequenza dell'ovo, del triangulum, del circulus, attraverso inoltre la parola, la didascalia, caricano ulteriormente il tragitto di valenze riflessive. E come segnalavo già nel presentarlo nella personale al «Brandale» di Savona l'anno scorso, è evidente che il muovere dall'interno del proprio campo espressivo induce De Tora a seguire un procedere interpuntato, differenziato, in cui le opere si dislocano emblematicamente in riferimento alle singole e distinte tecniche rivisitate: dal graffito all'acrilico, dal collage all'olio. Le opere qui riunite mostrano una forte accentuazione del pigmento colorico. Le stesse gamme di colore, fra ori e argenti, si aggrumano in uno spessore che accoglie la geometria, il riscontro di

misura, dentro un campo di resa manuale, tattile. In modo che l'ideazione formale, la memoria storica sui parametri di geometria mirino ora a incorporarsi di suggerimenti fisici, di una manualità espressa sulla materia e nella manipolazione dei supporti dipinti. **Gerardo Di Fiore**, parlare di scultura significa anche affrontarne le sue possibili, e di fatto avvenute, metamorfosi di linguaggio e materia. La scelta di Di Fiore punta a indicare un lavoro che pur deviando dagli specifici della scultura vi resta implicato e ne ripropone le ragioni in altri ambiti di materia e forma. La materia della gommapiuma, con i suoi impliciti dati d'artificio, con il suo essere prodotto artefatto, tecnologico, è stata infatti riimpiegata da Di Fiore in questi anni Ottanta dopo che anche lui ha esaurito il lavoro di gruppo, rivolto agli spazi di vita sociale e condotto con «Laboratorio 3» a Napoli.

In varia guisa circola nei flussi di memoria delle ricerche figurative di questi anni una propensione neoclassica di stilemi e iconografie. E tra gli artisti invitati a «Plexus '83» non pochi sarebbero i riscontri. Ma in Di Fiore il richiamo prende valenze non poco compromissorie verso l'idea stessa di scultura ch'egli mette in causa. Gli stilemi e le iconografie neoclassici costituiscono certo un richiamo aureo dell'arte e più emblematicamente per la scultura e i suoi specifici materiali. «La rinascita di Venere» ('82), «La primavera o nascita di Cupido» ('83), «Bacco» ('83) sono appunto i titoli iconografici di alcune delle opere qui riunite e che suggeriscono in modo esplicito il gioco di allusione ironica, di restituzione disincantata con cui Di Fiore attinge a quell'immaginario.

La memoria si rende strumento che fa il verso a se stessa, quale riflesso di occasioni e propositi espressivi rintracciati in un tessuto culturale, quale per un artista è anzitutto l'istituzione stessa dell'arte (si veda «Lo spazio dell'arte» '83). In tal modo la natura dei materiali, nella loro consistenza e finzione, si rendono tramite, a un tempo, di oggettualità plastica e parvenza effimera secondo proprio i decorsi ora acuti ora transeunti della memoria. Fra soffici e trasparenze, fra confezionature manuali e contenitori in perspex, il ricordo o la citazione di cui sono composte le sculture di Di Fiore si pongono dinanzi ai nostri occhi come oggetti di una vetrina allestita per possibili nostalgie. **Carmine Di Ruggiero**, tutto il suo campo di ricerca e d'impiego di forme geometriche, del loro interno connettersi costruttivo, sebbene sempre animato da pulsanti gradienti di colore, aveva come messo allo scoperto i propri termini estremi nell'ampia antologica allestita presso il «Museo Pignatelli» di Napoli l'anno scorso. In quella sede alcune ultimissime tele, il ciclo «Dalla luce, il silenzio» ('81), annunciavano una svolta di cadenze percettive, di introversioni delle forme tendenti a sostituire il pulsare dei

colori, il loro fitto triangolarsi, come di percetti vettoriali, in un dilatato biancore su cui la geometria si intersecava con volumi e leggere parvenze di segni, si veda qui: «Settimo cielo» ('81).

Si preparava una svolta, una ripresa sui propri segni, sulle trascorse tracce di pittura. Di Ruggiero non è il solo a riallacciare fili trascorsi, a riandare a certe ben riconoscibili indicazioni di poetica informale. E le indicazioni di questa mostra intendono riconoscere, in tale pluralità di incedere di memoria personale, direttrici future, sviluppi ed elaborazioni in divenire. Un riprendere di grafia, di tracce corsive, di reperti collagistici era già apparso in una serie di fogli presentati alla mia rassegna di Sorrento «Opera su carta» ('81), ma certamente la serie di inchiostri e tempere raccolte quest'anno per la personale alla «Dehoniana» ha dato un risoluto sviluppo espressivo.

La sequenza di opere esposte «I segni», «In attesa della Sibilla», «Quell'uomo sulla spiaggia», «La grande spiaggia», tutte del 1983, marca in termini espressivi il passaggio da un campo di dettato immediato, di effusione diaristica su fogli e occasioni annotate, alla dimensione di un campo di rappresentazione vero e proprio. Il pretesto resta avvinto al suggerimento, all'impressione che la memoria e il dato di percezione elaborano, ma la trasposizione si apre al gesto, alla declinazione ampia, seppure ridotta a uno scarno tracciato di tempere nere. La scelta di colore risponde forse a un impulso di scrittura, ma certo il suo disporsi gestuale sul campo attinge alla propria vicenda informale. **Bruno Donzelli**, quella di Donzelli è dalla fine degli anni Settanta una elaborazione espressiva che passa attraverso i linguaggi dell'arte contemporanea. Un passare filtrante, pausato da riflessioni su stilemi, su pigmenti, su evocazioni d'immagine, ma che si trasfondono in acute e disincantate accensioni di fantasia, di discorsività, a volte dedicatoria, non poco accattivanti. La citazione o l'assunzione dei vari contesti, dai vari Wols o Pollock, da Duchamp o Fontana, o magari di modi stessi di certe pratiche dell'arte, come nei richiami a Cage o Beuys, diventano luoghi continui di una metonimia dell'arte a cui Donzelli attinge per le sue metafore e ricostruzioni in immagine.

L'ampia esposizione di opere allestita a Portofino nella locale Galleria d'Arte Moderna ('80) e poi ad Ascoli Piceno presso pure la Civica Galleria d'Arte Moderna ('81) hanno ricapitolato il lavoro condotto da Donzelli in questa chiave di rimemorazione discorsiva verso le testimonianze dell'arte contemporanea. Un lavoro, va detto, intensamente venato di humor, di curiosità intrigante, ma pure disteso e arioso di colore, di vitalità espressiva qual è nell'indole stessa dell'artista

napoletano. Temperamento che lo ha sempre distinto da certe conterrane propensioni emotive, quando non proprio viscerali.

Le opere qui presenti, fra cui «Ormare» ('82), «Notturmo italiano con frammento dechirichiano» ('82/'83), «Particolare di orma (M. Duchamp)» ('83), continuano, anche se va rilevata in esse un'accentuazione di materia, di un impasto allusivo di segni che incupisce il loro senso d'immagine, la dizione e rivisitazione all'interno dell'arte. Ma vi si riconosce appunto il senso di un saggiare il peso di quei segni trascorsi, della loro personificata «orma» in una tensione di trasfigurazione maggiormente rivissuta, meno, insomma, distaccata in cadenze d'ironia, ma sentita con trasporto e accensioni personali. Gli umori non sono forse piú gli stessi, ma certo Donzelli sembra rivivere ancor piú in prima persona certi segnali dell'arte oggettivi solo apparentemente. **Antonio Fomez**, ancora un caso di lavoro recente nel ripercorrere aspetti e memorie istituzionali dell'arte. Lo si è piú volte indicato nella successione di queste note sulle opere degli artisti invitati a «Plexus '83»: lo spazio della memoria è uno spazio realmente praticabile quando appartiene ad un effettivo, incidente ambito di cultura, rivissuto per tragitto personale o per radicata condizione antropologica.

Le tecniche, le modalità di elaborazione e reinvestitura di senso sono le piú diverse e quelle di Fomez si nutrono di procedure oggettive di riporto, ossia di assunzioni meccaniche su cui poi egli interviene con un mutuante scambio di sovrainpressioni. Certe strumentazioni grafiche risultano congeniali del resto a non poche esperienze volte a costituirsi in immagine, attraverso un peregrinare nelle forme già compiute dell'arte. È una certa voga quella del citare, del rivisitare, che ha ormai nei fatti dell'arte contemporanea variegata e compiute testimonianze, e che per tanti aspetti sta a significare un corso di riflessione non piú astratto, magari concettuale o esterno alle pratiche dell'arte, ma intestino, aderente alla sua storia e da cui non potrà che sortire ancora reale storia.

Dalla metà degli anni Settanta Fomez opera su tali apporti transitivi nella storia. Dapprima certi luoghi aurei del Rinascimento, poi vengono i ritratti di poeti, quindi il ciclo dei «Fantasmi» per finire in questi anni Ottanta con il ciclo «I ciechi a Marechiaro» ispirato a Brughel e «Nature morte» dai temi seicenteschi dei pittori napoletani Recco e Ruoppolo. Tramite i processi serigrafici e della fotomeccanica il lavoro di riporto trova gli strumenti che forniscono il supporto sulla tela (si vedano qui «Fioriera, limoni e wind-surf, da Ruoppolo a me» '81, «Testa e bottiglia di Morandi, cocomero, da Ruoppolo a me» '81, «Ostriche, spigole, seppie da Recco a me» '81 o, ancora, «Piatto fioriera, mele, da Ruoppolo a

me» '82), su cui poi la mano dell'artista provocherà accostamenti, elaborazioni cromatiche che commutano i valori delle tavolozze originarie, delle disposizioni delle compostiere. L'azione diventa una sorta di riappropriazione, di avocazione che Fomez pronuncia quasi come una sentenza nei titoli stessi: «da Ruoppolo a me». **Mariano Izzo**, verso la ripresa di certi moduli informali, delle tipiche sequenze gestuali e corposità materiche, l'opera di Izzo è una indicazione eloquente. Ma ovviamente tale implicazione va intesa in termini di creatività, poiché essa appartiene agli aspetti specifici del suo fare pittura, alla sua vicenda all'interno di un linguaggio che gli appartiene.

Nei riguardi dell'ambiente campano, dove altri pure hanno intrapreso riconsiderazioni e attingimenti di pittura informale, l'opera di Izzo si è mostrata presto avvertita, e per interne motivazioni, verso questa ormai avviata riproposizione di linguaggio. Guida questo dettato un intimo motore di conduzione segnica, di elaborazione rapida delle stesure di colore che non da ora anima di accesa energia espressiva la sua pittura. Mobilità e articolazione che si accentrano attorno al segno prescelto della falce. I suoi contorni formali, intrecciandosi ad allusioni simboliche, diramano sul campo della tela, addensandosi e infittendosi sotto il premere di una discorsività e loquela avvincenti l'impiego stesso del segno.

«Falci in disaccordo» ('81), «Residui di Oplonti» ('83), «Visita in.. Accademia» ('83) sono alcune delle opere qui esposte, ma attraverso di esse si legge una continuità che investe proprio la modalità di conduzione del segno, il suo espandersi veloce sul campo. L'intrico delle gamme coloriche accentua la concitazione dei segni, il loro diramarsi gestuale, ma teso dal trasporto di un dettato che è parlato oltre che visualizzato. Ho esposto in uno scritto monografico («Il segno espanso di Mariano Izzo», '82) comprensivo del suo lavoro l'interpretazione di questa sua particolare conduzione fra discorso orale e grafia. Come cioè sia proprio da intendersi in questa specifica sinergia espressiva una sorta di autismo dell'immagine che Izzo rende visibile e comunicante. In questi ultimi lavori il piglio di loquela si è ancora più intricato al dettato figurativo: la dilatazione del segno invade con traiettorie il campo della tela, la sua suggerita occasione dall'esterno si immette fluente nella tessitura filata del colore, delle intersezioni che il segno — la falce — trama simbolicamente. **Enea Mancino**, all'interno delle ricerche di continuità dell'astrattismo geometrico a Napoli, e che ho indicato di immaginario geometrico, si va distinguendo di recente il lavoro di Mancino. Un lavoro di continuità, appunto, quale non di meno «Plexus '83» si propone di segnalare per ciò che è avvenuto in questi anni Ottanta e nel loro possibile inoltrarsi futuro. Se non sono

da considerarsi piú legittime certe epiloganti verifiche verso la lezione delle «avanguardie storiche», poiché di fatto esse sono ancora vitalmente linfatiche per tante esperienze contemporanee, allora la coniugazione dell'astrattismo geometrico ha ancora i suoi creativi tempi presenti.

In tale direzione muove la ricerca di Mancino e rispetto alle sue precedenti realizzazioni, la ricerca mostra volgersi a piú rigorose costruttività, verso, ossia, una metodologia di elaborazione che affronta congenialmente l'individuazione inventiva di forme e definizioni geometriche. Per questa via le precedenti fisionomie geometriche, le trasfigurazioni, che il campo di percezione assumeva sotto il pungolo di stimolazioni esterne, diventano autonome strutturazioni formali. Il campo della tela, nel suo fisico disporsi a piano di rappresentazione, risulta ora di per sé interagente con l'organizzazione dei campi di colore.

Alla stimolazione percettiva è subentrata la strutturazione del progetto, anche se le valenze di organizzazione formale mantengono una tensività sensitiva che è di ordine percettivo. In tal modo alcune direttrici dinamiche, versate su costruzioni in diagonale, propongono un'ottica del campo pittorico, che può si far pensare a visioni come scorciate sul piano, ma che in effetto sono la conseguenza di deduzioni autonomamente formulate sul piano della tela. I lavori «Bianco+Rosso+Nero in tensione» ('82), «Bianco+Tela in tensione» ('83), «Nero+Tela in tensione» ('83), per citare solo questi, risultano, appunto, formulati su campiture di colore, su intersezioni del campo della tela con stesure di colore, in un ordine di misure non piú di suggerimento percettivo ma costruttivistico. **Ugo Marano**, la scultura di Marano apre a inusitate considerazioni dell'oggetto plastico: in essa l'ideazione si unisce all'ironia, ma in termini proprio di progettazione, di costruzione. Vi si riconosce nelle sue composizioni un modo di compromettere l'ideazione progettuale con il suggerimento fantasioso che è proprio di ogni operare remoto, di un fare ossia arcaico, in cui la possibilità stessa di un artefatto funzionale non potrà sussistere se non quale prodotto d'immaginazione.

Questo procedere inventivo, nei modi stessi di un fare elementare su materiali, nei modi di un assimilare la definizione fisica di un oggetto alle sue possibili derealizzazioni simboliche, dà vita a una pratica remota d'immaginazione che Marano innesta all'interno delle pratiche della scultura. Il destino funzionale di un oggetto, il suo ruolo d'utensile, si mostra all'attenzione del suo fare come l'occasione di mettere in immagini le condizioni flagranti di un *uso* reale eppure immaginoso di tale oggetto. Se per una canonica ormai definizione del design la

forma di un utensile è la sua pelle, la proposta di Marano sembra mirare a istituire la forma di un utensile, sia questo un tavolo, un posacenere o un centro urbano, nei significati attraverso cui viene vissuto. Significati che in immagine metteranno allo scoperto l'uso reale che se ne fa.

Eppure la sua scultura non vuol essere intesa come anti-design, il suo comporre resta infatti progettuale ma per dilatare i termini possibili del fare design agli aspetti di utilizzo che il progetto implica. Se la forma implica il comportamento, il progetto condurrà a realizzare l'utensile e la sua memoria d'utensile, l'uso e il comportamento ossia di quest'uso. Le funzioni di un oggetto diventano così il fascio di significati, di simbolismi possibili messi in immagine da un progetto divenuto realtà. Si vedano qui: «Il mobile delle materie» ('81), «Posacenere del ragionamento: oggetto madre» ('83) «Casa di Scheerbart» ('83) e «Il tavolo del designer» ('83). **Michele Mautone**, nella combinazione di cemento, sabbia e colore Mautone sta elaborando una proposizione materica di scultura in cui duttilità e opacità si fondono ai gradienti di ombre e colori. Una materia povera ma che si carica del flusso d'immagine e dei muliebri riscontri con la realtà che la mano dell'artista vi imprime.

Di recente non poche sono state le occasioni di ripresa di certi moduli specifici del fare scultura. Al di là delle singole esperienze di continuità, va registrata una più generale riconduzione dei termini espressivi nei caratteri individui della scultura. Il lavoro di Mautone volge in tal senso ed è lavoro di coinvolgimento, di forte implicazione dell'identità stessa della scultura. Scrivevo nel presentarlo quest'anno alla «San Carlo» che pur con stringenti riferimenti al materismo informale, Mautone induce il campo materico a contaminarsi con tutto quanto possa gravitare fuori dal suo materismo. Il campo materico diventa perciò ricettacolo di sembianze, di intersezioni con l'ambiente, di riflessi adombranti luci e colori.

In tale divenire di percezioni sensibili, nel loro essere rievocate, l'impianto della scultura diventa il campo spazzato di uno sguardo, di un traguardare sulle cose intorno perché la materia trattienga quanto l'artista sommuove e imprime in essa. Anche per questa sua conduzione di linguaggio Mautone opera in un tessuto di incidenze culturali che proprio in ambito napoletano caratterizzano la vicenda della scultura negli anni Sessanta. Un richiamo di memoria e motivazioni reali legate in varia guisa all'esperienza corrente dei termini dell'informale ma già oltre di essi.

Nel seguire l'unitaria cadenza espressiva delle sculture qui riunite si coglie l'intento di rappresentazione che l'artista ha pienamente ripiegato all'interno della

scultura: «Sguardo obliquo» ('82), «Avvitamento per lo stacco» ('82), «Scultura variopinta» ('82), «I resti dello sguardo» ('82). L'intitolazione mostra porre in didascalia il movimento di percezione, l'attraversamento di un pensiero a cui la scultura ha dato corpo nelle movenze di materia. **Giuseppe Pirozzi**, quella di Pirozzi è qui a «Plexus '83» un'altra delle presenze che richiamano un tragitto di ricerca continuato e coerente dagli anni Cinquanta ad oggi in Campania. Un tragitto oggi ancor più vitale e che si pone all'attenzione dei rigenerati intenti del fare scultura a Napoli come altrove.

La componente narrativa, seppure tesa su nessi metaforici, su elisioni d'immagine che la figurazione enuclea in organicismi infittiti di natura e simbolismi, ha sempre coinvolto il dettato espressivo di Pirozzi. Ma va pure rilevata in tale costante propensione per la scultura, una non meno costante volontà di rendere espliciti i procedimenti di un fare che danno visivamente corpo a tale impulso narrativo. Ed è evidente che a tale scopo risponde la tecnica della «cera persa» sempre seguita dall'artista.

Così il raprendersi della materia, lo sfaldarsi e stratificarsi morbido e liquido di essa al calore (la mitica duttilità, appunto, della cera), raccolgono in modo ora repentino ora pausato il dettato d'immagine. La mobilità e contrazione rapide della cera raccolgono il disporsi e intricarsi di segni e forme che il lavoro d'immagine imprime su di essa e che il sigillo della fusione fisserà nei colori luminosi del bronzo o nei bagni raggelanti dell'argentato.

Il proposito narrativo s'incorpora ai procedimenti stessi della tecnica d'immagine. Si dà per la sua scultura un valore di rappresentazione, un incedere di pratiche, nella mobilità di definizione della «cera persa», che trattengono il loro proporsi alla visione plastica nel corpo stesso della scultura. Le antologiche allestite nel '75 all'«Accademia Pontano» di Napoli e più tardi presso la galleria «La Bussola» di Torino ('81), hanno documentato questo suo percorso di implicazione fra tecnica e valenze narrative. I lavori più recenti, tra cui «Riconoscere con discrezione» ('83), «L'emozione e il referente» ('83), «Psiche come testimonianza» ('83), mostrano avere assunto un andamento più disteso rispetto alle articolate connessioni plastiche precedenti. Nei suoi termini di costruzione e impaginazione d'immagine la scultura ora offre dal suo interno, dai suoi tralicci, la visione cui dà corpo. **Errico Ruotolo**, i modi di rapida, veloce definizione del campo d'immagine nutrono la pittura di Ruotolo. In che modo ossia si possa per forme visive dare segno al repentino lampeggiare di un dato di percezione, di un riflesso rimbalzato su di una superficie e al suo corposo rifrangersi al gioco di luci, è quanto

caratterizza l'ultima pittura di Ruotolo. Una vivace elaborazione che riattinge alle proprie dizioni di pittura ma che ha assunto originali cadenze per la estrema resa di luce e colore. Poiché non è certo difficile intravedere nei lavori realizzati in questi anni una specifica definizione del campo pittorico in termini di energia fotoelettrica.

All'uso corrente di rapide tecnologie d'immagine può corrispondere una immaginazione visiva accelerata, in cui il segno, la configurazione seguono le interne selezioni di comunicazione. L'elisione, la sintesi appartengono all'economia di visione, alla puntualità evidente di un pensiero che la sottende. Un'alta convenzionalità, come gli effetti di una diffusa e consumata ideologia possono veicolarsi attraverso le tracce iconiche di un patrimonio visivo, sia questo composto di emblemi ritrattistici, di figurazioni da rotocalco, di grafie d'alfabeti, eccetera.

L'intreccio di percetti, di configurazioni ora di memoria ora di riscontro cronachistico si assommano nella congiunzione che Ruotolo stabilisce sul campo d'immagine. Sono tracce, sequenze che portano con sé il transito di visione, l'appalesarsi sulla retina, come sulla tela, con le proprie finzioni di spazio, di ambiguità percettive nel flusso del loro divenire. Il gioco delle maculazioni cromatiche corrisponde al contrappunto, allo scorrimento di una rimemorata visione, del suo intersorsi all'evento flagrante dinanzi agli occhi. Si vedano qui «Figura con volatile» ('82), «Riflessi» ('82), «Leopard» ('82), «Girasole» ('82), sono immagini catturate all'effluvio della luce, al suo ripiegare sul senso di rifrazioni mentali, immagini veloci, dunque, in cui pensiero e visione si intersecano come solo può accadere nelle tracce che la mano dell'artista trasferisce sulla tela.

In situ

Disseminati sul territorio campano, fra Napoli e le pendici del Vesuvio, nel retroterra sino al nolano, a Caserta ed area salernitana, gli artisti riuniti a «Plexus '83», offrono dunque l'indicazione di esperienze in corso, di testimonianza operante sul vivo di un habitat culturale differenziato ma solidale per vitalità d'iniziativa. Pur nelle tradizionali inerzie, pur sotto invischiamenti inefficienze di umori e carenze strutturali, pur subendo la disgregante volontà dei protagonismi individualistici o l'indifferenza neghittosa di apparati istituzionali e di chi se non altro per ufficio dovrebbe mostrarsi sensibile o, almeno, oculato, va infatti riconosciuta all'ambiente artistico campano una esemplare prosperità fattiva e creativa.

Non si tratta ancora di richiamare l'attenzione sul Meridione, né di insistere sulle solite distrazioni. Per chi scrive, nel resoconto di esperienza che ha portato a questa mostra, l'intento è di contribuire in termini di informazione. Far sì insomma che la realtà cui appartiene il lavoro degli artisti qui raccolti venga compresa nei suoi effettivi lineamenti emergenti. Realtà ossia di cultura, tessuta di formazioni e confronti agiti con puntualità nella dinamica incalzante di eventi dell'arte contemporanea, giacché non è nemmeno più tempo di consolazioni alimentate dal sanguigno lavoro creativo di una Campania più o meno *felix*.

L'attualità ha i suoi strati di memoria e questo vale per chi fa arte come per chi esercita l'interpretazione sull'attualità, per chi fa dell'arte campo di critica militante. In questa luce, il corrente fervore di attività in Campania, in cui «Plexus '83» si colloca dalla sua ottica di osservazione, non è che conseguenza di reali processi di incremento e promozione culturale. Una deduzione questa non affrettata se si tiene conto, appunto, proprio nel senso che qui ci preme, di ciò che ha significato per il territorio campano tutto l'attivismo volto alla «partecipazione sociale» per le arti visive negli anni Settanta. Ne è derivata una capacità di pressione verso le istituzioni, una mobilità d'iniziativa che oggi dà ancora i suoi frutti e che in altri territori regionali non è dato riscontrare. La conversione di linguaggio, di pratiche del fare arte, che pure al momento segna un marcato mutamento rispetto a quegli anni, porta tuttavia in sé un potenziale di maturata coscienza, di promozione e operatività di cui non si può non tener conto.

Nel consegnare il materiale del catalogo alle cure dell'Editore, desidero ringraziare il Comune di Napoli, nella persona del Senatore Maurizio Valenzi per aver concesso i locali del Maschio Angioino, il dr. Giuseppe Castaldo, Commissario dell'Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo di Napoli, che con il suo patrocinio ha permesso la realizzazione di questa mostra. Ringrazio ancora gli amici del Centro Studi Scienze Sociali di Napoli per il supporto organizzativo e quanti altri hanno in vario modo collaborato.

LUIGI PAOLO FINIZIO

Gianni De Tora

Nato nel 1941 a Caserta opera a Napoli

- 1) «Se tu pittore», 1983
Tecnica mista, 80×80×80 cm.
- 2) «Ovo-labyrinthus», 1983
Tecnica mista, 45×100 cm.
- 3) «Così voglio dire», 1983
Tecnica mista, 100×120 cm.
Esp: Gall. «Oggetto», Caserta 1983.
- 4) «Il trittico d'oro», 1983
Tecnica mista, 47×100 cm.
- 5) «Il trittico uno», 1983
Tecnica mista, 100×130 cm.









