

RICCARDO NOTTE - GIORGIO SEGATO

Gener-azioni

BARISANI

DE TORA

DI RUGGIERO

LANZIONE

MANFREDI

SPINOSA



ISTITUTO GRAFICO EDITORIALE ITALIANO

Il Centro Studi "La Fayette" ha tra le sue finalità la promozione di attività ed iniziative intese alla diffusione e allo sviluppo di tutto ciò che è cultura.

Esso è impegnato, tra l'altro, ad indagare nelle diverse strade della pittura, della scultura e delle arti applicate, su ciò che di meglio e di più interessante accade oggi nel mondo artistico.

Gli artisti di Generazioni ci offrono l'occasione di realizzare quanto è nelle nostre finalità attraverso la pubblicazione di questo libro e la contemporanea organizzazione di una mostra di opere pittoriche a testimonianza di un impegno artistico di eccezionale valore.

Si ringrazia il presidente dell'Ente Ville Vesuviane, dott. Domenico Giorgiano, per aver patrocinato l'iniziativa concedendo ospitalità alla Mostra nella prestigiosa settecentesca Villa Campolieto.

Si ringraziano, altresì, l'Assessore alla Cultura della Regione Campania, Prof. Emiddio Gallo, l'Assessore alla Cultura del Comune di Napoli, Prof. Guido D'Agostino e il Sindaco di Ercolano, Prof.ssa Luisa Bossa, per il patrocinio morale concesso all'evento.

Il presidente del
CENTRO STUDI LA FAYETTE
Patrizia Cillo



CENTRO STUDI
"LA FAYETTE"
S. GIORGIO A CREMANO

Col patrocinio morale di
ENTE PER LE VILLE VESUVIANE

ASSESSORATO ALLA CULTURA DELLA REGIONE CAMPANIA
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI NAPOLI
ASSESSORATO ALLA CULTURA DEL COMUNE DI ERCOLANO

Generazioni

BARISANI
DE TORA
DI RUGGIERO
LANZIONE
MANFREDI
SPINOSA

Testi di

RICCARDO NOTTE
GIORGIO SEGATO

dal 23 al 30 maggio 1999
VILLA CAMPOLIETO
ERCOLANO - NAPOLI

Orario: 10.00-13.00
Lunedì chiuso



ISTITUTO GRAFICO EDITORIALE ITALIANO

Ercolano, maggio 1999

Gener-azioni

Villa Campolieto

Fotografia

LUCIANO BASAGNI

FORTUNATO CELENTINO

ENRICO GRIECO

ROCCO PEDICINI

LUIGI SENATORE

Progetto grafico e impaginazione

RODOLFO RUBINO

Testi Biografici

CARMINE DE NOVELLIS

Fotocomposizione

GIANNI ASCIONE - Napoli

Fotolito

SAMA - Quarto, Napoli

Fotoincisione, stampa e allestimento

OFFICINE GRAFICHE BUONAURO - Casoria, Napoli

Collaborazione Artistica

ANTONIO LIBERTO

ENZO SPADA

Coordinamento

MARIO VERDE

GENERAZIONI

Il termine “generazione” deriva, com'è noto, dal verbo *gènero-are*, anche se l'origine della parola, come sovente accade per il latino di un qualche contenuto, affonda nel terreno della cultura e della lingua greche. Così è anche per *generatio*, che appunto mutua il suo significato da *génésis* (genesiv): vocabolo che richiama alla mente la celebre opposizione che il sommo Aristotele poneva fra la “generazione” e la “corruzione”, in quanto manifestazioni visibili dell'invisibile potenza manifesta in tutte le espressioni della natura.

I membri della cultura cattolica ricavano per la verità anche altre e non meno intense suggestioni. La memoria di costoro non può sottrarsi al richiamo degli echi biblici mediati dal catechismo memorizzato in forza di arcaici ritmi formulaici. In quelle parentesi dell'infanzia si impone al bambino una dimensione sacrale che risulta sempre incomprensibile agli occhi e ai sensi di una vita che sboccia. E così “generazione” assume ben presto il significato di un'oscura (e ancorché affascinante) differenza ontologica fra il Padre e il Figlio, quest'ultimo, per l'appunto, “generato” e non “creato”, quantunque (e ancor più oscuramente) composto “della stessa sostanza del Padre”.

Certo, il bambino non sa nulla di teologia razionale o di filosofia dogmatica, e perciò non può e non sa apprezzare la finezza delle tautologie. La vergine infanzia non si pone il problema della sostanza, anche se a parere di molti in ogni bimbo si cela uno spinoziano in potenza. È anche vero che i misteri trinitari e affini formano l'inconscio substrato di un'identità culturale che si estende nei millenni. C'è dunque da chiedersi se il senso della storia non sia anche, almeno in parte, un attributo del duro legame con il passato che si instaura all'interno di ciascuna confessione. E forse, vista in quest'ottica, l'era della dissoluzione del significato ultimo delle cose (ma sarà poi vero?) deve necessariamente coincidere con l'epoca della fine della storia.

E ora un piccolo salto dalla psicologia dell'età evolutiva alla sociologia: esiste infatti una nota teoria secondo la quale le idee filosofiche, artisti-

che, sociali, politiche economiche e loro ramificazioni seguono un andamento generazionale e in definitiva esauriscono la loro parabola durante l'arco temporale che segna l'avvicinarsi di una generazione all'altra. Ipotesi interessante, e in parte vera, ma che ben poco dice circa l'altra faccia della medaglia, e cioè che ogni generazione, non soltanto dal punto di vista biologico, ma soprattutto sul terreno delle culture, crea sempre istituzioni e strutture cognitive il cui scopo si giustifica nel tentativo di "passare il testimone" alle generazioni future.

Questo fenomeno viene definito in senso stretto "tradizione", ed è oggetto di studio tanto dello storico delle idee quanto dell'antropologo, del sociologo, del filosofo: poiché è appunto l'insieme di queste istituzioni e di queste pratiche che stabilisce lo statuto e la validità delle credenze, delle attitudini e delle conoscenze più varie, tutte denotate dallo sfumatissimo e problematicissimo termine di "cultura". Quando il processo di trasmissione o di diffusione culturale si inceppa, e soprattutto quando il salto generazionale si manifesta in forme totalmente estranee a una determinata tradizione (ed è questa una caratteristica peculiare del nostro secolo) allora l'intero sistema sociale collassa, e al suo interno si moltiplicano le manifestazioni di disagio e le espressioni di una violenza non ritualizzata, disgregante o implosiva. Scenario segnalato a chiare lettere dalle cronache.

E ora veniamo finalmente allo scopo di questo scritto. A Napoli, alcuni anni fa, è sorta un'aggregazione di artisti che si è data il nome di "Generazioni". Non è un fatto senza significato. Intanto la scelta del plurale, dettata dall'ovvia circostanza che questo insieme abbraccia personalità separate dalle rispettive classi di età. In qualche misura il tema della divisione per generazioni sembra coincidere con la chiusura del secolo (e del millennio), tant'è che in Italia, tanto per citare alcuni esempi, lo storico dell'arte Giorgio Di Genova ha dedicato una sua monumentale opera in vari volumi alla storia dell'arte italiana di questo secolo dividendo i protagonisti per generazioni. A questa impresa editoriale seguirà la prossima apertura del Museo Bargellini a Pieve di Cento, ove gli artisti saranno appunto divisi per generazioni. Ma a ben riflettere, in quest'ultimo scorcio di secolo, e non certo soltanto in Italia, una parte considerevole della storiografia, della critica d'arte, della storia del co-

stume ha seguito più o meno volontariamente un criterio sottinteso e analogo, preferendo le strutture diacroniche alle visioni sincroniche. Insomma, la fine del secolo ventesimo, nonché del secondo millennio dell'era volgare, è costellata da un ampio desiderio di ripensare il passato, e soprattutto di riflettere sull'arco di tempo che va dai primi accenni di un'esplosiva modernità che travolgeva ogni ostacolo alle soglie di un nuovo millennio gravido di segnali discordanti e in ogni caso di prospettive che promettono mutamenti senza precedenti. In questo desiderio di plurimi ripassi si può forse scorgere anche una inquietudine che abbraccia la realtà stessa della forma umana, tesa in questo momento fra esperienze esplorate, codificate e stratificate fino all'ossessione e voli di cui non si immaginano neanche le prospettive. Da qui forse, il desiderio di compattezza, di fermezza, di comunione anche al di là e al di sopra delle differenze culturali e generazionali.

A questo punto occorre subito chiarire che "Generazioni" non è un movimento, e che non è neanche una formazione che insegue o programma una poetica unitaria. "Generazioni" non intende stabilire un canone, non si oppone ad altre tendenze, né tantomeno è un club esclusivo. Ciò nondimeno questa aggregazione costituisce un interessante nucleo di identità disparate e anche fra loro opposte, unite, certo, da un dato comune: il ricorso a una poetica visiva tendenzialmente aniconica, originata da scelte personali o, nel caso degli artisti più anziani, da analisi e da vicende teoriche che affondano le loro radici in alcuni momenti salienti e ben noti del dibattito estetico di questo secolo; ed è importante rilevare questa differenza fin dalle prime battute del presente scritto.

Leggendo le biografie di ciascun membro di "Generazioni" si apprenderà che alcuni sono stati in gioventù allievi dei più anziani. Un dato che indurrebbe a concludere che siamo in presenza, almeno in alcuni casi, di una vera e propria "scuola". Ma non è così. Scrivo queste riflessioni non per salvare l'autonomia estetica di questo o di quello, fatto che notoriamente preme ad ogni artista. Piuttosto, sono mosso dal desiderio di rilevare che la distanza si può probabilmente apprezzare più nella differente visione dei tempi storici da parte di ciascuna classe di età che non all'interno delle singole poetiche. Detto questo, si deve poi ricordare che in Italia, fra le grandi metropoli, non esiste forse realtà artistica più

conflittuale e oppressa dagli eventi di quella partenopea, che malgrado la sua effervescenza, e a dispetto del suo desiderio di collegarsi ai movimenti internazionali, specialmente nell'ultima metà del secolo, ha scontato e sconta ancor oggi gli effetti di un problematico rapporto con la città, ma anche di una mancata compiuta saldatura con le altre realtà artistiche presenti sul territorio nazionale. Tema, quest'ultimo che richiederebbe ben altre analisi.

Mi limiterò dunque ad affermare che una formazione che riunisce più generazioni costituisce nel contesto artistico partenopeo un caso molto speciale. Da ciò alcune preliminari osservazioni riguardanti il taglio che ho inteso dare alle presenti note. Mi sono infatti chiesto di quale utilità potesse essere esaminare l'opera di ciascun artista dal punto di vista storico-critico, e la conclusione è stata ovvia: non c'è utilità alcuna. Ciò, infatti, è stato assolto da critici di professione, e in più casi anche da grandi personalità della critica d'arte nazionale e internazionale. Ma potrei fornire egualmente un contributo tentando un'analisi delle poetiche che affiorano dalle opere recenti di ciascun artista di "Generazioni" partendo da un ideale osservatorio filosofico: una chiave di lettura della *forma mentis*, e un minimo suggerimento sulle relazioni che ogni artista instaura di necessità con il proprio vissuto e con la somma specifica degli eventi che riempiono la vita.

Soltanto da questo punto di vista ritengo che si possa salvare l'unità delle singole poetiche all'interno di una aggregazione che si connota con un attributo che implica una distanza intraspecifica: la differenza generazionale è infatti il primo dispositivo di distanziamento che l'essere umano abbia inventato.

Prendo dunque le mosse da Domenico Spinosa e da Renato Barisani, com'è noto due personalità centrali nel dominio dell'arte partenopea di questo secolo.

La materia vivente di Domenico Spinosa

Rutilanti mondi perduti nell'infinito, vistose esplosioni vegetali e minerali, vibratili ali di libellule sono alcuni fra gli elementi che formano la

violenta materia pittorica che distingue l'ultima produzione di Domenico Spinosa.

La pittura di Spinosa è sempre stata fedele a se stessa, e ciò a dispetto dei molti periodi e delle innumerevoli esplorazioni estetiche di impronta astratto-informale. È una coerenza che pone alcune questioni preliminari, soprattutto se si rammenta che, a quanto mi risulta, non è stata ancora fondata una fenomenologia dell'arte aniconica. Del resto, come sosteneva Hartung, è anche vero che gli ultimi bagliori del millennio che si chiude testimoniano la definitiva rescissione del contratto ontologico-ermeneutico stipulato in seno alla cultura occidentale. Una convenzione per altri versi obbligatoria, che ha imposto una forzata equivalenza fra ciò che è percepito dai nostri sensi e l'esperienza, del tutto derivata, della comunicazione di partizioni di vissuti in forme simboliche. Il grande arcobaleno che unisce i vari distruttori del senso oscilla in questo secolo fra gli inconsci automatismi del gesto e gli effetti elettronici psichedelici (altra e non meno interessante forma di automatismo espressivo), e ancora oscilla fra gli artifici grafici e gli impulsi vitalistici, o fra i mondi magici che tanto appassionavano Breton e i vertiginosi vortici ricorsivi delle logiche sfumate. In ciascuno di questi esempi siamo in fondo al cospetto di una serie di eventi culturali che operano in direzione della dispersione, della disseminazione e dell'evasione. Ma questa è stata ed è la condizione tipica dell'artista, del filosofo, del poeta del nostro tempo. Una condizione che implica il compito impossibile di definire l'indefinibile, o di significare l'insignificante. Dare forma a ciò che da un certo punto di vista non ha forma alcuna, dunque all'"informe" è una scelta che affonda le sue radici nel tessuto della filosofia del Novecento, com'è noto.

Ma a ben vedere queste brevi notazioni non si adattano appieno all'opera di Spinosa: un artista che forse, più di tutto, si distingue nel suo giocare e lottare contro la forma che costantemente vuole affiorare, a dispetto di tutto, fra le trame di una pittura *assoluta*, direi perfino totale e studiata fino all'exasperazione. Perciò, trattando dell'opera di Spinosa, si può certamente parlare di un naturalismo che affiora fra le pieghe di una visione cosmica, nonché di una caleidoscopica felicità del gesto che si prende una sua rivincita sulla definizione culturale di un aprioristico procedimento tecnico o stilistico. Ma in queste opere da oltre mezzo

secolo, e quindi secondo un principio costante che non muta, si è anche in presenza di una felicità, e direi di un potente compiacimento espressivo, che affonda le radici in una articolatissima tradizione testuale.

E uso qui il termine “testuale” nell’accezione ampia e problematica che esso assume, ad esempio, in alcuni scritti di Harold Bloom, laddove il “testo”, se percepito sotto il dominio di ciò che il filosofo definisce il campo della brutta “fattività”, trasforma ogni atto poetico in un fatto inevitabile, fondamentalmente passivo perché sottomesso alla struttura categoriale di un passato inderogabile e inalterabile. Sicché il testo, e nella fattispecie ogni opera d’arte, finisce col riflettere la realtà di chi crea, e si trasforma così in un’opera sovradeterminata, vincolata al passato. È opera vincolante: nemica di ogni libertà. Ora nella pittura di Spinoza si indovina una lotta interiore mai risolta, sempre risorgente. E questa lotta oppone l’impulso dell’artista (violentemente teso alla necessità del dare voce, e dunque forma, a una realtà interiore inesprimibile, ma pur sempre realtà) allo statuto – questo sì – storico e autofondante dell’esercizio stilistico, dell’appartenenza a una scuola o a un segmento di cultura determinato dalla pura casualità. Ma mi preme rilevare anche un aspetto forse meno evidente che affiora soprattutto in questi ultimi anni.

Ogni quadro di Spinoza è perciò un frammento della “personalità” del mondo; intendo dire proprio della personalità dell’universo visibile e tangibile. Da qui l’interesse dell’artista rivolto all’universo naturale, con i suoi insetti, le sue piante, la sua atmosfera, i suoi mari. E anche con l’insieme dei pianeti, delle stelle, di uno spazio “vuoto” che vuoto non è, perché parte propria, particella dell’essere che si offre all’esistenza. Spinoza è forse un aedo, che canta in colori e in indefinibili forme il racconto epico di quella Terra Madre che in tempi recenti, grazie agli scritti di Lovelock e di altri, ha preso il nome di Gaia.

De rerum natura secondo Barisani

L’apparente ritorno a una varietà di astratto naturalismo che connota l’ultima stagione creativa di Renato Barisani nasconde in realtà vari quesiti che possono anche essere definiti di ordine logico e ontologico. Esa-

minarne, sia pure a volo d'uccello, le ragioni e le tensioni speculative consente forse di capire lo strano e altrimenti inspiegabile transito da quei teoremi geometrici che rappresentano la più nota produzione dell'artista a una pluralità di opere apparentemente sciolte da ogni contesto rigidamente formale. Perché negli ultimi anni Barisani ha appunto progressivamente fuso questi due poli del suo personale sentire e agire. Da qui la commistione, talvolta perfino ridondante, certamente "antigratziosa", ma che nulla cede al compiacimento dei sensi, presente in numerose tele realizzate da Barisani nel corso degli anni '90, e in particolare nell'ultimo lustro.

In realtà, la felicità materica di questi anni è un velo molto ben congegnato, un velo che nasconde la crescente complessità del lavoro di Barisani. Nel quale, oltretutto mi colpisce l'analisi del problema delle simmetrie. Infatti, com'è noto, in natura non esistono simmetrie assolute, tant'è che i più interessanti sviluppi nel campo della fisica teorica studiano il vastissimo problema delle dissimmetrie ovunque implicite del mondo fisico (e penso a questo proposito soprattutto alle teorie di Prigogine, e quindi al tema delle fluttuazioni di non-equilibrio, all'irreversibilità della struttura spazio-temporale, nonché all'affascinante modello di Lee Smolin di plurimi universi che si evolvono per "selezione naturale", tanto per citare solo alcuni esiti). Come giustificare, allora, dal punto di vista dell'artista, il rapporto fra l'ordinato mondo dei teoremi geometrici e matematici e il suo costante tradimento presente nella wittgensteiniana "totalità dei fatti del mondo?".

Barisani risponde esaminando le possibilità combinatorie e gestaltiche che affiorano sulla superficie ideale nel momento stesso in cui l'artista decide di applicare un determinato "oggetto", rompendo la simmetria assoluta del vuoto. Dunque, Barisani muove dalla dissezione progressiva del senso interno, astratto, categoriale delle forme, mediante una serie di procedure tecniche che consentono di valutare l'effettiva praticabilità delle forme medesime. E ciò ha condotto l'artista a interpretare in chiave paradossale la specularità, la congiunzione fra forme opposte, l'opposizione, l'integrazione. In definitiva Barisani studia le relazioni formali come se esse fossero delle funzioni. Ora, a proposito della costruzione dell'opera non a caso Pavel Forenskij, nel suo *Lo spazio e il tempo nell'arte*

affermò che: “quello che la realtà dice di sé attraverso l’opera è la costruzione nell’opera, e quello che l’artista dice di questa realtà è la composizione dell’opera [...] perché alla costruzione è sottomessa l’opera stessa”. Il grande filosofo e matematico russo concludeva che, viceversa: “[...] l’opera in quanto tale è completamente indipendente dalla costruzione della realtà, come la realtà in sé non ha niente a che fare con la composizione dell’opera. In altre parole la costruzione è il modo in cui si confrontano reciprocamente gli elementi della realtà, non importa se fisica o astratta: è la costruzione della realtà attraverso se stessa; mentre la composizione è la possibilità di connessione degli elementi attraverso i quali si rappresenta la realtà, vale a dire la struttura dell’opera. È chiaro che non esiste e non può esistere alcun legame diretto fra la struttura della realtà e la struttura della sua rappresentazione”.

Ma, come osservavo altrove, il problema della significanza della forma rimanda sempre alle strutture logiche del campo di relazioni. Già Alexius Meinong notava che la “forma” è un evento composto da relazioni il cui senso è dato da altre relazioni, ma di ordine immediatamente superiore; e quantunque la praticabilità artistica della forma, specialmente della forma astratta, abbia in questo secolo subito una impressionante evoluzione interna, essa tuttavia resta pur sempre implicata in un numero arbitrariamente alto, progressivamente crescente, ma pur sempre definito, di relazioni formali implicite dell’infinito campo di relazioni di cui l’opera non può che risultare un’immagine estratta dal campo.

L’astrazione è dunque inerente alla natura dell’esistente, e segue un ordine evidente, come queste opere di Barisani suggeriscono a chiare lettere.

Dialettica fra l’eterno e il tempo in Di Ruggiero

Carmin Di Ruggiero, artista colto, silenzioso, riservato, attentissimo agli eventi che tumultuosamente agitano le acque dell’arte e della cultura, specialmente oltreoceano, rappresenta nel gruppo la generazione che ha vissuto, spesso drammaticamente, il passaggio dalla modernità alla postmodernità: due dimensioni che significano innanzi tutto una diversa

valutazione del tempo: non a caso un tema che nella lunga esperienza dell'artista ha sempre più dominato il suo sentire. Le ultime tele di Di Ruggiero, cosparse di tenuissimi grigi e di ampie aree bianche, sono soffuse, malgrado l'essenzialità ricercata, di atmosfere pensose e perturbanti. Sono opere che parlano un linguaggio segreto, ma che suscita immediatamente una serie di riflessioni filosofiche sulla più problematica e meno definibile fra le percezioni umane. Non siamo certo in presenza di una serie di rappresentazioni del tempo meccanizzato. Tutt'altro.

Come si sa l'orologio meccanico, fu probabilmente realizzato per la prima volta da Gerberto d'Aurillac nel 996, a Magdeburgo. Gerberto, più noto come Papa Silvestro II, fu una personalità controversa e faustiana *ante litteram*, e come si ricava dallo splendido trattato di Jünger dedicato alla storia della misurazione del tempo, egli fu tra l'altro un insigne matematico e il primo fisico sperimentalista del suo tempo. Anzi, in questo campo Gerberto anticipò di oltre due secoli il metodo scientifico sperimentale professato da Roberto Grossatesta, da Alberto Magno e da Bacone.

Certo è che l'orologio meccanico, fornito di un astratto meccanismo interno che impone una scansione ritmica, totalmente uniforme nonché svincolata dal mondo circostante, suggerisce il conflitto fra lo slancio ideale e astratto del progresso e l'inquietudine legata a uno strumento capace di imbrigliare il tempo, di ridurre il tempo in schiavitù, e con esso l'uomo, travolto da quel gigantesco orologio che sarà un giorno la catena di montaggio che schiaccia Charlot nei panni del piccolo operaio in *Tempi moderni* (1936).

Ora, ciò che più di tutto mi colpisce nelle opere recenti di Carmine Di Ruggiero è l'esplicita raffigurazione del tempo non cronometrabile: un tempo sprigionato nelle rappresentazioni della clessidra (o dell'orologio a polvere?) che affiora quasi occasionalmente fra le trame di un tessuto cromatico consumato e, appunto, quasi sottoposto alla ineluttabile dimensione del decadimento, della trans-posizione insita in ogni evento. Ed è appunto il tempo che si fa opera. Qui è il caso di aprire una breve parentesi sul significato che Di Ruggiero sembra annettere al prodotto industriale corrosivo, in definitiva, non tanto dall'uso quanto dalla sua stessa finitudine. Così appaiono i tubetti di colore schiacciati e affastellati,

quasi relegati in un cassetto della memoria che migra in un problematico “altrove”, e così, tra le altre cose, i medesimi colori sovrapposti, annullati, “astrattizzati” nella loro stessa essenza chimica, fino ad ottenere la cancellazione virtuale delle loro qualità cromatiche primarie. Sono altrettanti emblemi del tempo che si fa materia, e della materia che imprime le sue stimmate *nel e attraverso* il tempo. Sembra dunque che Di Ruggiero intenda suggerire che la modernità, con i suoi ritmi e con le sue ferree regole, non può cancellare una percezione del tempo che si fa più profonda mano a mano che il soggetto si allontana dalla regola cronometrica.

Del resto, nel suo *Libro dell'orologio a polvere* Ernst Jünger ricordava che: “Per cogliere appieno il suo valore di precursore dobbiamo però tener presente che l'orologio non è solo la prima macchina prodotta dalla nostra immagine del mondo, ma anche il primo automa”. Per inciso, si può aggiungere che Gerberto appartiene a buon diritto alla nutrita parentela del dottor Frankenstein. Potrei citare a questo proposito il pensiero di vari e illustri tecnocrati, ma vale per tutti quanto afferma Hans Moravec, mago dei robot spaziali intelligenti statunitensi. Moravec descrive l'inumana capacità dei supercomputer che presto, ben prima di quanto si creda, diventeranno di uso comune, ricorrendo a una nuova immagine della percezione temporale: “La vostra nuova mente ha un dispositivo di controllo, marcato *speed*. – scrive Moravec – È stato regolato su 1 per mantenere le simulazioni sincronizzate con il vecchio cervello, ma ora lo regolate su 10.000 e ciò vi consente di comunicare, reagire e pensare diecimila volte più velocemente. Adesso avete delle ore per far fronte a situazioni che prima vi parevano istantanee [...]”. Dunque, secondo l'autorevolissimo parere scientifico di Moravec, la percezione del tempo si trasformerà in una variabile arbitraria ma misurabile quando la sua computazione (e registrazione) sarà operata negli scintillanti meccanismi dei cervelli semiartificiali di un futuro annunciato. Dunque, il tempo abbandonerà l'orologio meccanico o elettronico, né avrà alcun senso parlare di tempo soggettivo incomunicabile. Ecco un rompicapo che imporrebbe di ridefinire il concetto bergsoniano di “durata”. Ma ha senso tutto ciò?

Certo, il nostro è il tempo storico che esibisce il tremendo potere tecnologico della quasi-simultaneità: sei ore di volo fra Roma e New

York. Sedici fra Parigi e Pechino. Universi mentali fra loro incompatibili collassano in un solo tempo, in quasi nessun tempo o in centomila tempi differenti, ma tutti tra loro prossimi e dunque quasi identici. La perdita dell'identità, infatti, deriva dalle strane connessioni spaziali che i trasporti materiali o virtuali hanno creato nel breve volgere di mezzo secolo. Ed è appunto l'era dei non-luoghi, così come li definisce un'espressione alla moda coniata dall'antropologo Marc Augé. Eppure resta il fatto che anche in un'epoca come la nostra, composta da una trama di non-luoghi reali e virtuali, il tessuto del tempo riveste strettamente il corpo sociale ed è percepito da tutti, in ogni angolo del pianeta, secondo un ordine che non viene mai minimamente posto in discussione, come si evince anche dai fatti di cronaca. E per tutti potrebbe essere citato il rischio del collasso del sistema informatico mondiale all'alba dell'anno Duemila.

Dunque, i sofisticati orologi elettronici non hanno modificato il significato che ha assunto la computazione del tempo da quando è nato l'orologio meccanico. In fondo il puntualissimo Kant, in assenza dell'orologio meccanico, non avrebbe mai definito il tempo una "intuizione pura" che si ricava dall'*ordine della successione* entro la quale noi tutti percepiamo i nostri stati interiori. Nella mente del grande filosofo "[...] dire che il tempo è infinito vuol dire soltanto che ogni grandezza determinata di tempo non è possibile che con la limitazione di un tempo unico che ne è la base sottostante".

Eppure ora un Moravec ci dice che il tempo meccanico ha fatto il suo tempo. Echi doppiamente millenaristi suggeriscono che stiamo per entrare in un'era senza tempo, forse nel mondo dell'*eterno presente*, o degli infiniti tempi personali. Dunque all'era dei non-luoghi seguirà a un dipresso l'era dei *non-tempi*, dell'*anti-tempo*, dell'*ultratemporalità*, perfino.

Lanzione: l'arte di sfidare il limite

L'arte di Mario Lanzione, quarto membro del gruppo "Generazioni", può essere agevolmente definita una pittura cosmologica solo apparentemente aniconica. E infatti, fin dai suoi esordi (maturati durante la

frequentazione del corso di pittura di Spinoso presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli) l'artista ha approfondito una ricerca formale e contenutistica sull'arduo e sfuggente concetto di "limite", sicché le sue ultime opere concentrano i temi sviluppati nel corso di un ventennio. Si può forse aggiungere che il nucleo contenutistico scelto dall'artista contenga il suo stesso limite. Il concetto e la percezione del limite implicano l'autoreferenzialità, cioè quella stessa qualità autolimitante che già il filosofo presocratico Parmenide aveva attribuito al Cosmo. Com'è noto il granitico filosofo eleatico, che nella mente di Platone appariva un "vecchio venerando e terribile", aveva proclamato l'Universo un'entità perfetta nell'assolutezza della sua stessa finitudine. Il cosmo, secondo Parmenide, era ed è, per l'appunto, una "ben distinta sfera" che manifesta l'unità del tutto.

A ben vedere, si può immediatamente notare una dissonanza profonda fra il pensiero greco antico e il sentire filosofico (e antropologico) contemporaneo. Infatti, agli albori della civiltà occidentale, il concetto di "limite", così come lo si riscontra in Parmenide e in altri, era evidentemente connotato da una carica positiva. Al contrario l'uomo greco, come sostiene il Pohlenz, avvertiva tutto ciò che non aveva limiti come una minaccia allo statuto ontologico dell'essere, e scendendo per i rami come un attentato allo stesso ordinamento morale, economico, politico della società.

Se è vero che Anassimandro definiva l'"illimitato" come il principio primo, e se è altrettanto noto che Anassagora riteneva infinita, dunque senza alcun limite logico o ontologico, l'Intelligenza che tutto governa, è anche vero che il dominio sfuggente dell'infinito preoccupò la maggior parte dei filosofi greci, tant'è che i Pitagorici, come si dirà, nel campo dei numeri attribuirono al limite la determinazione dell'illimitato; e Platone, nel *Filebo*, ammise che la realtà fenomenica è un misto di "apeiron" e di "peras", cioè di illimitato e di limite. Da qui la sua intrinseca e inquietante permutabilità. Aristotele, come è risaputo, sostenne invece che l'infinito in atto non esiste; e così, apparentemente, chiuse il cerchio della *vexata quaestio*. Dal canto loro gli Epicurei, riprendendo le teorie di Leucippo e di Democrito, considerarono infinito il numero degli atomi, ma finiti gli atomi medesimi. Gli Stoici ritennero il mondo finito, mentre

infinito restava soltanto il “vuoto”, termine che, al pari della moderna “classe nulla” nella teoria degli insiemi, corrisponde a una non-entità che tuttavia può essere in qualche misura definita.

Spero che mi siano perdonate queste digressioni storiche, ma esse hanno lo scopo di mostrare quanta parte di questa speculazione entra di diritto nell’opera di Lanzione, che è appunto, nei vari periodi, una pittura cosmologica dichiarata o velata, ma tutta interamente concentrata sulla impossibile definizione di orizzonti, traiettorie, strutture dissipative o superfici specchianti che si frantumano all’infinito. Certo, siamo in presenza di una pittura che riconosce nella chiara visione del limite il principio che lascia sorgere e poi successivamente alimenta l’angoscia esistenziale. Ma già nell’antichità a questa qualità negativa dell’illimitato si contrapponeva l’intrinseca positività operativa del limite, circa il quale Aristotele argomentò distinguendo i suoi quattro sensi fondamentali. Per lo Stagirita, come si sa, il *limite* è “il termine estremo di ciascuna cosa”, argomento che ritroviamo nelle premesse della prova ontologica di S. Anselmo d’Aosta. *Limite* è poi il fine di ciascuna cosa. E ancora *limite* è la *forma* stessa; e resta celebre, a questo proposito, la concezione aristotelica del “contenuto” e del “contenitore”. *Limite*, infine, è uno dei tanti modi per appellare la *sostanza* o l’*essenza* delle cose.

In questi differenti profili del concetto di “limite” resta inalterato il problema della *misura*, che è un tema estetico, politico e antropologico nello stesso tempo. Per l’uomo greco “bellezza” e “misura” erano quasi sinonimi, come si sa. Per non dire del concetto di Stato, che agli occhi dell’uomo greco appariva come un prodotto sociale dotato di senso compiuto, un ente collettivo il cui statuto si collocava su di un piano superiore. La polis era del resto un’entità politica ben delimitata, addirittura visibile nei suoi confini, e tangibile nelle sue istituzioni fondamentali perché fondata sulla reale partecipazione alle decisioni e agli eventi, e non sulla delega.

La trasversalità del senso del limite che si riscontra nell’uomo greco deriva da un preciso dato antropologico. Infatti, la civiltà greca si fondeva sui concetti etici dell’autodominio (*enkrateia*), dell’intraducibile “*eudaimonia*” (il “buon demone” che dona la felicità), della virtù (*areté*), della moderazione di tutte le passioni in rapporto alla giusta misura

(metriopatia): nozioni etiche che si incardinano sul concetto di limite. Quando il filosofo sofista Protagora di Abdera dichiarò che “l'uomo è la misura di tutte le cose, di quelle che sono in quanto sono, e di quelle che non sono in quanto non sono” (primo mattone della grande muraglia del soggettivismo moderno e contemporaneo, ma anche, a ben vedere, primo riconoscimento dell'insondabilità di ciò che è al di là degli enti finiti, incardinati per l'appunto nei loro limiti misurabili, e dunque, forse, proposizione wittgensteiniana *ante litteram*) non fece altro che rimarcare da un punto di vista empirico un dato antropologico ben radicato nella sua stessa civiltà.

Ora, abbandonando l'affascinante mondo greco, e tornando all'opera di Lanzione che sull'idea del limite, a mio parere, ha fondato l'intera sua opera, si deve subito rilevare l'incommensurabile distanza che separa noi contemporanei da questi antichi modelli. E la mutata connotazione del concetto di “limite” costituisce senza dubbio una prova lampante di quanto detto.

L'apocalittica razionalità di De Tora

Vorrei perciò estendere il tema del limite, ma visto in una prospettiva direi quasi complementare, trattando delle suggestioni filosofiche suggerite dall'opera di Gianni De Tora, artista che all'interno del gruppo rappresenta una generazione molto particolare: quella che ha vissuto la sua infanzia e prima giovinezza negli anni del dopoguerra, due decenni che incubarono, e che in tutti i sensi prepararono, i vari sommovimenti strutturali, economici, tecnologici e politici che connotarono gli anni '60. Non c'è dubbio che il senso del limite (e dei limiti definiti nei vari ambiti della realtà intersoggettiva) visto nell'ottica della generazione di De Tora, assume aspetti conturbanti e decisamente intramondani. Fu l'epoca in cui, in Europa e negli Usa, una serie di eventi sembrò favorire l'abbattimento delle barriere, sicché l'azione umana (e artistica) si trovò presto coinvolta in un turbine che sembrava quasi suggerire l'avvenuto attraversamento di ogni orizzonte. Una forza dinamica i cui sviluppi hanno al giorno d'oggi assunto il volto inquietante di un universo umano senza punti di

riferimento e senza traguardi, se non quello, forse, e paradossalmente, di un lucido progetto di un suicidio collettivo. Intanto, al contrario della civiltà greca, l'universo occidentale sembra reggersi sulla costante sfida dei limiti umani. Per esempio, l'idea sportiva del "record", estranea all'atleta antico che partecipava ai giochi olimpici, è al contrario contenuta, fino all'aberrazione, negli statuti non scritti del nostro "civilizzato" mondo sportivo.

L'umanità, e non solo l'umanità occidentale, grazie all'impressionante evoluzione scientifica a cui si assiste, da oltre un secolo e mezzo, ha dovuto costantemente ritoccare il senso dei limiti del proprio mondo, dei propri confini, delle proprie certezze. E questo è senza dubbio un dato antropologico complessivo che merita una approfondita riflessione. De Tora ha vissuto da artista le varie fasi della distruzione dei limiti imposti all'uomo. E così, non a caso, in alcune sue prime e robustissime opere comparivano figure totemiche di cosmonauti: elementi simbolici di un inconscio culto degli eroi che dalla distanza di una dimenticata età dell'oro riemergevano sotto forma di archetipi della modernità.

E tuttavia il mondo – si diceva e non a torto – già negli anni '60 è diventato piccolo anche a causa dei sempre più avanzati mezzi di comunicazione, problematica che De Tora affrontò in vario modo secondo i dettami di una ideologia che il tempo avrebbe poi dissolto, ma che all'epoca formava il *milieu* di una generazione attenta e partecipe. E uno dei motivi di un tale superamento risiede forse nel fatto che questa "piccolezza", questa raggiunta marginalità del limite che separa individui, religioni, caste, culture e lingue differenti, se non antitetiche fra loro, contrasta enormemente con l'immensa espansione del senso dei limiti dello spazio e del tempo. Anche in ciò l'evoluzione tecnologica sembra essere la vera responsabile di una percezione tanto mutata quanto radicata e diffusa. L'idea che l'astronauta John H. Glenn, il primo statunitense che varcò i confini della stratosfera, alla veneranda età di settantasette anni sia stato ancora una volta protagonista di un'impresa spaziale a bordo dello Space Shuttle dimostra che il limite dello spazio interplanetario non è più un limite. Si può anzi affermare che fra la Terra e la Luna si stenda un territorio un po' fuori mano, ma all'interno dei nostri confini, tant'è che esso può essere tranquillamente visitato da un arzillo pensionato dello spazio.

Ma è anche vero che allora come oggi, accanto a questi esaltanti risultati del potenziale umano si affiancano le tremende ingiustizie sociali ed epocali della fame nel mondo, dell'oppressione di interi popoli, dello sfruttamento indiscriminato delle risorse del pianeta; ecco che i moderni mezzi di comunicazione, capaci di rendere "prossimo" ciò che è distante, ci consentono di prendere coscienza dell'altro lato della medaglia dell'evoluzione culturale in corso. Tocchiamo così con mano i limiti inferiori e anzi infimi in cui è costretta un'enorme fetta dell'umanità. E qui torno alle suggestioni che mi procurano le ultime opere di De Tora, apparentemente distaccate e astratte, solo a prima vista chiuse all'interno dei canoni di una ricerca geometrica estremamente controllata e formale. In realtà metafore visive di una condizione esistenziale connotata dall'eroismo del limite dei limiti, in altre parole della fine della storia, del termine ultimo di ogni narrazione, come suggeriscono le sue croci disarticolate, quantunque composte da forme geometriche perfette. Come mostrano i suoi colori cupi, squarciati a volte da segnali incomprensibili e babelici, o da inserti materici che richiamano culti spenti, disciolti, definitivamente dimenticati.

Manfredi, o dell'eterno platonismo

E chiudo, com'è ovvio, con alcune riflessioni relative all'opera di Antonio Manfredi, classe 1961, e dunque il più giovane del gruppo, il germoglio del futuro.

Una vena platonica percorre l'opera di questo giovane artista che si cimenta con strutture geometriche astratte che prendono però l'aspetto di mondi alieni, di pianeti orbitanti, di singolari paesaggi del pensiero che però richiamano immediatamente alla memoria gli scenari elettronici che sovente popolano le plaghe elettroniche dell'Internet. E penso in particolare a quei siti che mostrano le assolute solitudini di Marte, o le siderali perfezioni degli anelli di Saturno o di Urano. Chi possiede una certa pratica di "navigazione" elettronica intuirà immediatamente che le opere di Manfredi somigliano spesso in modo sconcertante alle icone elettroniche che aprono questa o quella *home page*, o a elaborazioni in CAD.

Questa acuita sensibilità nei confronti di un'estetica emergente non è certo causale. Manfredi, il più giovane del gruppo "Generazioni", è per ovvi motivi anagrafici il più esposto alle sollecitazioni del tempo presente ed è perciò coinvolto nel sistema di segnali estetici in divenire. E così, necessariamente, anche la sua opera, che quantunque appaia ancora legata ai canoni delle tecniche tradizionali della pittura aggiornati all'uso di materiali industriali (ma molti indizi suggeriscono che potrebbe presto distaccarsene), è però pienamente consonante con il sentire attuale, come dimostra del resto la facilità, e direi perfino la disinvoltura, con la quale Manfredi si muove nel mondo del marketing, non disdegnando di contaminare i motivi che ispirano un prodotto meditato ed estremamente curato con la creazione di oggetti destinati al collezionismo non necessariamente d'arte.

In ogni caso, i solidi platonici di Manfredi, ambientati in spazi controllatissimi e perfetti, sono figure piane dalle molteplici facce, quasi come quei poligoni che costituiscono i blocchi minimi per la costruzione di forme grafiche elettroniche. È possibile pensarli come a delle vere e proprie componenti che possono essere sezionate, collegate, composte, colorate o inserite in una texture-mapping. Come accade per i poligoni del computer, queste figure geometriche possono costruire dei mondi realistici, quantunque pienamente alieni. Ed è infatti ciò che Manfredi realizza in molte sue opere siderali.

In ciò l'artista segue i suggerimenti e le dinamiche dei mondi iconici in divenire, i quali corrispondono alle leggi che governano le azioni e i comportamenti all'interno di un determinato ambiente. Per esempio il mondo della cosiddetta "realtà" (la *Real Life*) sembra essere necessariamente soggetto alla forza di gravità. Tuttavia, le strutture sensomotorie che costituiscono gli ambienti "aperti" che condizionano i nostri attuali sensi favoriscono del pari una gamma di possibili e non tradizionali azioni. Da qui la sensazione di spaesamento, di artificiosità e di estraneità che molti ricavano al cospetto di questi mondi, sensazioni che si ritrovano nell'opera di Manfredi.

Ma come osservavo altrove, la massa d'urto della creatività collettiva inconscia è probabilmente abissale, ed è veramente prossima al limite della storia. Questa forza sottopone il mondo circostante a una pressione

interna senza precedenti. La moltiplicazione dissipativa dei referenti è allora il prodotto di un sistema che controlla i flussi di relazioni fra soggetti che si moltiplicano senza sosta. Dal punto di vista estetico la metaforma dà luogo a innumerate visioni del mondo, tutte mutualmente incompatibili, ciascuna distaccata dall'altra, ma tutte intimamente connesse. E in questa nuova sensibilità sembra inserirsi l'opera di Manfredi, che nel gruppo "Generazioni" rappresenta in parte la visione di un nuovo secolo.

RICCARDO NOTTE

Febbraio 1999

DIVERSE GENER-AZIONI A BARI

In occasione della 19^a Fiera Internazionale di Arte Contemporanea di Bari, lo scorso anno (19-23 marzo) si ripropose un'accurata selezione della rassegna Gener-Azioni, come mostra di titolo eminentemente culturale affiancata dalla prestigiosa e interessantissima scelta di schizzi, bozzetti e modelletti allestita dalla Pinacoteca provinciale del capoluogo di regione pugliese grazie alla direttrice dott. Clara Gelao. L'intento iniziale era di sollecitare una parallela selezione da parte di una qualificata galleria privata o di un'istituzione pugliese, in modo da porre a confronto non tanto linguaggi o situazioni 'regionali', come qualcuno ha frainteso, ma autori di diverse generazioni, operanti nell'ambito di un'astrazione lirica, informale o geometrica, ben al di là di scuole, gruppi o di limitazioni geografiche o idiomatiche. I tempi organizzativi si dimostrarono troppo stretti e si riuscì ad allestire – accanto alla mostra della pinacoteca – solo la rassegna degli artisti campani già presentata a Napoli e a Salerno, ma fu un autentico e per certi aspetti sorprendente successo: manifestazione di richiamo e anche di 'ristoro' visivo, considerata la prevalenza di stands espositivi con opere di figurazione tradizionale. I consensi del pubblico durante la fiera e in particolare nel corso dell'affollata inaugurazione, l'incontro con gli artisti con un dibattito molto sentito e partecipato, la donazione di una delle opere da parte dell'organizzazione Intermedia alla collezione dell'Ente Fiera (un'opera di Mario Lanzione), le numerose e positive recensioni sulla stampa testimoniarono della bontà dell'iniziativa e in particolare dell'interesse che sollecitava l'impostazione generazionale, evidenziando differenti percorsi, differenti tecniche, diversità poetiche e di sensibilità espressive ed operative, pur in una continuità di ricerca formale del tutto libera da esigenze di rappresentazione della realtà e rispondente solo alle necessità del fare pittura, al rapporto col medium cromatico (pigmenti, carte o lamine) come sufficiente e, anzi, di compiuta autoreferenzialità: non tanto, o non soltanto pittura-pittura, ma 'pittura per la pittura', evidenziazione non di un racconto ma dei segni, della materia, dei tracciati presintattici o di emblemi colti con sguar-

do tanto ravvicinato da toglierne l'evidenza figurale, o con sguardo così lontanante da restituire il particolare al campo e al movimento energetico più generali, oppure anche 'spiando' sotto sedimenti, stratificazioni metaforiche dei nostri accumuli emotivi e pregiudiziali, così da far emergere nuovi segni per restituire antichi simboli, o antichi segni per comporre nuovi emblemi poetici, in territori, quelli del colore, di pura fermentazione e di germinazione guidate dal gesto, dalla visione 'innamorata' della vitalità dei pigmenti, dai ritmi, dalla magica allusività di forme arcaiche, o affioranti, come lacerti di 'geroglifici' smarriti, sui campi di colore e dagli intervalli di silenzio, dalle pause, dalle forme nello spazio, dalla capacità 'insostenibilmente leggera' di assorbimento sensitivo, percettivo, attento del colore sapientemente modulato.

Tutto questo – e dunque moltissimo – accomuna i sei autori di Generazioni, proposti in un ciclo di mostre, già quattro, che ogni volta si presentano diversamente ricche di suggestioni, forse proprio per l'effettiva irriducibilità a un'unica fronte poetica degli artisti, pur partecipando essi di una stessa sensibilità in modi differenti ma prossimi, e a volte armoniosamente contigui, di espressione. La 'formazione' – non il 'gruppo' – che si è creata per la disponibilità di ciascuno e per l'impegno generoso di qualcuno tra loro a tessere i legami personali nel massimo rispetto della libertà professionale e di iniziativa degli altri componenti, ha aspetti – lo si è visto a Bari e più recentemente a Cardito (Napoli) per l'apertura di uno spazio espositivo di Antonio Manfredi – fortemente attrattivi, affascinanti, poiché è davvero raro, rarissimo, assistere a momenti di collaborazione, scambio, sostegno, partecipazione così entusiastici, del tutto disinteressati se non per la qualità dell'esposizione e per l'armonia dell'insieme, raro intendo fra artisti di età, formazione, esperienze così diverse (dall'attraversamento attivo di molta parte delle fasi salienti delle vicende artistiche di quasi tre quarti del secolo all'affacciarsi sulla scena solo nell'ultimo ventennio, dal mestiere coltivato nella 'bottega d'arte' alla preparazione accademica, fino alla tenace tensione dell'autodidatta, dal naufragio emozionale nel colore liberato dal gesto all'indagine di forme simbolo, dalle evocazioni di una memoria profonda alle composizioni e 'installazioni', da stratificazioni che tastano il vissuto alle geometrie che prefigurano nuovi spazi, nuovi ritmi formali ed esi-

stenziali, e ai campi saturi ed omogenei dei metacrilati che propongono una razionalità costruttiva più concettuale che emotiva, ma pur sempre intenerita e modulata da inflessioni poetiche, da approcci sensitivi di emozione panica a compenetrazioni intellettive, meditative.

Questa è in sostanza la complessa panoramica formale e stilistica che ci propone la rassegna *Diverse Gener-Azioni*, sottolineando in sé, già nel titolo, appunto, generazioni e qualità diverse, in ambiti di sensibilità vicini e soprattutto caratterizzati da una tensione 'attiva', generativa, propositiva di più soddisfacente, interiorizzato, poetico rapporto con la realtà.

Domenico Spinosa continua a stupire per il vigore della sua *verve*, della sua entusiastica adesione alla vita come manifestarsi del colore, dei colori della natura e dell'emozione: è un *grand-gourmet* delle cromie accese, in una pittura che accoglie e coniuga nell'abbaglio sensitivo riferimenti del reale, allusioni di emozioni e racconti, vibrazioni percettive di autentica e gioiosa immersione, vero naufragare dei sensi nella materia-colore che si apre, esplose, canta, diventa tessuto, trama ed ordito compiutamente sufficienti, autoreferenti e di straordinaria qualità pittorica, nel senso più proprio, tecnico, professionale, cioè di un 'mestiere' appreso fino in fondo e declinato nella massima libertà operativa.

E **Renato Barisani** gli si pone a fronte, controcanto e contraltare, riportando l'evento pittorico a una esatta misura intermedia tra senso e intelligenza, tra concepimento mentale, immaginazione, e visione del cuore, trascrizione sensitiva di segreta pulsione e proiezione araldica, con una sapienza tecnica di ampio orizzonte formale, dove, nella valorizzazione delle più svariate tecniche (dal collage al mosaico, dalla pittura alla grafica) prevalgono sempre gli spazi di risonanza che svuotano, purificano, rigenerando le facoltà visive, introspettive e di rielaborazione. Tutto accade nel colore, sentito come energia, corpo transmorfico che insegue le forme della memoria, le pulsioni e le repulsioni più profondamente radicate.

Carmine Di Ruggiero ricomponne in liberi grafismi poetici affreschi sbiaditi delle stanze della memoria, le suggestioni di accenni figurati o materici di una realtà tutta evocata, che non ci appartiene quasi più nella sua materialità, o che riaffiora, restituita da sotto stratificazioni ed

ottundimenti, perdite e smarrimenti con poche conquiste, pagina graffiata della memoria esistenziale, resa intravedibile sotto diaframmi di densa pasta cromatica, come modo originario dell'apprendere, del sentire, del possedere la conoscenza sensitiva acuta ed espansa della verità poetica delle cose, da tempo trascurata, non più nel fuoco dell'attenzione, non più nella coscienza etica mobilitante.

L'avvio di **Gianni De Tora** è segnato da una necessità di destrutturazione del linguaggio geometrico, di messa in discussione della sintassi linguistica e costruttiva sulla base di suggestioni che sfaldano l'apparente compattezza del mondo percepito e sembrano spiarne, tra stretti spazi, un costante animarsi, rimescolarsi, ricomporsi, a volte drammatico, altre volte cromaticamente allusivo di energia positiva o anche di speranza, pur nella sempre ossessiva costrizione dello spazio fisico e psichico, rimasto aperto all'elaborazione fantastica e poetica. Lentamente De Tora mira a un riscatto, a dilatare le aperture dell'utopia, del sogno e del gioco e nella rimessa in gioco costante degli elementi compositivi.

La manipolazione di carte delicate, sottili, trasparenti veline sembra dominare l'esigenza di viaggio introspettivo di **Mario Lanzione**, viaggio guidato dal gioco delle pieghe e delle sovrapposizioni, trasparenze che dilatano i tempi di lettura e di percezione e cercano spiragli e soglie di assorbimento della prensilità attentiva. Frequentemente i titoli ('Finestra sul mondo', 'La grande porta') attestano il significato di spazialità ulteriore cui mirano il gesto pittorico ad acrilici e gli interventi a collage: una spazialità poetica che allontana la superficie, crea profondità mentali in cui affiorano emozioni, sentimenti, idee, ricordi, immagini libere, fluttuanti, cangianti.

Per **Antonio Manfredi** l'impegno artistico s'appura essenzialmente sul senso e sul ritmo dello spazio, uno spazio esistenziale componibile, abitabile da installazioni che diano la 'misura' di un'armonia possibile, di un recupero di emozione e di percezione di spazialità energetica capace di rigenerare l'organico, di ricaricare il pensiero, di sollecitare la nascita di idee mobilitanti, spazio libero per la crescita di idee e progetti di libertà e di partecipazione collettiva al farsi della realtà e del mondo. Assai significativi sono i colori che predilige: gli azzurri, il blu immateriale o blu Klein, il nero da cui la materia si sostanzia. Rigore e semplicità

costruttiva diventano elementi di una comunicazione con l'osservatore che mira all'abilitazione e all'attivazione dell'osservatore più che a un suo stato contemplativo.

Sei autori per una rassegna di grande efficacia promozionale per la comprensione della pittura, del fare pittura come linguaggio, come ricerca estetica, come impegno conoscitivo ed etico.

GIORGIO SEGATO



Mostra *Gener-azioni 1*
Casoria - Palazzo della Pretura - Aprile-maggio 1997





Mostra *Generazioni 1*
Casoria - Palazzo della Pretura - Aprile-maggio 1997

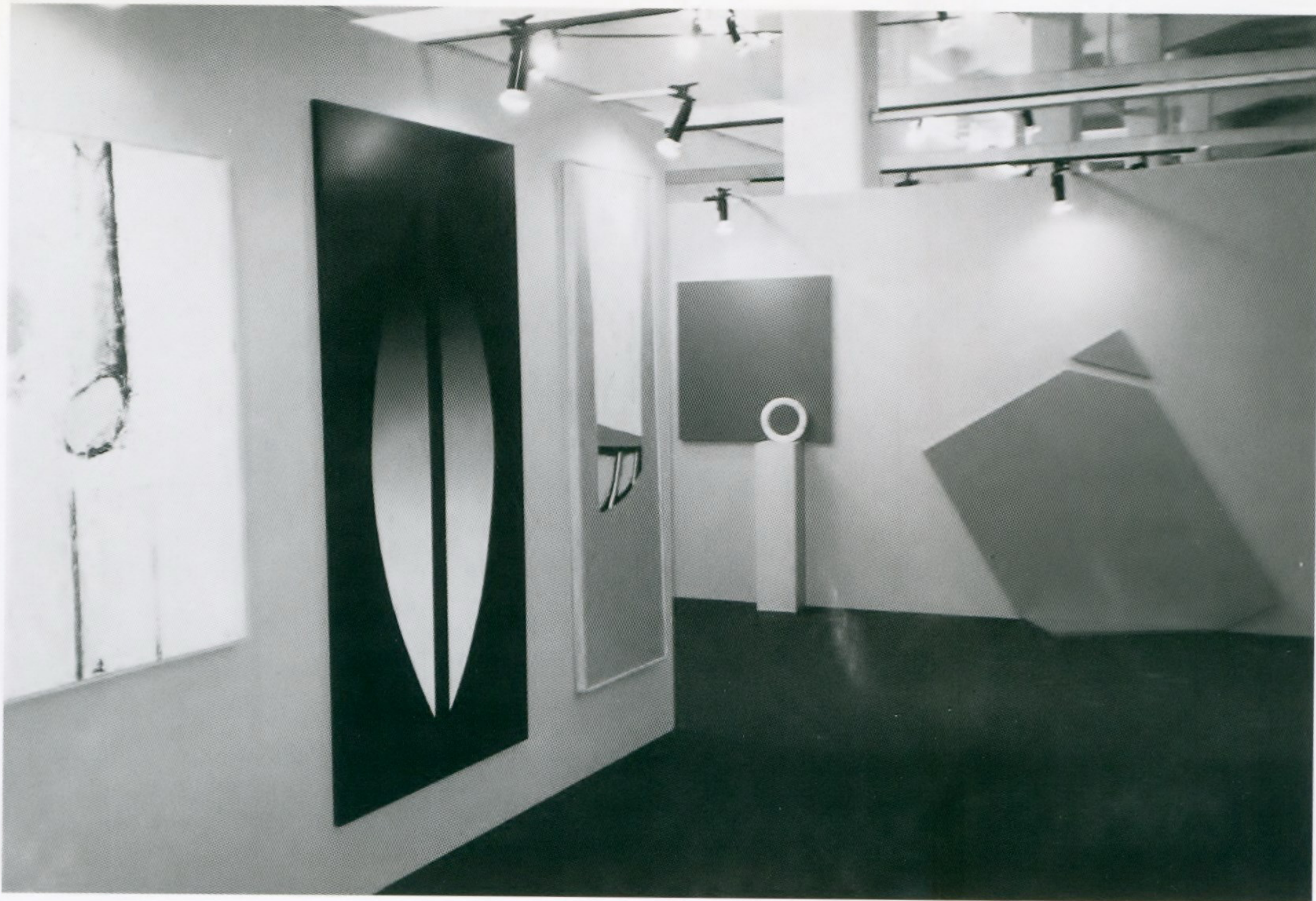




Gener-azioni

19^a Fiera Internazionale di Arte Contemporanea
Bari - Fiera del Levante - 19-23 marzo 1998





Gener-azioni

19^a Fiera Internazionale di Arte Contemporanea
Bari - Fiera del Levante - 19-23 marzo 1998



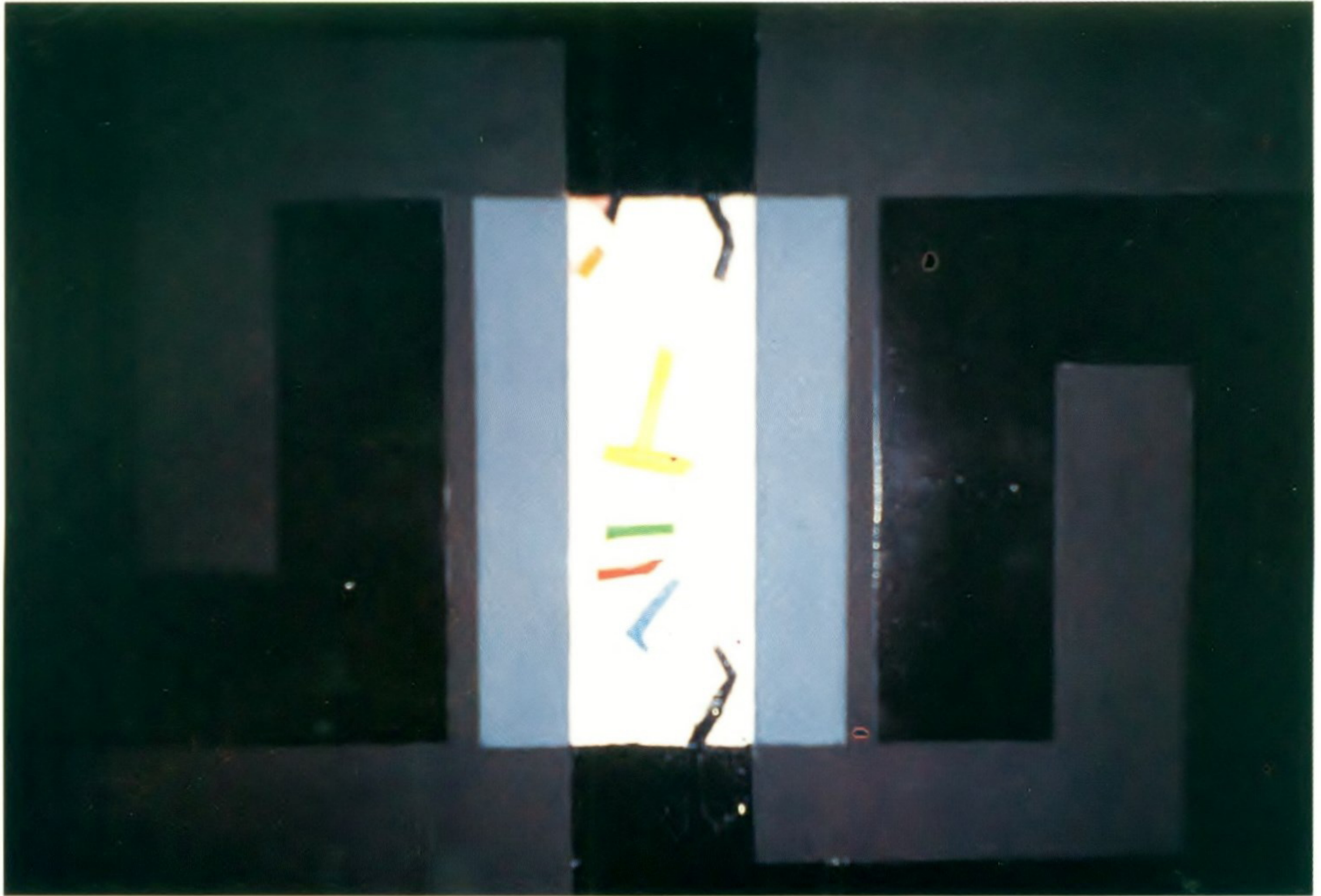


Gener-azioni

19^a Fiera Internazionale di Arte Contemporanea
Bari - Fiera del Levante - 19-23 marzo 1998



Gianni De Tora



La pittura è amore 1996
Acrilici e smalti su tela, cm. 50x70



Bleu and black signs 1990
Smalti e acrilici su tela, cm. 130x130

“Per l’artista non è affatto difficile dire qualcosa sulla sua produzione, purché si metta da una prospettiva sbagliata”.

(SCHOENBERG)

Vivo in un contesto ancora intriso della consuetudine ereditaria idealistica per cui viene alimentata una visione condizionata al “colore partenopeo”.

Ho sempre avvertito l’esigenza di proporre un’alternativa a tale condizionamento entrando in dialettica con momenti della ricerca artistica internazionale. Pertanto ero interessato a seguire le ricerche astratte; l’astrazione mi consentiva di raffreddare le emozioni. Nel mio lavoro, tuttavia, l’azzeramento non raggiunge mai i livelli di indifferenza estetica degli artisti statunitensi. Non posso fare a meno del colore, che non disdegna le relazioni interiori.

Dopo l’esperienza figurativa e quella informale ero orientato ad operare in direzione di una ricerca metonimica in cui l’uso di forme geometriche elementari e di colori primari mi consentivano di formulare ipotesi progettuali che non rimandavano ad altro che a se stesse.

Successivamente l’interesse per le tendenze riduttive venne a confrontarsi con momenti di ricerca più dialettica in cui riconsideravo le varie esperienze tecniche fatte nel corso degli anni precedenti manipolando anche materiali diversi (legno, ferro, acciaio, cera etc.) orientato ad esplorare nuove ipotesi visive in dialettica con le varie declinazioni dell’astrazione contemporanea.

“Astrazione non significa astrattismo ma capacità di cogliere l’immagine nella sua struttura concettuale” (A.B. Oliva).

L’astrattismo aveva decostruito la sintassi, rimossa la staticità dello spazio e puntualizzato gli elementi grammaticali. L’attuale astrazione continua tale operazione e si confronta con nuove categorie della visione.

La superficie, già azzerata a campiture piatte e bidimensionali, in virtù di queste tecniche e materiali si orienta verso nuove ipotesi della nozione di progetto in cui possono convivere l’elementare ed il complesso. La struttura geometrica si confronta con nuovi segni proposti come reperti visivi mentali, concettuali del proprio vissuto, estrapolati dal mondo dei significati per autodefinirsi liberi e decontestualizzati.

Il territorio in cui operiamo, anche se si avvertono timidi segnali di rinnovamento, è ancora dominato esteticamente da una élite disabituata ad ogni cultura estetica nuova che si è sempre spinta a ritroso sulle vecchie glorie del barocco napoletano.

La scuola ha fatto poco per stare al passo con i tempi, privilegiando la

parola scritta all'immagine, in continua evoluzione. Anche i mass media fanno poco per agevolare l'informazione sull'argomento ed una crescita conoscitiva da parte di un pubblico distratto da infiniti messaggi consumistici.

Sarebbe auspicabile un potenziamento del senso critico come unica risposta ai condizionamenti della società del benessere, con conseguente sviluppo della creatività come proposta operativa di trasformazione del reale. La mia preoccupazione, infine, è quella di trasmettere e sensibilizzare offrendo varie possibilità di lettura e stabilendo con il fruitore una diretta comunicazione.

GIANNI DE TORA

Napoli, 15 febbraio 1999

Nato a Caserta nel 1941. Formatosi negli anni '60, è tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca, dopo alcune esperienze a Parigi e a Londra, nel 1973 con la Galleria "Numero" di Fiamma Vigo espone in Mostre personali e nelle Fiere d'arte di Roma, Bologna, Dusseldorf, Basilea. Nel 1975 indaga le strutture riflesse che espone alla X Quadriennale d'Arte di Roma. Dal '78 all'81 studia le relazioni tra opera ed ambiente.

Esponde in gruppo al Museo del Sannio, alla Kunsthalle di Vienna, alla XVI Biennale di S. Paolo del Brasile, alla Biennale di Milano, alla Biennale Internazionale Valparaiso (Cile), al Musée de Maubege (Francia), all'Art Museum of Rauma (Finlandia).

Alle numerose partecipazioni a mostre collettive si alternano altrettante importanti personali in Italia e all'estero; tra le più recenti sono da segnalare quelle presso gli antichi Arsenali di Amalfi (1984), a cura di Pierre Restany; la mostra personale alle logge del Vasari, Arezzo (1985); presso The Italian Cultural Centre, Vancouver (1987); al Musée Municipal de Saint-Paul, Francia (1991); al Museo Civico di Gallarate (1993); al Centro Polivalente Dehon, Bologna (1994); presso la Galerie Lauter, Mannheim, Germania (1994).

Nel 1996 Mostra del gruppo Geometria e Ricerca all'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa, a cura di Marina Picone Petrusa.

Nel 1997 Mostra di gruppo: Generazioni al Palazzo della Pretura, Casoria (aprile) e alla Biblioteca Comunale di Nocera Inferiore. Arte Fiera Bologna.

Nel 1998 espone in gruppo al Museo Pessoa di Lisbona, Portogallo; al Miart, Milano; a Bergamo Omaggio a Cavellini. Mutandis: interventi di gruppo ad Ercolano, Vesuvio, Napoli, Portici.

Nel 1999: Shared World, National Museum Insabac, Jugoslavia; Mostra personale Galleria Avida Dollars, Milano a cura di Gillo Dorfles (marzo); Miart, Fiera d'Arte contemporanea, Milano (marzo); Mostra personale Istituto Italiano di Cultura München (giugno).



**CENTRO STUDI
"LA FAYETTE"**

Via S. Martino, 63
S. Giorgio a Cremano
80046 NAPOLI
Tel. e Fax 081.27.33.95