

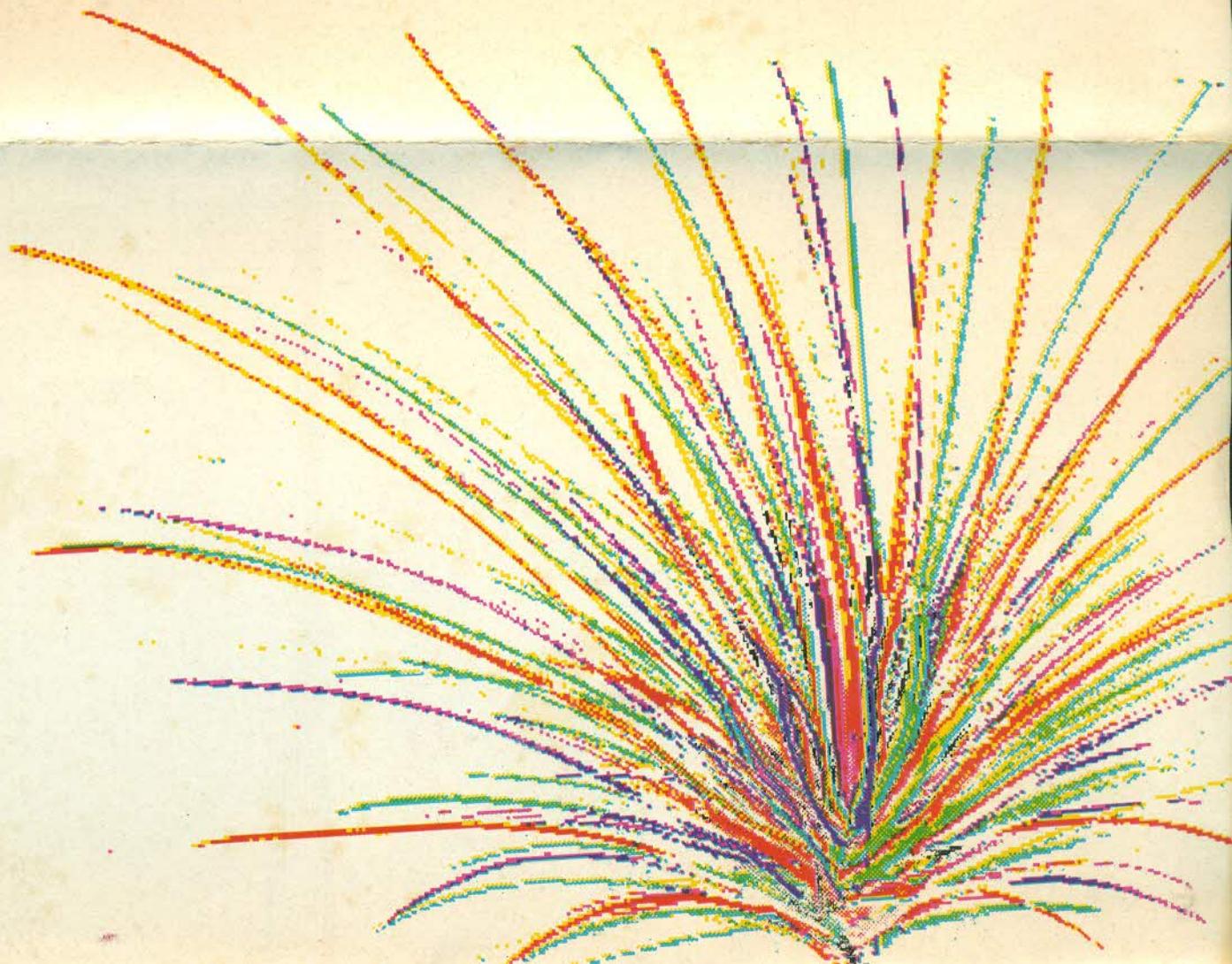
Le grandi iniziative di

# A R T E & A R T E

IMMAGINI PERCORSI UTOPIE

DELLA CULTURA

CONTEMPORANEA



1992

SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO  
MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI



Barisani

Bizanzio

D'Anna

De Curtis

De Tora

Di Ruggiero

Fortunati

Longobardo

Lombardi

Massimo

Milo

Perrottelli

**17/31 GENNAIO**  
**ISTITUTO FRANCESE GRENOBLE**  
**NAPOLI**

# I PRE/LIMINARI DELL'ARTE

In un racconto dedicato a Emanuel Swedenborg, Jorge Luis Borges dice che gli uomini dell'oriente e quelli del mezzogiorno, essendo baciati dal Sole, sono particolarmente felici e creativi perché raggiungono la forma della salvezza "tramite l'intelligenza, l'etica e l'esercizio dell'arte". Sull'onda lunga di questa visione poetica s'innesta la considerazione teorica di Wolflin per il quale "l'occhio si educa a seconda degli oggetti che contempla fin dalla giovinezza" per cui l'artista del meridione "deve vedere tutto più chiaro e sereno". Questa condizione è invece negata ai popoli del Nord, che non possono "irradiare una siffatta letizia dello sguardo" perché vivono "su un suolo incolore, che offusca i riflessi". Goethe, a sua volta, aggiunge che la sua gioia più grande sta nel fatto che qui, nel meridione d'Europa, il suo "occhio si educa dinanzi a forme sicure, e facilmente si abitua alla figura e ai rapporti". Dunque all'artista "meridionale" viene riconosciuta la vocazione naturale alla "forma" e alle arti figurative, che oggi vengono definite arti visive.

Vocazione che non si manifesta solo come disposizione a scegliere un dato genere di attività, ma si "traduce in metodo, in progettualità emotivamente comunicante; in grado perciò di sollecitare una partecipazione attiva e concreta, e stimolare (contemporaneamente) la ricerca di un qualcosa di tipico e di ideale", pronto a rinnovarsi in relazione ai rapporti che si instaurano consapevolmente o intuitivamente all'interno del processo fruitivo. Questo modo di essere della nostra cultura è un dato comune a tutti gli artisti napoletani che si trovano *sempre in situazione pre/liminare o "presunta", cioè che assume e offre in anticipo "quel premio di seduzione e di piacere" incentivante il vero "godimento dell'opera che proviene dalla liberazione di tensione della nostra psiche".*

Questo "amore per la forma assoluta, che distingue la nostra tradizione" ha spinto "i viaggiatori di ogni secolo a scendere le Alpi col cuore palpitante" e spinge ancora oggi folle di intenditori e visitatori che riempiono ogni giorno i nostri musei "ad amare" la nettezza, la lucidità, la sobrietà: la tensione delle linee; la tragicità nuda; la grazia senza compiacenza; la naturalezza sovrana dei gesti - tutto ciò che distingue un quadro o un libro italiano". Ebbene questo amore, per gli artisti napoletani, è una donazione, non un dono, non è un sistema filosofico che rifiuti il rischio e rinneghi la psicologia - come dice Pietro Citati a proposito di Benedetto Croce. Infatti, mentre il dono dipende dalla natura, da un interesse o da un impegno nobile e generoso, la donazione è la tensione che accompagna il pensiero e l'azione a dare ciò che si possiede, a sentire in sé il limite della "forma", del dono, e genera uno spazio sempre aperto a nuove dimensioni, mentre non esclude percorsi di angoscia all'interno del proprio operare. Il Desiderio di questi artisti è lo specchio, il doppio della loro anima, non della loro Persona; non sono dei personaggi, magari sono egoisti, perché "l'anima è tollerante e nel suo egoismo pensa soltanto a se stessa: il personaggio intollerantissimo perché vuole il posto degli altri".

Magari sono ironici, perché "l'anima è ironica e lo specchio in cui si riflette non è altro che ironia; il personaggio non sopporta che nemmeno uno sguardo ironico sfiori la soave rotondità delle sue superfici". Nella dolce-amara scienza dell'anima, incontrano l'ombra, l'inconscio, il peccato, l'infinito, gli dei". Perciò non hanno nessun debito pubblico, caso mai vantano un immenso credito politico. Infatti, mentre il desiderio

Napoli città difficile, per la quale tutti i problemi comuni alle megalopoli vengono radicalizzati nella sigla dell'ingovernabilità, è in realtà capitale del Mezzogiorno e dei paesi mediterranei, nonché "polis" complessa anche dal punto di vista demografico, topografico e simbolico: dall'orizzontalità del mare passa rapidamente alla verticalità delle colline, esposta al rischio del bradisismo nella zona occidentale (Pozzuoli) e alle scosse dell'eruzione nell'area orientale. I cittadini di questa città, oltre a dover affrontare i problemi del traffico, dello smog, dell'igiene e sanità, del verde, della disoccupazione, della droga e della criminalità, dell'infanzia e della terza età, della condizione femminile, della scuola e della cultura, devono battersi per il recupero della memoria storica, per la gestione dei beni culturali e per la ri/costruzione dei luoghi della creatività. Qui, i dibattiti sul Centro Storico, sulle biblioteche e sui Musei, su un padiglione d'arte contemporanea, su una rassegna d'arte e sulla creatività nel Mezzogiorno, nascono e muoiono nel volgersi di una primavera; qui le battaglie per una consultazione popolare della cultura e dell'arte durano una stagione, perché vengono assorbite dalla mucillagine viscosa del potere politico e privato. Qui, il legame strettissimo tra reale, immaginario e simbolico, di lacianiano insegnamento, va sempre a scapito dell'immaginario e del simbolico, mancando un progetto, anche minimo, di sensibilità diffusa e capace di coinvolgere e attivare le minoranze e le cosiddette marginalità nella centralità dei problemi reali.

Sono questi, o pressappoco questi, i motivi per cui il critico milanese che non vorrebbe "interloquire nel contesto culturale di Napoli", si domanda con curiosità perché mai "Napoli, la colta, non abbia saputo far fiorire e radicare, da molti anni, qualche fase di primato nell'arte, un gruppo di artisti consolidati, un vero maestro riconosciuto; che pure ha espresso, ma poi non ha valorizzato né tesaurizzato".

Qui, per i motivi sopra detti, i "gruppi" e i "maestri" sono costretti a rivolgere il lavoro verso se stessi e ad esprimere in esso e con esso tutte le contraddizioni sociali, economiche e culturali, in modo antropologico e culturale, facendosi altresì carico dei valori simbolici e dell'eredità storica, in un contesto diverso da quello di Napoli-Capitale di un Regno e di Napoli-città di mercato internazionale.

Pertanto, questa mostra, curata da "Arte & Carte" con la collaborazione e il sostegno dell'Istituto Grenoble di Napoli, al di là dell'episodio e del panorama ristretto, intende promuovere occasioni diverse di incontri e di scambi nel variegato mondo dell'arte e nelle nuove realtà culturali con l'unica pretesa di contribuire a provocare uno "sguardo" più attento e un "ascolto" maggiormente avvertito alle forme e alle voci di coloro che, sempre, qui ed ora, "hanno detto (e dicono) di questa città i simulacri". Così Renato Barisani, che già nel 1954 proponeva i fotogrammi delle sue "Visioni cosmiche", e che con le sue pitture e con le sue sculture si collocava subito in ambito nazionale e internazionale, smentendo ogni possibilità di definirlo artista napoletano o meridionale (Nello Ponente), è e resta un maestro "sperimentale che non decodifica, non destruttura ma intende l'opera come processo, che non cessa di realizzarsi in quanto procede, per cui il termine sperimentale, per lui, non designa un atto destinato ad essere giudicato in termini di successo o di scacco, ma semplicemente un atto il cui esito è sconosciuto" (A. Izzo).

Così per Carmine Di Ruggiero. Le sue esperienze, continuamente ribaltate e attraversate, sono sempre presenti nel "tragitto di memoria, rivissuto per spiccata elaborazione espressiva per diversificare condizioni di ripresa personali, e riformulazioni in pittura e scultura", e ridiventano anche risemantizzazione delle ricerche compiute, testimonianza autocritica e fondamento della propria poetica.

Dal suo "osservatorio" Carmine Di Ruggiero spia le mutazioni che continuamente avvengono nel mondo attraverso il rapporto arte-ambiente, natura e cosmo con sensibile scelta di materiali e autonomia di linguaggio.

Ed è questo il "segno del suo costante essere in situazione", della sua partecipazione tempestiva e originale alle vicende della società e dell'arte di questi ultimi tempi, in cui nuove generazioni di artisti si stanno confrontando con le tematiche riguardanti immagini e problemi legati alla crisi del concetto di spazio e natura e ripropongono il rapporto del "colore" nell'interrelazione estensiva di luce, forma e movimento.

Andrea Bizanzio a sua volta ha derivato sin dall'inizio della sua attività artistica "il rigore formale dell'insegnamento di Mondrian e degli artefici della Bauhaus" dando vita a forme assolute, depurate di ogni emotività, ma predisposte a ripetersi all'infinito per "virtù matematica" e alla stregua di "bellezze libere", di costellazioni plastiche, pittoriche e architettoniche. Preliminari nello spazio concettuale, i segni e le forme di Bizanzio s'impattano nel reale in quanto vengono percepite per quello che sono (perciò esse): presenze dell'"oltre", partiture dell'ideale assente.

Per Giuseppe D'Anna il discorso sulla geometria nell'opera diventa difficile e complesso perché tale disciplina è intesa non tanto come orditura strutturale quanto come fonte di sentimenti o sensazioni trasferibili, o quale via di apparizione ordinata da emozioni, come sostiene Mauro Reggiani. C'è in questo artista un che di mistico e di religioso, una specie di "assunzione" della pittura, un'"annunciazione" che lascia il segno del messaggio anche quando il messaggero, il visitatore è scomparso. Il tutto avviene in D'Anna nella dimensione "dell'inevitabilità e dunque dell'arte" (V. Guidi).

"Dietro a un mondo di apparizioni mutevoli Gianni De Tora insegue una forma "definitiva" che il tempo, gli eventi hanno relegato nell'ombra e nell'oblio "dice Carmine Benincasa, per il quale l'artista costruisce un ordine fra le cose, una gerarchia di segni e di colori, una sequenza logica della scansione temporale per cui l'opera

riano", non della novità, ma del "nuovo" si presenta all'artista come pensiero della *soglia*, della *frontiera* e dell'*impossibile* all'interno del già dato, il *potere* spesso *ignora* il suo lavoro che si offre come interrogazione delle forme preliminari, degli spazi in cui l'immagine, solitaria e muta, si tra/sforma ed entra in un orizzonte diverso da quello politico; talvolta lo *censura*, assumendo il ruolo del "giudice (chi ti ha dato il diritto di operare), del tecnico (perché parli di ciò che non sai), del riparatore (alla fine ti faremo funzionare a nostro modo)", dell'imbonitore veritiero che, con voce suadente, può dire: "dormite tranquilla, brava gente, non è successo nulla, continuate pure a dormire e a liberare i vostri desideri nei sogni: questo (il lavoro degli artisti e il progetto sensibile della cultura) non fa male a nessuno; vi hanno raccontato, ancora una volta, delle storie". Ma gli artisti napoletani non raccontano "storie" bensì la *storia* di una "città" che, attraversata dai problemi laceranti di ogni megalopoli, in essa radicalizzati, non riesce neppure ad attivare i luoghi patrimoniali e pubblici del confronto culturale e della comunicazione visiva, perché privata di un vero progetto politico e di un minimo coordinamento tra Enti Istituzionali (Comune, Provincia, Regione), Istituti pubblici e privati, tra Soprintendenze, Biblioteche, Università, Musei, Associazionismo culturale e Fondazioni, tra ricerca, singoli artisti, tra operatori economici e culturali. Anche per il problema dell'"informazione", Napoli si inserisce ad uno degli ultimi posti nell'ambito pubblico della "Questione italiana", salvata unicamente dall'iniziativa di alcuni privati "eccellenti". Questi ultimi, che hanno presentato e presentano le ricerche e il lavoro di giovani napoletani, inserendoli negli scenari artistici nazionali e internazionali, non possono surrogare del tutto il progetto politico che dovrebbe opporsi al potere imperiale degli Stati Uniti "che esportano la loro cultura "locale" con la stessa facilità con la quale impongono la loro moneta. Il provincialismo culturale di New York mantiene il linguaggio e il potere dell'universalità per cui "tutto quello che arriva da New York è sacro sul mercato dell'arte" e le gallerie newyorkesi hanno il grande vantaggio di "sperimentare il loro prodotto nelle succursali europee", che devono inventarsi nuove strategie nella nuova situazione politico-economica, determinatasi nel vecchio Continente. Napoli, città difficile per le laceranti contraddizioni del reale, si trova a vivere in condizioni precarie anche sul piano dell'immaginario e del simbolico in quanto "città Capitale" del Mediterraneo riduce anche i grandi eventi in episodi isolati e frammentari. Ciò rende sempre più inadeguata la risposta politica alla funzione interrogativa e critica che esercitano nel tessuto sociale: essi, soprattutto gli artisti napoletani, nel contesto descritto, sono costretti innaturalmente a mettersi in difesa del proprio lavoro attraverso l'esoterismo iniziatico dell'avanguardia senza poter affermare e divulgare la pratica comunicativa e dialogica, propria di ogni lavoro.

Così che i contenuti dell'immagine, dell'idea, della situazione storica e affettiva, antecedenti all'elaborazione formale, precipitano in quella forma che permette all'opera stessa di avere una sua realtà e mantenere intatto il suo linguaggio espressivo, indipendentemente dal tempo storico in cui è stata realizzata, indipendentemente dal fatto che l'insieme non viene riconosciuto né dal potere arrogante dei politici, né dall'abilità tecnica e poliziesca di ogni Sherlock Holmes.

diventa anche alfabeto dell'esperienza, testimonianza di "concezioni, idee, fatti personali, storia vissuta, speranze ed anche poesia" (B.D'Amore), "coscienza di realtà sensibili e naturali" conseguita "proprio attraverso l'orditura nitidamente geometrica" (Sandra Orienti). Individuata una situazione di "memoria praticabile", radicata nelle condizioni reali di un luogo e di un transito culturale, Luigi Paolo Finizio segnala che per Salvatore De Curtis "non v'è possibilità di accostarsi alla storica tematica del paesaggio senza subirne le codificanti strutturazioni spaziali e di dislocazione luministica sul campo della tela. Il vincolo formale diviene tuttavia tensione elaborativa, schermo percettivo da infrangere e decostruire nelle proiezioni d'immagini che l'orizzonte stabilisce tra evocazione e suggerimento visivo. Da ciò una particolare tensione formale, tutta affidata all'immediatezza del dato pittorico che l'artista ha sviluppato tra spinta attrattiva e collocazione spaziale del dato sensitivo, dell'occasione emotiva, colta e rievocata sullo spunto del vissuto" oppure imposta al luogo stesso d'origine e alla coscienza creativa come "un aspirare a divenire forma pura" (G.Pedicini). "Gestualità, segno, materia cromatica, intenzionalità poetiche, vengono isolati in una sorta di riduzione fenomenologica e trascritti, da Guglielmo Longobardo, come scritture, carte pittoriche, strutture esplosive, pagine di creatività combinate in un puzzle infinito. I "residui artistici di Longobardo, diventati sostanza del dipingere, possono essere traslati ex novo su una superficie unitaria d'insieme e organizzarli in trittici o politici, ossia in elementi creativamente autonomi ed espressivamente coordinati ricondotti dall'operare dell'artista a nuova sintesi" (G.Andreani) o ad una nuova forma che rivive in quanto si surriscalda per la chimica tellurica e ignica che caratterizza la temperatura e la falda flegrea, sempre diverse nella ripetitività del fenomeno. Le opere di Vittorio Fortunati fanno ricordare che la "profondità sta dietro la superficie", dalla quale emerge il corpo del colore e della pittura, non riduttiva, né ridotta a puro strato pellicolare, ma pensata e stratificata in "muri", mediterranei ove la luce filtra "fin nelle zone d'ombra, negli interstizi tra i grigi, i viola e gli azzurri cinerini", e, attenuando l'ardore dei rosa e dei gialli, rivela la chimica del "quadro" e i suoi reali elementi organici.

"Modulata tra il visibile e il percepibile la pittura di Giovanni Massimo, si muove su uno spazio di luce in cui il disegno tra l'organico e il geometrico si forma attorno ad un'idea che sembra inseguire l'intuizione kandinskiana secondo cui l'arte astratta non rifiuta la natura ma ne vuole cogliere l'essenza. E ciò fa con una insistenza che, se apparentemente si suggerisce monocorde, in verità si risolve in fantastica levità con un andamento che, attraverso interruzioni e riprese, movimentata la circolarità, sottolineando sia le fratture visivamente proposte, che quelle più concettualmente provocate a livello mentale" (Vito Apuleo).

A rivederli oggi, gli "ideogrammi pittografici" del 1977 sembrano usciti dalla bottega di un alchimista intento a ricavare colori dalle "terre" e a distenderle in pittura, pronta a ricoverare la "pasta" tintoretiana e il "sigillum sigillarum" di bruniana memoria, mentre le attuali "nature in tensione" segnalano un'intenzione di depistaggio nei confronti di coloro che inquinano la natura e l'arte.

"Un crogiolo informe è adombrato dall'opera in progress di Renato Milo, alchimista plastico" dell'ex gruppo Es al quale Tommaso Trini, puntualmente smentito, aveva profetizzato un destino trasversale.

"Ordinatamente l'opera, di Renato Milo, mostra per passaggi materici e cromatici, per metamorfosi termiche regolate da tecniche diverse, il corpo dell'immagine che non si riduce a fantasma. Immagine inumata nella pittura, come quelle di Warhol, ma non sepolta in alcuna ideologia. In Milo, trasognato, ma non succube degli scribi magistrati, prevale il senso pratico della percezione visiva e colorata di Rauschenberg allorché questi acquerellava le ombre portate dai suoi assemblaggi" (T.Trini). Allo stesso modo per il critico milanese "le composizioni di tessuti e reperti dell'abbigliamento femminile fanno di Alberto Lombardi un severo trapezista del desiderio, un artista che ordina in un cono di luce il tema della pulsione feticista in un tutt'uno con la forma neoplastica (occhieggia difatti l'informale di Burri). I suoi collages personalizzano una soggettività più che gelosa. In bilico tra eruzione e archeologia. Lombardi ha il solo appoggio di una visione etica che amplifica le sue piccole superfici ferme". Va segnalato invece che l'eterogeneità, fattore dominante della "contemporaneità", è connaturale agli artisti napoletani: nei loro lavori e nelle loro esperienze preliminari e i pre/testi, cioè l'immagine, l'idea, la situazione storica o affettiva antecedenti all'elaborazione formale, sono già testo, forma che permette all'opera stessa di avere una propria realtà e di mantenere intatta la sua significanza espressiva, indipendentemente dal tempo in cui è stata realizzata.

Questa contaminazione ricorsiva è propria di Antonio Perrottelli che ha reso performativa la sua pittura segnica e gestuale, così che la sua origine mediterranea resta matrice ricevente, assorbente ed emittente di tutte le chimiche del colore e della luce, che metabolizzano lo spettro solare e il fantasma replicante della fotografia in fotocopia con un'ironia salace (l'italum acetum) che condisce e scandisce criticamente le "feste" dell'arte (le domeniche della vita di hegeliana rilevanza) e paradossalmente le feste della salotteria politica e mafiosa, lanciando uno sguardo profondo e nostalgico sui residui di una civiltà fisiocratico-industriale, non ancora del tutto consumati, sulle scoperte tecnologiche che preannunciano eventi non ancora rassicuranti.