

Generazioni 2

BARISANI
DE TORA
DI RUGGIERO
LANZIONE
MANFREDI
SPINOSA

COMUNE DI NOCERA INFERIORE

Biblioteca Comunale
Palazzo S. Matteo

Generazioni 2

Barisani - De Tora - Di Ruggiero - Lanzione - Manfredi - Spinosa

Testi di
Vitaliano Corbi
Manuela Crescentini
Nicola Scontrino
Giorgio Segato

Nocera Inferiore, giugno - luglio 1997

Gener-azioni 2

Biblioteca Comunale - Palazzo S. Matteo

Redazione

Litografia Buonaudio

Progetto grafico e impaginazione

Rosa Buonaudio

Fotografia

Alfredo Abbisogno

Luciano Basagni

Enrico Grieco

Guglielmo Maraniello

Rocco Pedicini

Anna Santonicola

Testi Biografici

Giusi Capuano

A cura di

Assessorato Pubblica Istruzione

*«...l'artista non dipinge ciò che vede
ma ciò che pensa»*

Pablo Picasso

L'inaugurazione dei locali del Palazzo San Matteo che saranno adibiti a Biblioteca Comunale, utilizzati anche come Pinacoteca e luogo di attività artistico-culturali potranno dare alla NOSTRA CITTÁ quella rinascita sociale tanto auspicata da tutte le forze sane del Paese.

L'idea di un'esposizione di opere di artisti riconosciuti a livello nazionale e internazionale, nasce dal desiderio e dall'esigenza, di questa Amministrazione, che mi onoro di rappresentare, di offrire alla CITTÁ un passaggio interpretativo in uno SPAZIO DINAMICO che possa collegare attività culturali di grande rilievo.

È mia opinione che l'arte, con la sua forza creativa, rappresenta, più di tutto, la continuità storica delle radici culturali della nostra società. Non c'è solo il passato ed il presente, ma esiste il messaggio che AVVIENE e si proietta alle generazioni future, coinvolgendone tutta la Comunità.

Artisti come BARISANI, DE TORA, DI RUGGIERO, LANZIONE, MANFREDI e SPINOSA, sono i rappresentanti di un settore artistico in Campania che hanno determinato un gusto ed una innovazione nella pittura partenopea.

L'Amministrazione, consapevole di questa scelta qualitativa, è orientata ad organizzare iniziative che tendano a promuovere un sempre crescente coinvolgimento e partecipazione per una crescita culturale e sociale della nostra realtà.

Matteo Forte
Sindaco di Nocera Inferiore

Generazioni (2)

Vitaliano Corbi

Questa mostra, nata dall'incontro di sei artisti napoletani, diversi per generazione e per formazione culturale, ha molti meriti. Il primo, di tutta evidenza, ma non per questo meno importante, è di presentarsi come una raccolta di opere di così alta "qualità" da costituire uno dei maggiori avvenimenti espositivi dell'anno e da aver diritto non solo all'attenzione di un largo pubblico, ma anche delle istituzioni pubbliche e dei mezzi d'informazione, che impegnati per ragioni di audience nel promuovere ed enfatizzare gli eventi dell'arte-spettacolo - come ha già osservato Giorgio Segato, curatore, insieme con Nicola Scontrino, della prima edizione di questa rassegna - mostrano invece scarso interesse per i momenti veramente significativi della vita artistica.

So bene che la questione della qualità delle opere viene di solito considerata troppo generica o ambigua e, in fondo, superata, nella realtà del cosiddetto "sistema dell'arte", dai meccanismi di selezione regolati essenzialmente dalle leggi del mercato. Mi rendo anche conto che non è questa certamente l'occasione per tentare di sciogliere il complesso nodo teorico sotteso al concetto di qualità artistica, ma, d'altra parte, senza voler deprimere il ruolo delicato ed insostituibile svolto da mercanti e da galleristi, si ammetterà che, in un momento di diffuso ripensamento sul ruolo salvifico del mercato e sulle virtù del liberismo selvaggio, è lecito nutrire qualche dubbio anche sulla opportunità di accantonare la problematicità di quel concetto e di accettare di fatto l'identificazione del valore artistico con il valore di scambio. Lasciamo, dunque, che il riconoscimento di questo primo e fondamentale merito della mostra rimanga affidato alla risposta di quanti vorranno cercare il rapporto diretto con le opere di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Lanzione, Manfredi e Spinosa. E sarà proprio il rapporto con le

opere a confermare un altro tratto che caratterizza questa manifestazione: il modo in cui convivono le opere dei nostri sei artisti non ha nulla dell'eterogeneità di tante "collettive", della rigidità di certe formule critiche preconfezionate. La convivenza in un unico spazio espositivo indubbiamente esalta quanto di proprio ed originale è nel lavoro di ciascun artista, ma provoca anche l'effetto di un alone comune, di un orizzonte di riferimenti culturali suscitato appunto dall'incontro di esperienze diverse, ma tra di loro dialoganti. La vivace e nitida sensazione di un'articolazione per differenze, interna alla mostra, si manifesta in prima istanza, nell'immediatezza cioè dell'impatto percettivo, come variazione tra una pluralità di nuclei fenomenici, come tensione tra la gioiosa, rutilante vibrazione dei colori di Spinosa e la severa ed insieme delicata architettura dei grigi di De Tora, tra la luminosa misura delle superfici pittoriche di Barisani e il dinamismo dei piani trasparenti di Lanzione, tra il sospeso stupore dei frammenti di Di Ruggiero e il coinvolgimento ambientale delle geometrie di Manfredi.

All'origine di questa fittissima rete di rimandi c'è indubbiamente l'appartenenza ad una medesima area, non solo geografica ed antropologica, ma anche culturale, qual'è quella napoletana, segnata da tempo da forti emergenze creative, indubbiamente radicate nell'humus locale, ma anche alimentate da una circolazione di cultura internazionale. La quale, sarà bene precisare, non si spiega solo con l'attività svolta negli ultimi due decenni da qualche prestigiosa galleria privata, rivolta prevalentemente all'importazione di prodotti talvolta anche di grandi marche, ma selezionati ed imposti sul mercato napoletano con criteri e metodi che hanno poco a che vedere con il confronto culturale. Ci riferiamo invece ad un più ampio contesto di avvenimenti, che risalgono almeno all'avvio degli anni '50, proprio quando due degli artisti presenti in questa mostra, Barisani e Spinosa, tra concretismo ed informale, davano alla loro esperienza artistica un respiro europeo. All'origine, dun-

que, della convergenza che questa mostra ha saputo felicemente tradurre in un incontro espositivo c'è qualcosa di più della generica appartenenza ad un'area comune. Si tratta di una frequentazione non dico, certo, di gruppo o di tendenza, ma di un versante dell'arte contemporanea per indicare il quale ha forse ancora qualche senso il riferimento all'astrazione. In altre parole, credo che nei confronti di questi artisti non sia criticamente infondato ritornare ad interrogarsi sul senso dell'astrazione, intesa come fascio di molteplici esperienze che nessuno oggi immagina di poter definire univocamente, ma che tuttavia possiedono una loro continuità storica, forse più facilmente rilevabile nella concretezza degli scambi e degli intrecci linguistici che non per una coerente omogeneità teorica, questa sì ben presto frantumata - già nelle mani dei padri dell'astrazione, e intendo proprio di Mondrian e di Kandinsky - sotto le spinte opposte di un ontologismo totalizzante e di uno sperimentalismo di matrice scienziata, segnato da pretese non meno assolutistiche.

Forse ci si chiederà quale valore possa avere questo problema - che sa oltretutto di lontani antagonismi ideologici - oggi, nel clima del "postmoderno" dominato dal gusto delle contaminazioni, degli impasti di cultura snerpati, capaci di riciclare con indifferenza i più diversi ingredienti. La risposta, che non può ovviamente che fare la tara a questa rozza e pasticciata idea di fuoriuscita dalla cultura della modernità e dalla sua dimensione progettuale, in nome di un eclettismo teorico che somiglia troppo ad una accomodante e cinica resa all'esistente, porterebbe molto lontano. Ci si dovrà contentare qui di riassumerla nell'evidenza direi esemplare del segno di questa stessa mostra, dove ancora appare viva la coscienza dell'importanza di certi confini all'interno dell'arte e della riflessione critica su di essi, con la ricerca di una coerenza espressiva, nel nome appunto dell'astrazione, che consente a questi artisti di avvicinare, senza però scavalcarlo, quel confine al di là del quale le immagini

dell'arte acquistano l'illusoria apparenza della realtà e si confrontano direttamente con lo spettacolo del mondo. Invece qui, nel territorio dell'astrazione attraversato dai nostri sei artisti campani, lo sguardo si sposta dal gioco speculare tra le figure della vita e dell'arte al processo di costituzione di questa. E ciò va detto chiaramente, soprattutto per sottolineare come la bellezza fenomenica persino sensuale di tutti i lavori esposti in questa mostra dimostri che l'astrazione non è la strada dell'allontanamento dai valori fenomenici, dalle qualità sensibili attraverso cui noi viviamo il nostro rapporto col mondo, e che il suo approdo storico non può essere riconosciuto nella frigidità di certi prodotti concettuali o neominimalisti. Se da una parte la straordinaria flagranza percettiva delle opere richiama prepotentemente l'attenzione sulla qualità visiva dell'immagine, sul suo darsi allo sguardo qui ed ora, non come simbolo trasparente che rimandi ad altro, ma come presenza assoluta ed insostituibile, dall'altra parte s'avverte in esse una costitutiva apertura al mondo: non già nel senso del loro riassorbimento nelle immediate circostanze ambientali, ma in quello della loro capacità di convocare sul proprio orizzonte gli echi di altre esperienze, e non solo visive. Rigore formale e bellezza sensuale, intenzionalità consapevole e "mondo della vita" sono i termini tra i quali si svolge la ricerca di questi artisti e la ricchezza dei movimenti, le imprevedibilità degli esiti concreti ci dicono che non si tratta di uno schema precostituito, ma di una tensione che riesce a legare il momento della spontaneità creativa, affondato nelle stratificazioni della soggettività, con quello della dimensione operativa controllata e dell'espressione artistica consapevole, poichè l'intenzionalità che è alla base di ogni autentica progettualità estetica ha le sue radici nella soggettività precategoriale della Lebenswelt o, se mi è concesso un accostamento di Husserl a Freud, nella regione profonda dell'Es.

Questa mostra ha una sua storia, che non è ovviamente solo quella dei propositi culturali e delle vicende organiz-

zative da cui è nata. E' la storia degli artisti che vi partecipano: una storia che, attraverso vari passaggi generazionali, prende avvio dal secondo dopoguerra e che, appena pochi anni dopo, come già si è accennato, col concretismo di Barisani e l'informale di Spinosa incomincia già a delineare gli estremi tra cui in seguito essa si muoverà. Il percorso del Gruppo napoletano arte concreta, di cui fecero parte con Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e Antonio Venditti, s'inoltrò nell'area variegata dell'astrattismo italiano, toccando non solo Milano, ma anche Roma e Firenze. Nel secondo dopoguerra, del resto, l'Italia e l'Europa erano state largamente attraversate da una ripresa di poetiche astratto-concrete. E proprio in rapporto a questo più ampio e vario contesto europeo non è azzardato affermare che il gruppo napoletano, forse sotto la spinta di un'utopia alimentata dalla coscienza della gravità dei problemi della società meridionale, tendesse a ricondurre l'accento su certi temi cari alla cultura del "razionalismo", arrivando infine a sostenere la necessità di "inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea, dall'architettura alla produzione industriale, la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici, l'incontro con gli uomini sul piano del lavoro".

Dal '50, quando egli, poco più che trentenne, avviò le sue prime esperienze astratte, il modo d'intendere l'astrazione di Barisani è stato sempre segnato da una inconsueta ampiezza e libertà d'investigazione. Nel corso di un cinquantennio quasi di attività egli ha attraversato il territorio delle esperienze non-figurative tracciandovi percorsi di eccezionale nitore formale, ma anche estremamente mobili e aperti su orizzonti diversi. Il passaggio dalle geometrie del neoconcretismo ai densi conglomerati materici dell'informale, dall'inquieta emblematicità degli oggetti meccanici alla nuda essenzialità delle strutture modulari e, da qui, alla loro candidatura ad una dimensione architettonica ed urbanistica, fino all'evocazione d'una vitalità organica con un sentimento persino gioio-

so e sensuale della bellezza del colore; segnala il vario svolgimento di una "poetica" caratterizzata dal primato della pratica fenomenologica del linguaggio artistico (come ha più volte sottolineato E. Crispolti). Ciò vuol dire anche che la scelta con cui s'aprirono per Barisani gli anni '50 - pur nella specificità delle motivazioni del momento storico, confluite nella costituzione del Gruppo Napoletano Arte Concreta - non è da leggere semplicemente come un'opzione di parte, una presa di posizione che vincolava l'artista a un patto di fedeltà formale ed ideologica. Essa rappresentava certamente una risposta culturale ai problemi che allora si ponevano alla sensibilità del giovane artista, ma toccava ragioni oserei dire esistenziali, la cui autenticità avrebbe costituito il fondamento del rinnovarsi, nel tempo, di quelle stesse originarie mozioni di libertà. L'attività del gruppo Geometria e Ricerca - costituito nel '76 da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore e Testa, cui s'aggiunse l'anno dopo Trapani - segna un altro importante momento della ricerca astratta a Napoli. L'attenzione ora si sposta dal ruolo sociale dell'arte alla sua dimensione linguistico-conoscitiva. Non per caso nel catalogo di una mostra del gruppo era riportato il famoso passo in cui Galilei afferma che il libro dell'universo "è scritto nella lingua matematica e i suoi caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche". Lo spostamento d'accento era, però, un fatto secondario rispetto alla continuità di una ricerca che insistendo sulla concretezza del fare arte entrava consapevolmente in polemica con le tendenze "comportamentistiche" e "concettuali" allora dominanti. Tra i meriti degli artisti di Geometria e Ricerca c'è quello di non aver abbandonato il terreno specifico delle pratiche artistiche e di aver continuato - per dirla semplicemente - a dipingere quadri e a realizzare oggetti artistici. Essi non credettero che con le performances più o meno politicizzate o con le analisi concettuali si potesse sottrarre l'arte ai suoi limiti storici ed insieme al pericolo della mercificazione. Le loro opere, in cui le forme

dell'“immaginario geometrico”, per usare la espressione che dà il titolo al fondamentale volume di Luigi P. Finizio, appaiono felicemente in bilico tra fantasia e spirito critico, documentano una volontà di resistenza culturale al processo di mercificazione, che in quegli anni - con la diffusione delle tecnologie avanzate e dei nuovi modi di comunicazione nella società dei consumi di massa - incominciava a diventare così pervasivo da coinvolgere non più l'opera d'arte in quanto possibile oggetto di scambio, ma l'intero campo della produzione dei linguaggi e dei comportamenti.

Carmine Di Ruggiero aveva esordito negli anni '50 con una pittura di forte partecipazione informale, non lontana da certi aspetti dell'“ultimo naturalismo” padano. Nella prima metà del decennio successivo, dai frammenti dell'immagine pittorica esplosa nella luce egli ricavò tasselli e strutture che preludevano alla svolta verso le forme geometriche e allo sconfinamento fuori del quadro. L'approdo oggettuale avvenne tra il '66 e il '67. Come annotò tempestivamente Filiberto Menna, le opere di Di Ruggiero si vennero a collocare “in un contesto di esperienze tendenti ad una sempre più marcata e rigorosa oggettivazione del fatto artistico”. Il successivo passaggio ad una rigorosa ricerca geometrica, caratterizzata dalla variazione di un unico modulo triangolare, potrà apparire anche brusco, ma in realtà esso, mentre segna l'inizio del progressivo riassorbimento sulla superficie dipinta di quei precedenti elementi oggettuali, riconduce il candore luminoso delle sculture al bianco dei grandi fondi che serra tutt'intorno le schiere colorate dei triangoli. Non è perciò priva di una sua intima coerenza la ripresa dei modi informali avvenuta nel corso degli anni '80. Ma va notato che questa fase dell'esperienza artistica di Di Ruggiero, tuttora direi in pieno corso, si svolse al riparo dall'ondata torbida che dilagò al seguito dei vari esempi di pittura “selvaggia”. E ciò perchè l'artista rimane sempre particolarmente attento ai valori strutturali dell'opera. Notazioni rapide del segno e depositi

frammentari di colore organizzano l'immagine secondo un andamento ritmico che s'affida non solo ad un'agile corsività, ma anche al rapporto tra la materia e la sua assenza. Queste pause scandiscono il respiro interno e preparano quel bianco silenzio che nelle opere di questi ultimi anni accompagna il presentarsi dell'immagine sulla immobile scena del quadro.

Gianni De Tora, dopo un periodo di frequenti viaggi e di soggiorni all'estero, soprattutto tra Parigi e Londra, all'inizio degli anni '70 si era orientato verso l'astrazione geometrica. Il momento decisivo di questa ricerca nella quale la geometria fornisce una risposta al problema dell'organizzazione dei segni coincide appunto con la partecipazione dell'artista al gruppo di “Geometria e Ricerca”. Ma, come aveva intuito Crispolti fin dal '75, si tratta pur sempre del tentativo di “fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione di natura, infinitamente fluida e sfuggibile”. Perciò non meraviglia che durante gli anni '80 ritorni nella purezza dei colori e nel rigore della forma il fascino del dato naturale. Questo, luminosamente trasfigurato, conquista una posizione centrale nel quadro, entro una sorta di finestra aperta sul mondo, quasi un quadro nel quadro, o forse un brano di preziosa pittura incastonato entro la severa scenografia di larghe campiture di grigi e di neri. Nelle opere più recenti, forse neppure esposte in questa mostra, l'artista sembra voler rinunciare alla suggestione dell'incontro tra geometria e natura e, procedendo dapprima ad una riduzione sempre più asciutta della fenomenicità di questa, poi al suo completo riassorbimento entro la struttura del dipinto, concentra il proprio intervento sul rapporto tra zone lucide ed opache, della superficie dipinta, entro schemi compositivi che introducono un moderato elemento di dinamismo attraverso lo scatto delle asimmetrie.

Lo stretto rapporto di Domenico Spinosa con l'informale ha ben poco in comune con la versione per così dire tragica e viscerale di questo ultimo grande movimento pit-

torico apparso sulla scena dell'arte contemporanea. Nei dipinti di Spinosa, a partire dal '53, il colore acquista la pienezza di un corpo, accarezzato e graffiato nella carne dei suoi impasti, ma restituito poi interamente alla dimensione visiva attraverso i valori tonali e la loro articolazione spaziale. Anche nei momenti di più risentita matericità, come in molte opere tra la fine degli anni '50 e l'inizio del decennio successivo, ai suggerimenti di prossimità tattile corrispondono sempre altri di lontananza, di luminosità e di trasparenza. Quella di Spinosa non è mai stata materia bruta, cieca, realtà altre che resista allo sguardo chiudendosi in una oggettività insondabile e quasi ostile al rapporto con l'uomo. Si potrebbe pensare, allora, che rispetto ai modi propri della pittura informale Spinosa abbia operato una riconversione in senso naturalistico, recuperando certe caratteristiche proprie della spazialità pittorica tradizionale. Al contrario, se un certo oltranzismo naturalistico è presente proprio in quell'informale che attraverso lo scandaglio della materia s'illudeva di conquistare, al di là delle prime apparenze, il cuore più segreto ed oscuro della natura, la lontananza, l'ariosità e la trasparenza luminosa che fanno respirare i dipinti di Spinosa costituiscono il segnale dello scarto dall'opacità esistenziale verso la leggerezza, intesa come qualità di un linguaggio pittorico liberato dalla gravità del mondo delle cose. Tuttavia è difficile negare che da alcuni anni Spinosa ha rinnovato e reso più agevolmente riconoscibile il rapporto con la realtà fenomenica, che egli, del resto, lungo l'intero arco della sua ricerca artistica non ha mai del tutto interrotto. Mario Pomilio, che ha scritto alcune delle pagine più penetranti sulla pittura di Spinosa, aveva insistito giustamente sul "senso fortissimo della mutevolezza della realtà fenomenica... come sorpresa tra due battiti di ciglia e per quell'istante sollevata al magico, all'illusorio, al surreale". Questa capacità di esprimere l'assoluta bellezza fenomenica che si può concentrare nella percezione di un attimo di vita fa sì che lo sguardo dell'artista,

vagando tra il cielo e le chiome degli ulivi o posandosi sul volo di una libellula senta cadere da sé la malinconia di cui è carica la memoria e s'immerga felice nel mondo che la pittura gli apre dinanzi.

La prima "personale" di Lanzione, nel Centro Zero di Angri, è del '73 e il catalogo reca la presentazione di Spinosa. Pochi anni dopo, nel '77, una collettiva nella stessa galleria vede accanto ad un gruppo di dipinti di Spinosa e di alcuni suoi allievi (tra cui di nuovo Lanzione) anche alcune opere di Barisani. L'intreccio tra quelle che si possono considerare due linee portanti della ricerca astratta a Napoli, non rigidamente separate, ma tuttavia chiaramente distinguibili, continuerà in seguito a svilupparsi in occasione di altri appuntamenti espositivi, che possono essere considerati in qualche modo le immediate premesse a questa nostra rassegna. Durante gli anni '80 a Napoli, come altrove, del resto, su questa linea si sono ritrovati parecchi artisti. Essa era stata già nitidamente tracciata tra seconda metà del decennio '60 e l'avvio di quello successivo, quando era diventata minima la distanza anche tra Barisani e Spinosa. Quando, per effetto di due diversi ma convergenti modi di avvertire la presenza della natura entro l'esperienza dell'arte, l'attitudine di Barisani a sperimentare tecniche e materiali nuovi, spinta fino ad includere nell'orizzonte della ricerca astratta il gioco dei riflessi delle circostanze ambientali e delle luci del paesaggio mediterraneo s'era venuta a trovare non molto lontano dall'approdo cui era intanto pervenuto Spinosa riducendo l'impianto figurativo dei suoi dipinti precedenti ad una misura di estrema essenzialità, quasi una densa e scarna matericità che continuava tuttavia ad evocare suggestive connotazioni di ambiente e di paesaggio. La pittura di Mario Lanzione, che, come s'è detto, è stato allievo di Spinosa, è attraversata dalla tensione espressiva tra il polo del rigore formale, dove nasce l'idea di una geometria di largo impianto spaziale, e quello della sensibilità, dove la bellezza della materia passa dalle stesure compatte del

colore alla trasparenza delle carte veline. Da anni l'artista va inseguendo l'idea di un mondo in cui la tenerezza dei sensi si sposi con la prospettiva di spazi misteriosi, ma non ostili, forse perchè anch'essi sostenuti, come i frammenti della natura più vicina e familiare, dalla stessa sensuale materia e dalle stesse rigorose coordinate geometriche.

Ma la saldatura tra quei due momenti della pittura contemporanea - l'astrazione geometrica e l'esperienza informale - per Lanzione non è un'operazione che si possa realizzare epidermicamente sulla superficie del quadro. L'impulso originario sta probabilmente al di là dell'arte stessa e coinvolge quelle ragioni che hanno spinto di tanto in tanto Lanzione ad esprimersi con interventi estetici fuori dei confini tradizionali dell'arte, o ad accettare commissioni di opere inserite direttamente nel contesto ambientale.

In questa stessa direzione moderatamente environmental, ma con un percorso diverso, anche per motivi generazionali, si muove ora la ricerca di Antonio Manfredi. Le sue opere, in cui è assente qualsiasi intenzione di mimetismo naturalistico, recano più di un riferimento all'idea di natura. Alcune teche di plexiglas, realizzate tra l'87 e l'88, includevano spesso una pietra, una scheggia di marmo, esibita nella sua spoglia conformazione naturale o rivestita d'un azzurro splendente, come se su quell'anonimo frammento, si fosse raccolta la luce del cielo. Una serie di lavori di poco posteriore si apriva direttamente allo spazio della natura: grandi pannelli verticali levavano le loro nitide superfici azzurre sullo sfondo del cielo e del mare. Ma a queste superfici dipinte si affiancavano alcune fasce di plexiglas brunito, che, attraverso il filtro delle trasparenze, consentivano all'opera di includere entro di sé la visione del mare e del cielo. Così, ancora, in uno spazio artificiale può sorgere un'inattesa luna di pietra o in un luogo di astratte geometrie, che si sarebbe detto puramente mentale, si vedono scendere le ombre azzurre della sera. Ma l'idea della

natura, presente soprattutto come rimando a una fonte primigenia di energia vitale, dialoga sempre con quella di una rigorosa misura razionale. Pervenuto ora ad una nitida formulazione di geometrie che giocano con grande eleganza a disporsi sul piano e a penetrare nell'ambiente, ma sempre mantenendo la loro aderenza alla superficie materiale delle pareti o del pavimento, Manfredi, attraverso la dislocazione degli elementi delle sue installazioni che concilia rigore e libertà di movimento, mantiene vivo quel rapporto tra artificio e natura da cui era partita la sua ricerca.

Vorrei ribadire, con estrema chiarezza che qui è stata tracciata, sia pure nei limiti di un breve ed occasionale testo introduttivo, una vicenda forse non abbastanza conosciuta, ma tutt'altro che marginale nel contesto della cultura artistica italiana. Questa vicenda non ha in Lanzione e Manfredi semplicemente l'ultimo anello della catena, quello che chiude il cerchio. E ciò sia perchè essa, sebbene si distenda sull'arco di quasi cinquat'anni, vede felicemente attivi tutti i suoi personaggi, sia perchè non ha mai avuto uno svolgimento lineare, ma, come s'è tentato di mostrare, si è sviluppata piuttosto attraverso la molteplicità degli intrecci e delle articolazioni. Ciò risulta più evidente se, al di là della durata dei singoli raggruppamenti e delle diverse "poetiche", si fa attenzione all'importanza degli snodi generazionali. Le opere di Lanzione e di Manfredi con la loro limpida presenza s'accordano al tratto di solarità mediterranea proprio di quest'area della ricerca, che sembra rifiutarsi di sprofondare nei grovigli del "tragico quotidiano". Esse, perciò, rinnovano la forte carica d'intenzionalità espressiva e persino quella fiducia nel valore progettuale dell'arte che abbiamo visto segnare in partenza la nostra "storia".

Ma, oscillando tra veloci slittamenti di piani pittorici e delicate, quasi pellicolari aderenze alle strutture ambientali, lo fanno con un accento nuovo, d'imprevedibile leggerezza e flessibilità.

Napoli, giugno 1997

Un saluto veloce e qualche osservazione

Manuela Crescentini

Al cordiale invito degli amici napoletani che sollecitano un pronunziamento, da un osservatorio vicino e diverso come quello romano, sulla loro iniziativa espositiva avviata nella scorsa primavera nel Palazzo della Pretura di Casoria, e ora riproposta a Nocera Inferiore, volentieri rispondo che questa mi appare al di là dell'occasione di un confronto affettuoso tra almeno tre generazioni di artisti che si stimano, anche implicitamente la proposta di una possibile traiettoria di pittura oggi a Napoli. E ciò non tanto perchè Spinosa, Barisani, Di Ruggiero, De Tora, Lanzione e Manfredi siamo soprattutto, ma non solo, pittori-pittori, ma in quanto la linea della ricerca che il catalogo della mostra restituisce nelle immagini risulta essere, entro un contesto di riferimento appunto sostanzialmente pittorico, anche di connotazione segnica. Un segno tuttavia non indiscriminato: che in Spinosa graffia nel vivo del colore a restituire il lirismo di una natura felicemente evocata ed emozionalmente riproposta; mentre in Barisani sembra inseguire con intenzione narrativa un'icona emblematica di una sorta di vitalismo cosmico, in chiave mitopoietica; e che in Di Ruggiero ordina e separa invece lo spazio, scandendolo in una pittoricità umorosa e ieratica, laicamente liturgica; mentre ancora in De Tora assume toni quasi di esuberante episodio grafitista su calme campiture di colore giustapposte. Per Lanzione si tratta invece di un segno risultante dai confini sovrapposti di carte trasparenti incollate su tavola, un segno di bordura, dinamicizzante, nascosto e misterioso, e tuttavia percettibile; infine per Manfredi, il più giovane del sestetto e l'unico impegnato in installazioni a parete, un segno che definisce rigorosamente i "margini" delle forme spaziali geometriche, che attiva

percettivamente, assieme al colore, la fruizione dinamica dello spazio.

Tutti d'altro canto, a vario titolo, sembrano coralmemente prediligere la bidimensionalità della superficie, alludendo ad una virtualità spaziale tipica del nostro secolo dal cubismo in poi; ed altrettanto tutti prediligere una linea di non figurazione, anche se Spinosa e Barisani in particolare risultano poi impegnati, ciascuno a proprio modo, in un certo analogismo figurale.

Ma se queste osservazioni sono orientate a rilevare alcune possibili caratteristiche comuni nel lavoro dei sei sodali, altre ce ne sarebbero del tutto proiettate sulle differenze. Ad esempio, la evidente libertà fantasiosa alla quale si abbandonano più Spinosa che Barisani non trova riscontro nel lavoro ordinato, pensato e cotruito di De Tora, Lanzione e Manfredi, con Di Ruggiero in posizione solitaria di equilibrio tra ordine e fantasia.

Ciò che comunque più colpisce di questa iniziativa di confronto è il desiderio di discutere, di mettersi alla prova, di sfidare, proponendosi, il contesto nazionale e napoletano in maniera autonoma e autogestita non aggressiva. In una situazione locale invece che s'intrattiene nell'antico atteggiamento autolesionistico del tutti contro tutti, pagato carissimo, in termini di isolamento, non solo dall'ambiente artistico specificamente napoletano ma in genere da tutto il meridione.

Roma, giugno 1997

Le ragioni di una presenza

Nicola Scontrino

Le ragioni di un evento vanno sempre ricercate in quelle sostanze che guardano dentro le nostre radici culturali, e che si pongono come strutture di una memoria sempre in divenire e mai appagata. Rapporto che si sviluppa dentro l'opera d'arte e che tende a formulare sillogismi che si proiettano dentro i luoghi della nostra esistenza, fondamentalmente in quelli del pensiero sia individuali sia collettivo. Elementi, questi, che costituiscono raffinate armonie che rappresentano le formulazioni della nostra conoscenza, ma anche, e soprattutto, sensazioni percettive che diventano i segni imprescindibili del nostro essere dentro e fuori le cose. Orizzonti che si aprono come elementi della memoria e che diventano un chiaro riferimento alla complessità immaginativa che si sviluppa nelle parabole dei rilievi che si aprono nelle storie del quotidiano e dalle immagini che questo ci fornisce; pertanto, i luoghi della cultura diventano simbolicamente i percorsi in cui e su cui siamo abituati a rapportarci.

Relazioni che servono come traccia di un simbolico percorso, dove il senso dell'orizzonte rimane come punto intermedio tra la memoria individuale e quella storica. Indubbiamente, questa connotazione ci necessita per rifondare le ragioni di una ricerca che induce a riflettere su quel vasto programma, che la continuità dell'arte opera all'interno della cultura e della formazione della comunicazione; un senso che investe i modelli del creare dei linguaggi che non abbiano dimensione o limitazione, sia come concettualità di spazio sia di relazione di tempo. Un sistema che si pone, quindi, come realtà a se stante e non come codice di una struttura già predefinita: la formulazione resta quella di un superamento di quella barriera atemporale, dove l'unica logica rimane quella di una continuità immaginativa e di lavoro e dove è ancora possibile leggere quella necessità di realizzare lin-

guaggio e comunicazione con nuove tensioni, e forse nuove necessità; segni questi di una vitalità che necessariamente, solo l'arte, può offrire e realizzare.

Questa mostra raccoglie le necessità di lasciare un passaggio interpretativo, con leggerezza creativa, dove non esiste il passato ed il presente, cercando una formulazione dove esiste una sottile continuità che solo attraverso l'arte si riesce a cogliere ed a conservare nel grembo; ma da queste realtà nasce appunto anche l'impulso a lasciare la propria traccia ed il proprio insegnamento.

Domenico Spinosa

La singolarità di un ritorno alla lettura delle opere di questi ultimi anni porta indubbiamente lo sguardo ad un'attenzione diversa da quella che si poteva attuare in una produzione dove il predominio della spettacolarità della pittura campeggiava dentro la stessa nozione di opera. Una configurazione che metteva in evidenza una contestualità della ricerca che individuava nella realtà della pittura, e nel colore in particolar modo, le sue ragioni, ed anche quelle soluzioni armoniche, ma al tempo stesso lancinanti, di configurazione della concettualità che solo l'opera, intesa come campo della disputa, poteva offrire ed al tempo stesso risolvere.

Un abile segnale che Spinosa ha sempre affidato alla sua ricerca e che si è sviluppato lungo un arco di tempo abbastanza lungo; oggi la sua sperimentazione diventa più riflessiva e dentro quel lungo peregrinare l'osservazione lo porta a contemplare gli elementi spettacolari che si interpongono fra il segno gestuale della pittura e gli elementi di quella natura che diventa elemento di osservazione e non certamente di contemplazione. Un viaggio, quindi, nell'ascoltare e nell'osservare le trasformazioni dei paesaggi, sensazioni impercettibili che descrivono elementi, come gli Ulivi del Cilento o i Cardi di Massalubrense, che diventano metafore della stessa

costruzione che si trova all'interno della soggettività del colore, ma fondamentalmente nella fenomenologia della pittura. Una decisione di rendere ancora più intensa e soggettiva quella trasparenza che il senso dello sguardo, nell'attraversare l'elemento osservato, delinea e sottrae al momento della riflessione. Una presenza che Spinosa certamente pone come senso del riferimento gnoseologico dell'essere e i suoi contenuti diventano quella piena armonia che costruisce e formalizza i contesti dell'opera.

Renato Barisani

Il senso della polimatericità ha sempre affascinato il mondo ed il pensiero di Barisani; un progetto che si è sviluppato dentro la multidirezionalità che egli ha affrontato con i più svariati materiali, ma anche con intense trasformazioni di quei segni che la struttura del linguaggio poneva come essenza di un'armonia analitica che la geometria ha assunto come base della sua stessa ragione. Da queste connotazioni, in questi ultimi anni, la ricerca ha capovolto il percorso armonioso della rigida struttura e si è sviluppata in quella contestualità dove il dialogo fra la pittura, intesa come armonia, e la materia, intesa come elemento da strutturare, diventano nuova progettualità ma anche nuova significazione dell'arte di Renato Barisani.

Ma nella sostanza, se si prende in esame quest'ultima produzione, si può notare che il vero significato dell'opera non si è spostato di gran lunga da quello che era il progetto iniziale, come il senso dell'ordine che la geometria contempla costruendo elementi strutturali e visivi; infatti, si può certamente parlare di una memoria della contemplazione della geometria che si affianca ad una ricerca di una plasticità all'interno dell'opera stessa come accade in "Immagine sul grigio dell'86", in "Impronta" o in "Astrazione organica del '92", per citarne alcune. Ed è proprio in queste opere che si può

notare la nuova realtà a cui va incontro Barisani, una nuova forma del progettare dove le sostanze della materia diventano nuove concettualità di presenza storica dentro l'opera. "Forme in arrivo", "Occhio di Ciclope", "Disseminazione", "Disordine apparente", opere del 1994, trattano questa nuova formulazione della presenza dell'artista, e le sue ragioni diventano ancora più sublimanti il divenire della pittura e dei luoghi mentali e pratici; ma tutto questo non deve sembrare una costruzione frammentaria di quella realtà che Barisani ha formulato durante la sua lunga militanza, ma si può considerare, invece, come la forma, fase più alta, di una scelta poetica dove fondamentalmente la parola è rimasta identica mentre l'armonia della metrica è cambiata.

Un passo sempre in avanti, con il ricordo e la memoria che fanno da contorno.

Carmine Di Ruggiero

Il pensiero che stravolge la materia e che, comunque, crea una sua armonia all'interno del contesto dell'opera; questa semplice enunciazione potrebbe racchiudere un po' tutto quest'ultimo lavoro di Carmine Di Ruggiero.

Infatti, questo suo ormai lungo peregrinare, dalla struttura essenziale e formale di quello che la geometria poteva rappresentare alla sua ampia produzione degli anni '80, dove la gestualità ed il colore riempivano tutta l'intera opera, si è giunti ad un riesame di quella forma espressiva che rappresenta ormai, in modo sincretico, tutto un suo viaggio iniziato proprio ai primi anni novanta. "Natura morta" ('91, '92, '93, '94) e "Filo di Partenope" ('94) rappresentano le opere di una diversa presa di coscienza della funzione che la cultura dell'arte e della pittura, in particolar modo, nella sua sostanza deve portare.

Infatti, il senso di riflessione che trasmuta da queste opere diventa sempre più pregnante, se si pensa anche ad

una diversa interpretazione a cui la pittura ormai si affida; una ricerca semantica della struttura che affianca elementi materici, come il gesso, al colore che ormai è diventato sostanza della sua stessa sublimazione.

Una ricerca che tende a rendere ancora più sottile il senso del linguaggio, in quanto la pittura resta come una finestra verso gli spazi aperti del termine infinito, senza che però trovi un limite o un termine ultimo che svanisce come realtà di pensiero o come respiro di una presenza. Pertanto, in questi lavori di Carmine Di Ruggiero troviamo una trasformazione di quell'essenza progettuale e di pensiero che ha caratterizzato il suo lungo viaggio artistico. Certamente, ancora oggi, troviamo vigore e spessore nelle sue opere, ed è proprio in questa dimensione che il ritorno alla sublimazione della pittura ci conduce ad uno spostamento del centro, ma non al codice ultimo.

Il suo luogo di analisi diventa il giardino incantato, dove la magia della pittura inventa ancora nuove istanze di pensiero, e la metamorfosi del conoscere si pone sempre come realtà da raggiungere e come spazio indefinito della mente; ma forse in questa contestualità il sentirsi libero dai sistemi riduttivi provoca in Di Ruggiero ancora un ribaltamento di quelle che sono, e forse restano, sempre le dimensioni della logica del pensiero.

Gianni De Tora

La rigidità geometrica nell'impatto percettivo e nel mondo dell'espressione è stata vinta, lo sguardo assume ormai un senso di obliquità rispetto al rigido senso degli schemi del costruire e del vedere.

Per De Tora il luogo del narrare ha assunto una sua precisa connotazione, pur restando ancorato al senso delle dimensioni della costruzione geometrica, e si sviluppa proprio dentro il luogo della descrizione; infatti, il suo racconto è avvolto ed iscritto dentro quelle dimensioni che il colore traccia come senso del limite della rappre-

sentazione e della struttura che il segno geometrico delinea, ma al tempo stesso enuncia e lo porge come l'essenza della conoscenza. Nel suo luccicante nero che delinea il quadro ed al cui interno si aprono spazi che giocano sull'elemento della dualità vuoto - pieno, ponendo delle prospettive spiazzanti, possiamo trovare non solo delle presenze segniche ma delle realtà metonimiche che trovano sostanza in questa sorta di organizzazione di costruzione di un metalinguaggio, che tende quindi ad una definizione più appartenente alla logica che non ad una forma di *technè* della parola. Sono proprio i tratti segnici, ma anche estremamente gestuali, che fanno sconvolgere il senso rigido della geometricità analitica; un ruolo di grande respiro assume in queste ultime ricerche la funzione del colore, ed in genere in tutti i materiali usati, che diventa sempre più statico all'interno dell'opera anche se costruisce piani di riferimento e di orientamento su cui verificare ed appuntare la propria linea d'indagine. Queste indagini portano ormai lontano De Tora da quegli schemi rigidi della geometria e forse lo avvicinano a quel mondo originario del racconto che lo avevano visto impegnato all'inizio della sua ricerca. Certamente il senso è completamente diverso ed i significati oggettuali costruiscono nuove realtà, ma proprio in questo senso di difformità concettuale De Tora punta sull'estrema "ratio", facendo riferimento ormai al senso del recupero della piena soggettività espressiva con un aperto ritorno all'assoluto e al pensiero perfetto. Elementi questi che sono stati sempre presenti nel suo percorso artistico e che continuano a viaggiare in perfetta sintonia.

Mario Lanzione

La conoscenza ed il senso del proprio lavoro trovano nelle opere di Mario Lanzione una perfetta coerenza tra quella che possiamo definire opera e quello che, soggettivamente,

vamente, diventa il dialogo che si instaura fra il pensiero dell'artista e la sua stessa concezione dell'arte.

Infatti, in questo dialogo sempre aperto, il descrivere trova alla base della narrazione una profonda sollecitazione culturale nell'individuare soluzioni, non solo cromatiche, in cui il raffronto rigido dell'analisi dei piani geometrici si evolve e si esplicita nel tentare un'armonia cosmogonica.

Apparentemente, questa può sembrare un'analisi estrema, che coinvolge il tutto tralasciando la ragione del particolare, ma nella sostanza del ragionamento, invece, si può notare che questo pensiero diventa l'ordine su cui l'idea prima come direzione formativa culturale di Lanzione ormai va ricercando ed indagando una sua armonia ed una sua struttura.

Il colore gioca apertamente con la materia (la carta velina) e su questa costruzione l'evidenza dei significati diventa sempre analitica e profonda; infatti, queste ultime ricerche di Lanzione (Bianco e Nero - 1,2,3, - Finestra sul mondo, La grande cascata bianca, La grande porta) rappresentano la completa rarefazione di quegli elementi costruttivi sia geometrici che segnici affidati alla pittura. Però, su questa conflittualità, esiste una mens super omnia che traccia il solco del racconto, cercando una evoluzione linguistica, ma che non rappresenta assenza ma che, anzi, rafforzi la presenza.

Pertanto, è sullo sviluppo di tutto il lavoro che possiamo leggere le diverse componenti dell'opera ed avere, così, quella necessaria osmosi fra pensiero, inteso come assenza, ed opera, intesa come presenza.

Certo, questo percorso di Mario Lanzione risulta affascinante, ma anche difficile da percorrere, come nella sostanza un po' tutto il puro astrattismo. Difficoltà, però, che trova la sua corrispondenza in un forte impegno mentale e culturale; e dietro questo apparire quello che più conta è il pensiero e l'idea, elementi che si esplicitano in quella realtà ed in quella dimensione che definiamo opera.

Antonio Manfredi

La scultura, elemento rigido e freddo, diventa, nel lavoro di Antonio Manfredi, espressione di enorme duttilità e di grande capacità interpretativa; sostanze di un'aperta indagine che attraversa in modo trasversale quello che invece viene sempre affrontato in maniera frontale.

Sia nell'uso più disparato dei materiali (ferro, marmo, plexiglass, e, di recente, il laminato plastico) che in quello compositivo, il lavoro di Manfredi trova una sorta di energia che avvolge l'aura della stessa scultura.

Un senso della presenza di quell'energia che non si distacca mai dalla struttura, una forza che rende l'osservatore partecipe a quell'armonia fra il soggetto e l'oggetto. Ma è proprio su questo senso di connubio che il lavoro di Manfredi si rende ancora più sottile ed intrigante; infatti, gli elementi della scultura divengono sempre di più esperienze compositive che non elementi statici.

Una necessità che rende la linea dell'apparenza come sostanza del nascosto; non a caso la lettura delle visioni ha un senso di obliquità e di riflesso che trova nella parete la sua identità. Questo, però, involge altre necessità e forse la non dimenticata esperienza pittorica ritorna a fare la sua presenza. Questi ultimi lavori di Antonio Manfredi trovano una contestualità operativa, appunto, nella ricerca non solo dei materiali plastici ma nell'estrema duttilità che questi hanno e nel possesso del colore su cui si possono intrecciare dimensione e piani, che vengono proiettati sul muro bianco, ottenendo in questo modo soluzioni diaframmatiche sempre varie e mai assolute. La precarietà dell'essenza e della conoscenza, comunque, restano i motivi semiologici su cui Manfredi lavora e su cui appunta tutta la sua ricerca: un discorso sulla conflittualità che sempre si presenta fra la rigidità della materia e la manipolazione mentale, e non solo manuale, con cui si tenta la trasformazione e, forse, l'umanizzazione della stessa materia, oltre ai diversi significati del

paradosso segnico che la cultura dell'arte ormai offre. Un mettere in evidenza una complessità di nozioni mentali e materiche che tentano lo scavalcamiento della diaframmaticità che la stessa opera offre e che la visione tenta di interpretare; quasi come in un romanzo dove il racconto si evolve ed i personaggi esistenti continuano a vivere fino a quando il narratore si rivolge a loro come esemplificatori delle proprie idee. In Antonio Manfredi esiste questo tipo di realtà e di ideologia, infatti l'opera vive in relazione alla sua armonia e significazione.

Salerno, marzo 1997

Dal catalogo "Gener-azioni"
Casoria - Palazzo della Pretura
Aprile - maggio 1997

Diverse Gener-azioni

Sentire spazi, costruire idee

Giorgio Segato

Mi ha subito sollecitato, della lettera degli amici artisti campani Spinosa, Barisani, Di Ruggiero, De Tora, Lanzione e Manfredi, il fatto che si tenesse a sottolineare che la proposta di mostra non concerneva un gruppo costituito, nè era espressione di un qualche "movimento", ma un *percorso* generazionale con un suo *fil rouge* significativo, per quanto sottile e non lineare, intrecciato in maglie diverse, più o meno complesse, di orditi ora costruiti nello spazio disegnato e compattato, ora aperti in uno spazio fluido, illimitato.

Un'idea che, evidentemente, dichiara una necessità di bilancio "storico", di restituzione di riferimenti e di efficaci itinerari di espressione e di ricerca in un'area ben determinata, quella partenopea, ricca di idioma locale ma, insieme, sempre sensibilissima ai linguaggi nazionali e internazionali dell'arte, soprattutto in questi ultimi vent'anni, in cui si è guardato molto al territorio napoletano come ad un vero e proprio laboratorio, a un crogiuolo di idee, di esperienze linguistiche, musicali, visive di cui si sarebbero ben presto visti i frutti. Forse cominciano ad emergere ora, in virtù delle energie dei più giovani, che tornano a cercare il confronto diretto, senza inibizioni, a tutto campo, in Italia e fuori, riportando nel fuoco dell'attenzione e del giusto riconoscimento anche gli "antichi maestri" tuttora attivi e ricchi di capacità propositiva. Tracciare un percorso dal 1916, anno di nascita di Domenico Spinosa, al 1961, anno di nascita di Antonio Manfredi, toccando il 1918 di Renato Barisani, il 1934 di Carmine Di Ruggiero, il 1941 di Gianni De Tora e il 1951 di Mario Lanzione, significa sondare il cuore pulsante di questo nostro secolo; e riconoscere un

"segno" comune che attraversi il tessuto di ciascuno significa scoprire il senso preciso (significato e direzione), e dunque la funzione, che hanno assunto nel nostro tempo e nella nostra cultura la ricerca e l'espressione artistica.

E vuol dire, nel caso specifico, ricomporre lo straordinario mosaico di suggestioni, tendenze, poetiche che hanno visto emergere, tra le massime manifestazioni dell'arte del nostro secolo, l'arte non oggettiva e l'arte costruita, dai futuristi al concettualismo Dada, dal suprematismo al Bauhaus, dal MAC (Movimento Arte Concreta) italiano al GRAV (Group Recherche Art Visuel) argentino-ispano-francese dall'arte cinetica e optical al Neogeo, dall'astrattismo lirico allo spazialismo, tutti movimenti e situazioni caratterizzate da un alto indice di ottimismo, di fiducia nelle capacità dell'artista di migliorare il mondo e la qualità della vita, l'igiene del pensiero e i comportamenti, la visione estetica e la valutazione etica, in una frequente oscillazione tra attesa, silenzio, ascolto dello spazio attraversato come luogo dei segni (scritture e traiettorie) e del pulviscolo cosmico (flusso energetico e materico) e l'azione costruttiva, rassodarsi del pensiero progettuale in strutturazioni giocate tra allusioni di incentivazione didattica e affermazione propositiva.

Ma sempre - ecco forse il più significativo legame - con un senso della misura (quantità e qualità) rastremato, essenziale, pur senza mai rinunciare agli echi e riverberi infiniti dell'evento creativo e *poietico* di una "ragione" che sa farsi poesia e di un impulso lirico che sa incontrare e fecondare le ragioni della mente.

E allora, in rapporto a questa situazione espositiva, che in territorio campano vanta l'importantissimo precedente del costituirsi di una sezione del MAC (1948), confluito in parte poi nell'esperienza del gruppo Geometria e Ricerca (1976), il *fil rouge*, il senso, è dato, a mio avviso, proprio dall'idea dell'arte come "gener-azione", cioè

come espressione di un momento temporale e culturale, ma anche come attività generante nuovi spazi, nuove idee, nuovi tessuti connettivi, forme inedite, rapporti, strutture logiche, ponti di comunicazione emotiva, cioè azione che si costituisce come processo, sintassi, ed elabora, modula le materie come diretta metafora degli spazi psichici, delle manipolazioni, delle metamorfosi e delle transmorfofi intime. Sei diverse generazioni, sei sensibilità e attività creative con sollecitazioni diverse, ambiti differenti, strumenti, riferimenti, progetti, identità dissimili.

Eppure, anche in una così evidente lontananza di tempo, e in un secolo che ha visto le più numerose e più rapide mutazioni di qualsiasi altra epoca, si può cogliere l'intreccio di un percorso, un legame: non tanto un denominatore comune quanto il persistere di una stessa eco, come un riverbero sonoro, olfattivo, visivo gustativo, e tattile, per quella singolare sinestesia della memoria che solo l'arte sa suscitare e promuovere. Voglio dire che non solo è importante connotarsi dei segni del proprio tempo (essere o rappresentare una generazione), ma anche, - e oggi in modo particolarissimo - recuperare il significato dell'arte come attività originale e generante, tornare a sentirsi e ad essere attivi nella costruzione dell'uomo e del mondo, superando il sentimento di perdita del centro, dell'orientamento, della profondità del tempo storico e lo smarrirsi della memoria e della conoscenza e delle abilità materiali, che così profondamente caratterizzano la nostra cultura sempre più confezionata dai mezzi di comunicazione di massa. A me pare che questa sorta di piccola "coalizione" di artisti sia significativa proprio nel senso della restituzione alla figura, all'individualità e alla capacità pratica e tecnica dell'artista di una funzione generante e rigenerante del rapporto con la realtà attraverso i sensi, e dell'immaginazione costruttiva come costante elaborazione, ora più

poetica e anche lirica, ora più razionale e anche matematica, degli spazi, dei rapporti, delle materie, dei colori non più intesi come "media", mezzi di rappresentazione, bensì come campi di energia, di presentazione effettiva, di accadimento. Così l'opera può spaziare indifferentemente da un astratto informale, lirico, come insorgere e tradursi in gesto e in atmosfera cromatica dell'emozione pura, dei riverberi della memoria sensitiva nelle stanze del cuore e nelle pieghe della mente (Domenico Spinoso), oppure materializzare lo spazio in andamenti e ritmi plastici che rinnovano lo spirito dell'arte come costante "punta" sperimentale, tensione, espansione, provocazione e "rischio" (è stato ben detto) dei sensi e dell'intelletto, cioè spinta in avanti e arricchimento della forma/pensiero tra fraseggi costruttivi e allusioni di poetiche campiture cromatiche attraversate dal segno (Renato Barisani); o ritornare a farsi respiro, atmosfera ansante percorsa dal filo di scritture o strutturarsi in percorsi mentali con intermittenze cromospaziali inquiete (Carminè Di Ruggiero), o, invece, concentrarsi nell'evento progettuale (insieme ideazione e pratica esecutiva), ancora una volta "percorso", itinerario ma lineare, sintattico e paratattico fino alla rimessa in gioco aperta degli elementi segnici del fare pittura, del costruire spazi come in Gianni De Tora; o può sciogliersi in modulazioni espansive di segno, colore e struttura come penetrazione di stratificazioni di spazi diversi, apparentemente fisici, ma in realtà ricchissimi di risonanze emotive, di attraversamenti lirici: dialogo incessante tra intelletto e sentimento, gesto espressivo e costruzione (Mario Lanzione).

Oppure l'opera può dilatarsi fino ad essere ambiente - non semplicemente ad occuparlo - in installazione che "comprendono" (capiscono e coinvolgono al tempo stesso) l'osservante, come fanno le rigorose geometrie dislocate di Antonio Manfredi, che attivano lo spazio di espo-

sizione facendolo parte integrante dell'opera.

Il gesto liberatorio di Domenico Spinosa, Maestro di molte generazioni di artisti napoletani sulla via di Damasco dell'illuminazione interiore in rapporto a un'arte che non fosse più mimetica, iconica, di "concentrazione" dei dati sensibili in figure di illusoria plasticità e riconoscibilità, bensì capace di portare i sensi, la percezione e l'intelligenza oltre l'apparenza, nello spazio parallelo dell'immaginario di tutte le forme possibili e del permanente fluire e fluttuare dello spazio/materia/colore/luce, diventa "costruzione", geometria, misura dei rapporti, invenzione del "logos", del discorso razionale, ora secondo sintassi percettive di ispirazione gestaltica (Renato Barisani, la sua storica adesione al MAC e il successivo, lungo e originale percorso di straordinaria ricchezza progettuale), ora secondo "geometrie" calcolate in funzione di una ristrutturazione ordinata, consequenziale e stimolante degli spazi e dei rapporti materia/spazio/luce e segno/colore/forma come metafore per gli spazi esistenziali e di comportamento logico ed etico nel sociale (Carmine Di Ruggiero e Gianni De Tora, sorprendentemente contigui "Geometria e Ricerca" proprio nel senso del "percorso" storico che si vuole qui evidenziare). Per Mario Lanzione la forma è l'esito di una costante messa in discussione delle infinite possibilità di strutturazione della materia, non però in quanto massa o superficie, bensì in quanto campo di fermenti segnici e luminosi, di pieghe e inghiottimenti, di emergenze e trasparenze luminose. Antonio Manfredi entra più nel territorio della "Neogeo", nell'impegno di rielaborazione poetica delle geometrie utilizzate come strutture di risonanza di spazi diversi, di vuoto attivanti, di immaterialità cromatica carica di energia generativa, che parla non tanto, o non soltanto, alla vista ma sollecita tutti i sensi e con essi l'attività immaginifica della mente a superare l'apparente, ma sempre, più asfissiante

ovvietà dei dati sensoriali e delle informazioni confezionate, recuperando il senso del meraviglioso, come genuino stupore e vero e proprio miracolo creativo della sensibilità e dell'intelligenza delle "diverse generazioni" di artisti. Si restituisce, dunque, centralità all'artista e ancor più all'opera come paradigma di conoscenza e di operatività, cioè di partecipazione attiva al farsi del mondo nella coscienza individuale e sociale. Più che a un'analisi teorica che richiederebbe (e comunque meriterebbe) un'indagine assai complessa sui precedenti storici in area campana, comparata all'area italiana e a quella europea e internazionale, questa rassegna di alto profilo artistico, di notevole merito didattico e indiscutibile significato storico e promozionale si affida soprattutto alle opere e al "percorso" che da esse emerge evidente, nettamente contrapposto all'ormai inutile "spettacolo" dell'arte e alle devianze dell'arte spettacolo, e con rara chiarezza rivolto a una prospettiva che risponde alla nostra fortissima nostalgia di futuro, di recupero di risorse creative e progettuali che ci consentono di rompere l'assedio della cultura del frammento, del lacerato, della "rovina", del degrado, del rifatto e del virtuale, restituendoci la gioia del fare, del trasformare, del costruire, del "sentire", del conoscere la voce e le qualità delle materie e delle cose, dello spazio vissuto in continua dialettica e dinamica tra pieno e vuoto, tra presenza e assenza, così da consentire l'elaborazione e la modulazione di sintassi costruttive, evitando in ogni settore quelle saturazioni che impediscono soffocando sul nascere ogni pensiero progettuale e innovativo.

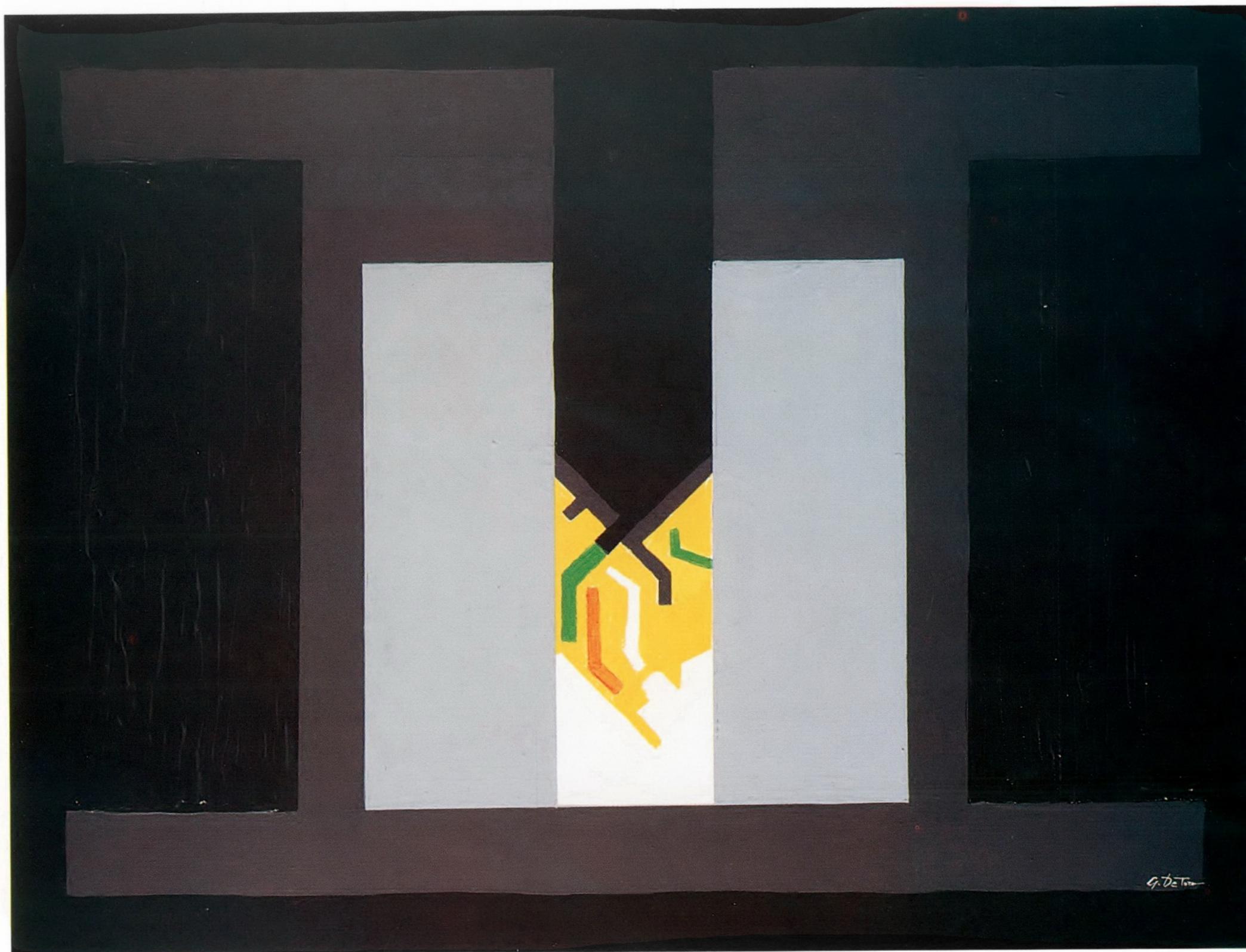
Padova, marzo 1997

Dal catalogo "Generazioni"
Casoria - Palazzo della Pretura
Aprile - maggio 1997

Gianni De Tora

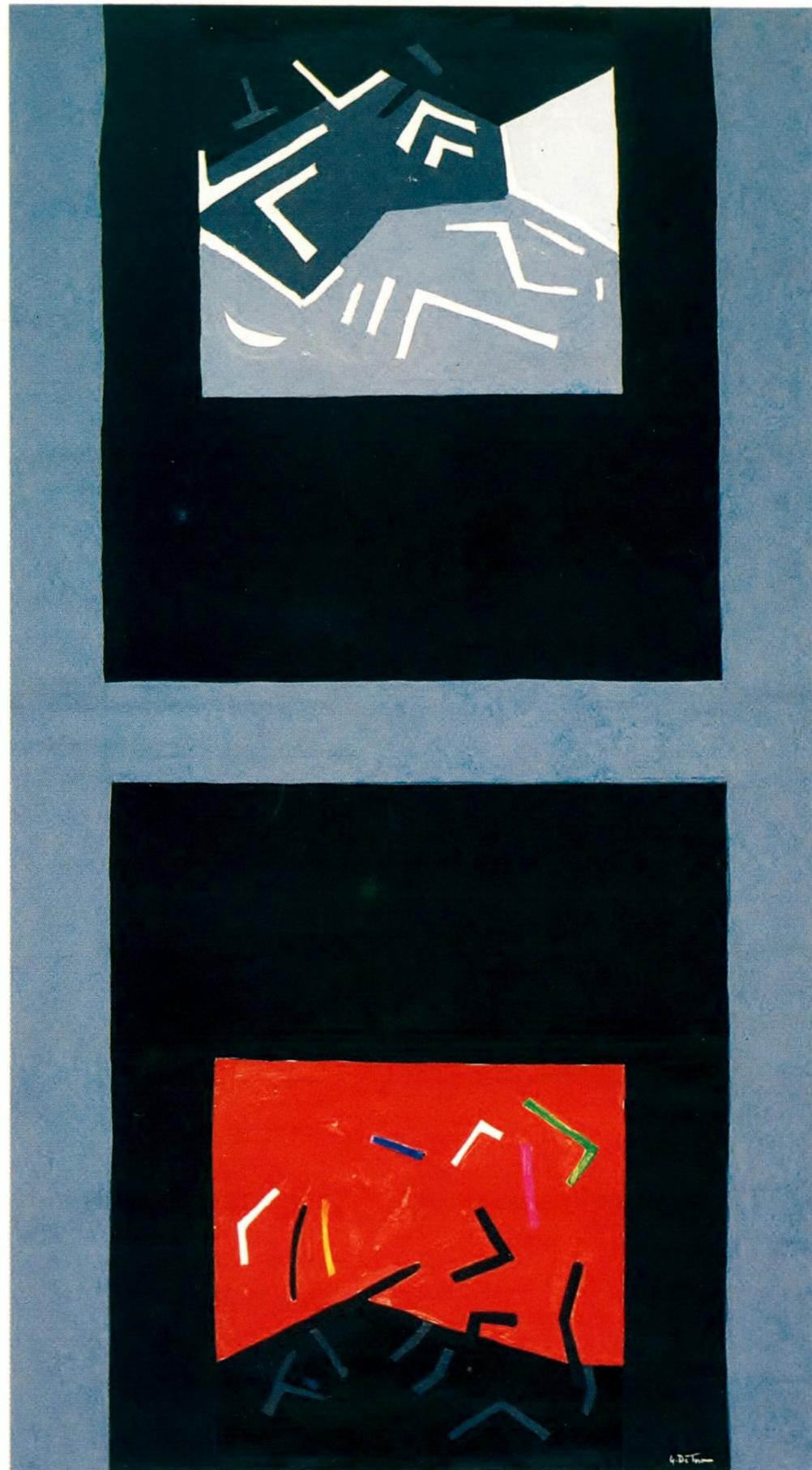


"Vesuvius" 1988
Acrilici e smalti su tela, cm. 70 x 100



"Nuntius" 1988
Acrilici e smalti su tela, cm. 60 x 80

"Ouverture n. 2" 1990
Acrilici su carta intelata, cm. 81 x 148



Testi Biografici

Giusi Capuano

RENATO BARISANI (NAPOLI, 1918)

Scultore e pittore, nel 1937 termina gli studi di scultura presso l'Istituto Statale d'arte di Napoli e frequenta per due anni, grazie ad una borsa di studio, i corsi dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza al termine dei quali consegue il relativo diploma. Rientrato a Napoli, frequenta l'Accademia di Belle Arti e si diploma in scultura nel 1941. Ha insegnato discipline artistiche negli Istituti d'Arte e nei Licei Artistici. Dal 1978 al 1981 ha insegnato design all'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Nel biennio '49-'50 partecipa all'esperienza del Gruppo Sud di Napoli; dal 1950 al 1955, insieme a Renato De Fusco, Guido Tatafiore ed Antonio Venditti, dà vita a Napoli al Gruppo Arte Concreta; dal '53 al '57 è presente nel Movimento Arte Concreta di Milano. Dal '50 al '53, partecipa alle attività della Nuova Scuola Europea di Losanna e dal '75 all' '81 a quelle del gruppo "Geometria e Ricerca". Dal 1958 ad oggi ha partecipato, in Italia ed all'estero, ad oltre 200 mostre collettive. Più di settanta le mostre personali. Nel 1993 è stato insignito a New York del premio Pollok-Krasner Foundation. Sue opere sono esposte, oltre che in importanti gallerie private, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Museo di Gibellina, la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino, la Civica Galleria d'Arte Moderna di Verona ed in numerose collezioni di enti pubblici. Hanno pubblicato monografie sulla sua opera Oreste Ferrari, Enrico Crispolti, Luigi Paolo Finizio, Arcangelo Izzo.

GIANNI DE TORA (CASERTA, 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). Della sua opera si sono interessati: E. Crispolti, A. Del Guercio, L.P. Finizio, G. Grassi, L. Marziano, L. Vinca Masini, F. Menna, S. Orienti, P. Restany, T. Trini, A. Izzo, C. Belli, M. D'Ambrosio, B. D'Amore, F. Vincitorio, E. Battisti, M. Forgione, M. Picone Petrusa, V. Corbi, E. Caroli, S. Strerath, H. Marx, M.E. Kleckner, E. Battarra, G. Perretta, V. Accame, E. Galasso, G. Di Genova, S. Fizzarotti, M. Vitiello, C. Ruju, G. Serafini, G. Dorffles, N. Scontrino, G. Segato, V. Trione, A. Trimarco.



*Casoria - Palazzo della Pretura
"Gener-azioni", 30 aprile 1997*

da sinistra a destra

Renato Barisani, Carmine Di Ruggiero, Domenico Spinosa, Gianni De Tora, Antonio Manfredi, Mario Lanzione