

Enrico Crispolti

## TRE IMMAGINARI VERAMENTE DIVERSI

Più che mai la misura critica maggiormente opportuna in una valutazione conoscitiva delle nuove proposizioni che si sono affacciate sulla scena artistica fra anni Ottanta e Novanta è ormai da tempo apparsa quella della considerazione del fondamento di un lavoro personale. Caduta dunque l'accettazione gratificante del riscontro ad una pertinenza d'aggruppata posizione, ad una tendenza insomma. Proprio perché il dibattito si è venuto facendo sempre più fra fondatezza appunto di ragioni personali e corrispondenza a queste di progettualità inventiva in termini di linguaggio, che non fra corrispondenze d'impostazione linguistica del singolo fare a costituite situazioni, posizioni, e più o meno conclamate tendenze. trattato tanto d'una riscossa dell'individualità, dell'individualismo, del privato, del singolo, quanto di un riconoscimento della necessaria sostanziale autonomia del fare, non semplicemente perché del singolo, ma perché singolarmente convinto d'un progetto proprio, nei necessari tempi fisiologici elaborato a partire da proprie radici. L'autonomia del fare in ragione d'una propria fondatezza, come valore; e naturalmente il riscontro dell'attualità e densità immaginativa di tale fare nel confronto con altre autonomie operative, come possibile plusvalore; insomma. Considerando che fortunatamente in arte non esistono certezze di prospettiva (e se non altro questo potrà averci insegnato la baldoria storica del postmoderno ormai archiviabile), giacché ogni presunta prospettiva potrà risultare capovolta dalla capacità scardinante di un progetto immaginativo e della sua realizzazione innovativa, imprevista, imprevedibile, ma certo fondata solidamente su proprie ragioni. Qui sta la forza dell'arte, qui il fascino della ricerca che si sta facendo. Ciò ha portato necessariamente all'accantonamento di motivazioni critiche meramente di verifica d'una plausibilità d'aggruppamento, della corrispondenza a posizioni già omologate, ecc., ecc. La critica, quando ne è stata capace, ha dovuto ristrutturare i propri apparati operativi, reinventarsi come modo di ascolto aperto, di valutazione impregiudicata, di libero confronto con quanto le opere dei singoli dicano, con i problemi che pongano, con le prospettive che aprano (beninteso quando ne sono capaci). La misura d'esercizio critico più proficua si è dunque venuta rivelando non quella della dimostrazione di uno schieramento sufficientemente almeno omogeneo, quanto quella del confronto fra singole posizioni diverse, e dunque sostanzialmente del confronto fra diversità. Trentasei anni fa ho proposto il riconoscimento di "alternative" sulla scena dell'attualità artistica. Oggi il discorso credo vada analogamente orientato, ma si è fatto di misura singolarizzata. Nel senso che non si tratta più di alternative necessariamente considerabili fra posizioni di ricerca (configurate attraverso convergenti affinità d'interessi problematici), ma soprattutto di possibili alternative che le personalità consistenti vengono personalmente a porre nel dibattito che un confronto sul terreno del lavoro in corso configura. Esplicitamente o implicitamente. Quest'edizione della Biennale di Alatri è sotto il segno del confronto fra diversità di dimensioni d'immaginario e operative, e dunque di progetto e di visione nell'inevitabile primario confronto con il mondo. Che non è più la "realtà" esterna nella sua fisicità altra, prossima o lontana, ma è l'universo del dentro e del fuori, del tangibile e dell'immaginabile, del fisico e del mentale, del visibile e dell'invisibile, della comunicazione intersoggettiva e del virtuale, e quant'altro costituisce e attraversa la dimensione del nostro consistere, dalla privatezza individuale alla globalizzazione conoscitiva. Tre immaginari veramente diversi quelli che presiedono all'operare di Almagno, scultore di vocazione intimamente innovativa, di Gadaleta, caparbiamente pittore di gravidanza inedita, di Campus, installatore oggettuale e mediale di forte immediatezza comunicativa. Esponenti della generazione degli anni Cinquanta, diversamente avventuratisi sul terreno della ricerca lungo gli anni Ottanta e i Novanta. Un confronto fra personalità nettamente diverse come

visione del mondo, come modi operativi, come interessi ideali, come convinzioni esistenziali. Che cosa può venirne? Anzitutto certamente l'incontro con tre personalità ormai solidamente costituite, ormai navigate secondo rotte diversamente orientate nel peraltro frammentatissimo dibattito attuale. Un riconoscimento critico che consolida l'affermazione del loro fare piuttosto solitario in un contesto dispersivo quale quello romano, del quale intanto certamente hanno rifiutato la più ufficializzata e spumeggiante caratteristica, qual è quella d'una vocazione al quietistico formalismo, aproblematico, senatoriale. Qui ci si immette invece in territori diversi, dove tuttavia la evidente tensione creativa è la naturale disposizione del riscontro con il traguardo di una propria pur inevitabilmente evolutiva identità; ed è ricerca, ciascuno nelle proprie prospettive, ciascuno giustamente rispondendo alle sue motivazioni e convinzioni, a proprie radici e a quanto su queste e dialetticamente rispetto a queste si è venuto costruendo, in termini appunto di singola identità.

Per darsi delle coordinate per situare l'operare plastico di Roberto Almagno, credo occorra anzitutto riconoscere l'opzione evidentemente implicita nei modi particolarissimi del suo fare entro un orizzonte fenomenologico, storico quanto attuale, della scultura del nostro tempo. Avvertendo anzitutto che Almagno proprio scultore di fatto è, e intende essere, non dunque operando surrogativamente alla scultura, ma proprio in ragione d'una prospettiva evolutiva della scultura in quanto tale, su un suo preciso ceppo storico. Per quanto appunto le sue proposizioni sembrano estranee ad una agevole confrontabilità problematica già storicamente costituita e in parte consistente esperita. Da quando all'inizio degli anni Novanta è uscito dalla propria riservatezza entro la quale è venuto lentamente mettendo fattualmente a punto i suoi progetti immaginativi ("Da anni porta avanti la propria ricerca nel più appartato, assoluto silenzio", si leggeva nel catalogo d'una sua personale romana nel 1992), e più che mai certamente negli anni recenti (come qui documentato), Almagno lavora ad evidenza per l'istituzione di possibilità di articolare elementi plastici sempre più d'esilità e innervatura segnica nello spazio, di articolare insomma grafie plastiche spaziali. Condizione conquistata in un progressivo alleggerimento delle già essenzializzate concorrenze d'entità formali precedentemente praticate, e pur già in una fondante tramatura spaziale, che distinsero appunto quel suo affacciarsi sulla scena del dibattito plastico evidente che il suo fare, e quanto mai appunto il più recente, ma già chiaramente almeno appunto dall'esordio degli anni Novanta, appartiene storicamente a quel filone della ricerca plastica contemporanea che si è spinto risolutamente a una negazione delle caratteristiche di volumetria e ponderalità tipiche alla tradizione della scultura, né altrimenti smentite in altre e del tutto diverse proposizioni anche attuali. È accaduto fra gli anni Venti e soprattutto i Trenta che dal ceppo di una conquistata autonomia strutturale dunque autoreferenziale dell'evento plastico (la lezione di Brancusi, in particolare), si formulassero proposizioni ulteriori liberate non soltanto da compiti di riscontro figurativo, rappresentativo, ma appunto anche dall'ancoramento fisico a perduranti vincoli volumetrici e ponderali, ordendo dunque l'evento plastico in una stretta dialettica spaziale, sempre più immettendo infatti nello spazio strutture sostanzialmente segniche, segni plastici insomma. Gli esempi, per dirla assai sinteticamente: da episodiche intuizioni di Picasso stesso, negli anni Venti, alle proposizioni di Gonzalez, di Calder, e altrimenti di Gabo, e al Giacometti surreale, nei Trenta, e al Fontana "astratto" a metà dei medesimi, fino al lavoro di David Smith dagli anni Quaranta; come storiche premesse. Ecco, il fare di Almagno si innesta originalmente a tale tradizione di ricerca plastica, rivoluzionariamente innovativa rispetto a quanto appunto tradizionalmente concepito come scultura. Di qui dunque una sua puntualmente accertabile pertinenza storica. Ma certo non credo che Almagno condividerebbe una collocazione né rivoluzionaria né avanguardistica, per le proprie particolarissime proposizioni di scultura. Mi sembra infatti chiaramente orientato soprattutto verso un'esplorazione interiore, anziché verso

un ingaggio esplorativo di tipo sperimentale, e neppure di trattazione formale del fare scultura. Anzi forse la stessa evoluzione riscontrabile nel suo lavoro lungo gli anni Novanta credo possa essere letta come un'emancipazione progressiva da valenze di enunciazioni formali (già graficamente - ma anche formalmente - librate nello spazio, tramate di spazio e nello spazio) in funzione di formalizzazioni analogiche di riscontro psicologico, dunque in qualche misura caricate di eventualità simboliche di pertinenza interiore, esattamente a una articolazione spaziale meramente plastico-segnica, quasi liberamente gestuale, carica direttamente di umori e librata in movenze di sonda, spaziale e psichica insieme, di puro dettato interiore, fino a sfidare fisicamente il vincolo gravitazionale e a porsi interrogativamente con misteriosa naturalezza. Un'articolazione segnico-plastica nello spazio attraverso un elemento ligneo (la sua materia) lavoratissimo, estremamente modulato, eppure rispettato non soltanto in una propria naturalezza di distensione nello spazio, ma in una partecipazione fisica (e direi sentimentale), viva e vigile, alla sua non incongruamente sollecitata metamorfosi da arbusto, da ramo, a formalizzazione segnica, la cui levigatezza assume indubbiamente anche un fascino materico. Del resto è proprio in rapporto alla materia lignea, dalla sua occasionale articolazione più o meno ramificata alla sua lenta e sensitivamente implicante lavorazione che la trasforma appunto in possibilità plastica di segno (e prima dunque anche di forma) nello spazio, che Almagno costruisce le sue singolarissime sculture. Biomorficamente dunque all'origine motivate, ma biomorficamente infine riconquistate, in una nuova naturalezza che coincide con una condizione di riflessiva rappresentazione interiore. E a questo punto le sue attenzioni a quella misura di naturalità introiettiva tipiche del pensiero orientale (nel rapporto diretto, panico, psiche-natura), risultano evidenti, e del resto dall'interessato a richiesta dichiarate. E possono farci comprendere come il suo lavoro, che parte dalla natura, dal bosco, dall'occasione provocatoria della conformazione dell'arbusto, del ramo trovato, e che si sviluppa in naturalezza di lavoro su quei materiali, modificandoli, modellandoli anche con il fuoco, quel suo lavoro non abbia alcunché infine di intenzione non soltanto naturalistica, ma neppure d'evocazione di natura come altro da sé. Giacché la misura che di natura Almagno intende è proprio come sé, se medesimo, come luogo d'itinerario interiore sondato, in certa misura quasi rappresentato. E in misura solitaria ma manifesta proprio negli esiti recenti d'un articolarsi del segno plastico nello spazio. Mentre nel suo lavoro dei primi anni Novanta enunciazioni formali plastiche, raffinatissime (esito appunto d'un emotivamente e sensitivamente partecipe lavoro di qualificazione metamorfica), issate e articolate come misteriose trame oggettuali di inedite forme nello spazio, offrivano occasioni d'incontro che non potevano dare soddisfazioni di forma in ideale autonomia, quanto del tutto di motivazioni evocativamente psichiche della consistenza implicitamente metamorfica di quelle progettazioni di forme, tutte come animate da una necessità di manifestarsi in modi sempre di inflessione organica.

Da quando conosco il suo lavoro (e lo conosco dall'origine), le proposizioni di Ciriaco Campus sono sempre risultate fortemente dichiarative, direi senza mezzi termini nel costituirsi d'immagine, e in una concretezza e fisicità che non lasciano scampo. Operando sia in modi di pittura oggettualizzata - come già originariamente, all'inizio degli anni Settanta -, sia in modi di scultura oggettuale - come prevalentemente lungo gli Ottanta - sia in modi installativi oggettuali altrettanto che grafico-verbali, o fotografici - come nell'ultimo decennio. Campus ha sempre inteso affrontare il cosiddetto fruitore per scuoterne la consapevolezza attraverso proposizioni attestanti situazioni di disagio. Mai tuttavia d'ordine strettamente personale, mai di carattere autobiografico, ma collettivo, di situazione d'un modo d' "esserci" collettivo ben prima dunque che individuale. Il suo lavoro costituisce una lunga vicenda di dichiarazioni oppositorie, di denunce, di considerazioni drammatiche. Soltanto scontrandosi con la durezza crudele di situazioni sociali e politiche la sua immaginazione ha trovato la misura d'una soddisfazione di contatto con la realtà. Un contatto

drammatico con situazioni riflesse in termini di consapevolezza emotiva e ideologica, ma al tempo stesso anche un impietoso contatto fisico con oggetti e figure che si potessero caricare, in modi appunto d'evidenza diretta, del senso di quel suo dichiarato disagio oppositorio. Di qui dunque l'attraversamento d'un estesissimo repertorio di cose e immagini utilizzabili, e la cui fonte andava da una rusticità molto materiale, che è il primo "imprinting" influente nella sua progettualità immaginativa, ad una sfera sia oggettuale sia iconica e di scrittura d'ambito massmediale o comunque d'immaginario collettivo. Nell'ultimo decennio anzi venendo a considerare questo repertorio non più tanto come oggetto di utilizzazione in termini di denuncia politica, quanto come ambito sconfinato di pratiche di gestioni e offerte sostanzialmente mistificatorie della comunicazione sociale, da svelare decostruttivamente. Rivolgendosi ad un ventaglio d'obiettivi di tiro che va dall'ambito delle pratiche dell'arte a quello appunto delle pratiche della comunicazione politica e sociale. Se la prima preoccupazione immaginativa di Campus era stata quella della denuncia dichiarativamente diretta, attinente un disagio esistenziale, dell'"esserci" collettivo prima che individuale (rimontando da archetipi dell'universo contadino a valenze emblematiche d'un carico storico inteso come emblematica di potere e oppressione secolare sull'uomo), nel suo lavoro lungo gli anni Novanta è venuta affermandosi invece una diversa intenzionalità di misura contestativa. Che non preme più per proporre un primario, sconvolgente scontro di realtà nella sua fisica ruvidezza, quanto una spietata rivelazione di processi operativi di carattere mistificatorio che assillano l'uomo contemporaneo, sotto etichette ingannevoli, liberatorie o umanitarie, appunto dall'ambito dell'arte d'avanguardia a quello della politica di progresso. Insinuandosi immaginativamente in tali processi' di ha mirato a rovesciarne rivelatoriamente i meccanismi mistificatori avanzati, per suggerire situazioni allarme emotivo e coscientialmente ideologico. Che ha configurato sempre, fra proposizioni fotografiche e situazioni installative iconico-scrittorie e/o oggettuali, in un affrontamento comunicativo diretto, sempre dunque senza mezzi termini, esplicitamente forte nella propria formulazione dichiarativa. Qualche anno erano state le icastiche, solenni, quasi epiche, immagini fotografiche d'impatto a scala umana, di artigiani, proposte in una rivendicazione del senso fisico della corporalità, contro le derive delle utilizzazioni comportamentistiche, non meno che contro i processi manipolatori della comunicazione pubblicitaria più icasticamente avvincente. In un dialogo in occasione d'una mostra a queste dedicata, a Napoli, qualche anno fa, Campus poneva l'accento in particolare sull'abitudine "divenuta eclatante adesso", da parte di divi e personaggi pubblici altrettanto che in operazioni pubblicitarie di industrie, "di legare la loro immagine o il loro logo a problematiche di carattere sociale quali l'AIDS, la lotta contro la fame nel mondo, la mina antiuomo, la foca, la balena, il pinguino...perché è molto alto in termini pubblicitari il ritorno di immagine". Secondo un processo che aveva sottolineato già in occasione d'una sua precedente mostra nella Facoltà di Sociologia della "Sapienza" a Roma, nel 1995. "Lo shock che ne deriva entra in cortocircuito alla presenza del logo pubblicitario: l'immagine si lega al logo e viceversa, si fissano nella mente due valori opposti, etica e morale si sposano con immagine e produzione, filosofia del negativo con filosofia del positivo. La proposta del negativo digerita in positivo...". Su tale linea operativa, con molta chiarezza d'enunciazione presentativa, in quest'occasione Campus propone un'installazione scarna riferita genericamente alle campagne umanitarie dell'ONU, rivelandone l'indifferenza sostanziale di gestione delle diverse campagne (esplicita sia nell'oggetto ambiguamente ad ampia gamma allusiva, presente nella impresiosità vetrina), alluse dalla molteplicità equipollente dei marchi societari posti in basso sotto la grande pacificante e apparentemente rassicurante egida dell'istituzione internazionale. Non è tanto una denuncia di mistificazioni operate dall'ONU, quanto di una collusione che ormai è diventata costume promozionale, fra umanitarità e profitto. Le sue, immagini di resistenza dunque, in un atteggiamento che appare lecito nella misura della sua attualità propositiva; verificando - scriveva sempre nel 1995 - "se appartengono cioè a un

immaginario estetico tardo romantico (per intenderci un "contro" tradizionale), o, al contrario, le complessità del nostro presente diventano elemento fondante di una nuova proiezione linguistica che però e comunque faccia salva la premessa di fondo, e cioè la salvaguardia dei valori etici dell'individuo". E in questo senso, in modi diversi, ha operato e opera infatti Ciriaco Campus. L'universo immaginativo schiettamente pittorico di Ignazio Gadaleta, maturando la propria costituzione e affinandone evolutivamente la densità propositiva lungo gli anni Ottanta e i Novanta, si è deliberatamente ricavato una misura temporale di evidente sottrazione e contrapposizione alla condizione d'accelerazione spinta tipica della condizione comunicativa attuale, di cui il risucchiante vortice televisivo (a cominciare dal suo protagonismo domestico) può risultare l'aspetto emblematicamente più pertinente. Come dire che Gadaleta rivendica anzitutto il diritto di sussistenza nell'universo comunicativo attuale anche di uno spazio specificamente per la pittura, per la comunicazione insomma attraverso la pittura, e dunque la liceità e plausibile attualità del suo esercizio. Infatti Gadaleta ha sempre dipinto e caparbiamente tuttora soltanto dipinge. Anzi il suo sforzo di calibratura propositiva è stato nel tempo proprio quello di dare maggior consistenza al tessuto stesso delle proprie proposizioni pittoriche, di acquisire cioè entro queste una capacità concorrenziale con altri modi attuali di comunicazione per immagine, e comunque in termini visivi. E ciò proprio raggiungendo una possibilità di "definizione" tessulare capace d'efficacia attenzionale-emotiva non soltanto diversa ma ineccepibilmente inconfondibile e insovrastabile quanto insurrogabile attraverso correnti - e anche i più sofisticati - mezzi di comunicazione visiva (iconica o aniconica, o mixata). E ciò sia in termini di qualità del tessuto d'immagine, che evidentemente della natura propositiva di tale immagine. Un'immagine totalmente pittorica, che propone, anzi totalmente di tessuto pittorico. E, meglio, di un tessuto pittorico di straordinaria densità di tensione sarei tentato di dire molecolare, capace di forte suggestione emotivo\_ immaginativa proprio attraverso la propria consistenza tessulare, che si organizza e struttura in immagine, che si fa di per sé insomma immagine. Dandosi delle coordinate di riferimento interno quanto esterno. Immagine puramente pittorica, attiva attraverso la forza impressivo-suggestiva in termini d'apprensibilità percettiva e di indotto immaginativo evocativo, il dipinto di Gadaleta è infatti anche oggetto pittorico, strutturato al proprio interno secondo coordinate dinamiche di volta in volta reinventate e di traccia formale geometrizzante. Intese queste a dinamizzare la consistenza del determinante tessuto pittorico, ad innervarlo attraverso trame di varianza materico-tessulare contrappuntata con una densità di contesto che nasce da un lavoro di costruzione tramata della pasta pittorica, centellinata e disponibile a qualificanti affioramenti di stratificazioni mirate in corso d'opera (di qui quella tipica sorta d'inesauribilità visiva della sua pittura). Si pone infatti nella sua autonomia d'oggetto pittorico virtualmente irradiante, che chiede una collaborazione paritaria rispetto alla parete, diverso soltanto da questa per l'intensità differentissima di tessuto visivamente provocatorio nuovo e oggettualmente consistente che vi stabilisce. E tale collaborazione la chiede anche attraverso estensioni formali, pronunciamenti appendicolari, chiaramente oggettualizzati. Divenendo così le sue proposizioni oggetti pittori a pieno titolo, nel senso che il dipinto sfida appunto il rischio d'indifferenza della superficie (e dello spazio) su cui è posto, al tempo stesso che il suo tessuto pittorico straordinariamente attivo vi istituisce un'irradiazione percettiva che diviene il veicolo d'un catturamento emotivo visivo-mentale, cromatico luminoso, spiazzante appunto in un'altra dimensione temporale, totalmente di risucchio contemplativo, in una rivelatoria tensione d'assoluto. I cui rimandi non si pongono tuttavia in una dimensione di smemoramento temporale retrospettivo, ma attivano anche ogni eventuale allusività nozionale percettiva acquisita' esperienzialmente pregressa, entro un attualismo epifanico funzionale appunto ad una virtualità di traguardo d'assoluto. Riconquistata appunto pienamente in radicale opposizione alla temporalità caotica e acceleratissima del vissuto, agito quanto immaginato. Sulla messa a punto

d'una così attiva consistenza del tessuto pittorico, tramite dunque primario delle sue epifanie d'assoluto, Gadaleta lavora dalla seconda metà degli anni Ottanta, in una progressione d'approfondimento di consistenza e ricchezza di capacità di captazione luminosa direi appunto molecolare della trama pittorica. Al tempo stesso che ha variamente sperimentato modalità d'estensione oggettuale connesse alle relazioni esterne dell'oggetto pittorico. Il quale recentemente, sia nelle strutturazioni interne, coordinanti e modificanti il tessuto pittorico, sia nelle eventuali estensioni, ha acquisito pronunciamenti d'intenzione decisamente più disequilibrante. Come a voler potenziare le virtualità impulsive e induttivamente catturanti messe in atto dai propri oggetti pittorici, schivando ogni rischio di staticità comunicativa. Coerentemente del resto ad una considerazione del proprio fare divergente ma concorrenziale nell'universo della comunicazione contemporanea. Comunicando infatti un virtuale altrove d'assoluta tensione emotivo-percettivo-intellettuale apprensibile in una condizione d'assoluto presente. Di temporalità d'epifania d'assoluto sottratta alla temporalità contingente e ai suoi trascorrenti clamori.