

# GIOVANI FIGURE VENETE

L'INTEGRITÀ DELL'OPERA TRA ESPERIENZA E FORMA.

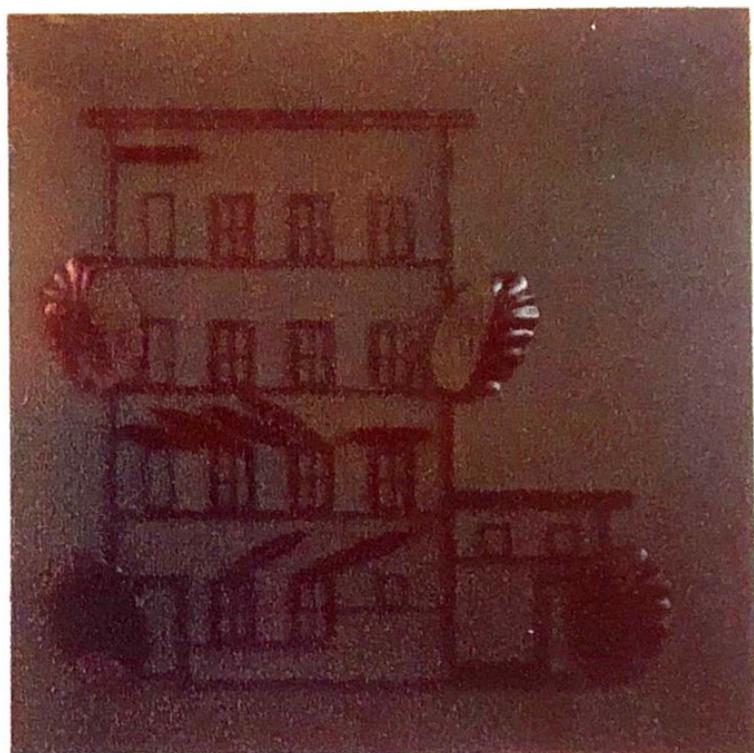
LUIGI MENEGHELLI

I.

Il Veneto non è (solo) Venezia. Ma lo straordinario "artificio" di una città che cerca in tutti i modi di "restarsi fedele" è segno simbolico di una regione che ancora tende a darsi come giacimento di orme, come museo interiore e segreto del proprio essere e del proprio fare. "Il Veneto — ha scritto una volta Parise — è forte, barbaro, e dunque produttivo e dunque industriale. La sua arte, se nasce dalla cultura, affonda tuttavia anch'essa dentro la terra, nelle sue radici, nei suoi minerali, nel suo fondo di fuoco". In altre parole l'ubiquità di sguardo data dai media qui si accompagna ad un inesauribile bisogno di luogo e ad una attenzione per la differenza dei luoghi.

Ciò non significa da parte dell'artista essere risucchiato dentro "usanze locali" oppure dentro la riflessione sui propri archetipi culturali, ma recuperare l'integrità dell'opera "in quanto resistenza al mondano e alla sua dissipazione spettacolare", investigare tutti i margini ancora inediti di invenzione formale che l'opera stessa ammette. Un percorso in avanti (senza più i cerimoniali sovversivi della rivoluzione modernista), dato dalla rimessa in circuito delle riserve del linguaggio, dal confronto con l'intera storia dei segni della civiltà. Tutto ciò tende a ridurre (anche se non a cancellare) il dialogo ossessivo con il mondo delle immagini artificiali che non sono più l'estrema periferia verificabile dallo sguardo dell'artista, ma solo una possibilità di confronto tra esperienza e esperienza, segno e segno, forma e forma. Non è infatti l'opera ciò che custodisce e disvela quanto la tecnica nasconde? Non è quella dell'oggetto artistico una "fisicità sapiente" che si oppone alla mancanza di profondità e sostanza del quotidiano? Non è, al limite, la stessa simulazione della realtà "un supplemento di essere che l'opera acquisisce nel suo cammino verso il linguaggio" (Bonfiglioli), nel suo farsi magico enigma visivo?

Ha ragione Perinola quando sostiene "che l'arte intrattiene una relazione essenziale con tutti gli aspetti dell'epoca storica in cui sorge": ma che poi essa si pone come "evento", come origine, introducendo l'idea di differenza, di radicale alterità, di esperienza conflittuale nei confronti della realtà



CLAUDIO MASSINI, CASA ARMONICA, 1990.  
LEGNO E FERRO ARGENTATO, 120 x 120 CM. COURTESY LUCIO AMELIO, NAPOLI.

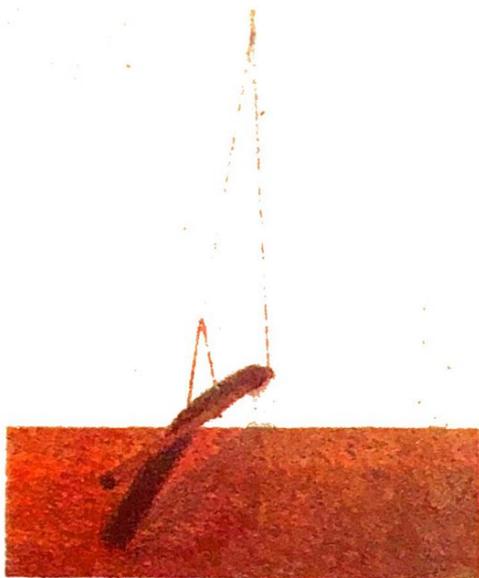
stessa. E infatti il lavoro di molti di questi artisti evidenzia un lampante atteggiamento interrogativo, una accentuata riflessione nei confronti del già prodotto, del già finito o addirittura del già perduto: ma poi non finisce per trasformare la pratica critica o analitica in un puro fenomeno stilistico. Non legge le strutture della rappresentazione per porsi successivamente all'interno dei sistemi stessi di rappresentazione. Non mette in scena l'aleatorietà dei segni indefiniti dell'esistenza, solo per scoprire che non esiste più storia né scrittura. Si tratta invece di un'arte che partendo dalla coscienza di vivere un'epoca senza memoria, cerca la ricombinazione di tutti i segni dispersi o dimentichi di senso. Certo, atto "insensato", anzi atto gratuito, ma anche atto aperto, perché ogni resto, ogni inezia, ogni equivoco destina alla metamorfosi e insieme all'agnizione di ciò che l'opera diventa. "Tendenza — per dirla con Valéry — che non desiste dall'indagare", e arriva a fare di

ogni elemento un'esperienza di forma. Un oggetto da laboratorio, da trasformazione in atto.

Vi è una sorta di "inerzia", un durare degli elementi dell'operare, anche se la struttura dell'opera si complica, diventa impronunciabile e imprevedibile, come la dimensione atipica delle aree metropolitane (dove perfino le più nuove funzioni non inventano per sé nuove città, ma vengono calamitate dalle antiche). E allora possiamo dire che questi artisti preservano i loro oggetti d'affezione (i materiali, le tecniche tradizionali), anche se su di essi innestano a volte nuovi stereotipi iconici: vogliono, in un certo senso, far interagire la materialità con l'artificialità, i meccanismi del costruire con i meccanismi dell'apparire.

II.

Difficile trovare un filo o una fonte che possa accomunarli. Cessando le "grandi



MARCO GHEDIN, N. 13, 1989.  
LEGNO, TUBO DI CARTONE, GOMMA, SPAGO.  
120 x 15 CM.

narrazioni" essi sono passati a narrare solo il loro atto creativo, fatto di veggenze e cecità, progetti e travisamenti. Per cui forse risulta più redditizio rilevare ciò che li distanzia o quantomeno le scommesse linguistiche da cui hanno preso le mosse. Si è parlato nel loro caso di internazionalismo, di Neconcettuale, di Arte Povera. E ancora: di ricerca "raffreddata", di "minimalismo", ecc. Ebbene, per quanto riguarda l'atteggiamento internazionale (che significa sempre "omologazione di un fare secondo modelli egemoni") sembra invece che ogni loro opera sia abitata dal pensiero della mano, da una inquisizione tutta soggettiva svolta all'interno del processo operativo (Soriato, Cattaneo, Zago). E anche se l'immagine, alla fine, sembra conseguire una forte valenza astrattiva, schematica, essa rimane sempre custode di gesti segreti, di deposizioni sacrali. Nulla a che vedere dunque con la "regressione neoromantica" dei primi anni 80, dove il raggio d'azione si faceva plateale, artificiale, retorico. Anche quando riappare in scena la pittura non si tratta mai di un fine, di una esaltazione della tecnica del pennello, ma della affermazione di una "figura" carica di una forte connotazione mentale (Florenzi). Nulla a che vedere neppure con le esperienze concettuali, dove la teoria soppiantava la pratica e il concetto (con tutto il suo processo di formulazione) diventava l'unica realtà contemplabile. Qui si contempla l'inganno dei linguaggi (compreso quello dell'arte), si analizza il sistema del vedere, ma lo si fa evidenziando il trapassare della materia in forma, del colore in "figura" (Benatti, Pellicciari, Rielho, Zandonà, Massini).

Può costituirsi allora come precedente ineludibile quello dell'Arte Povera; la concentrazione e l'attivazione delle energie recondite dei materiali, lo spogliare l'immagine di ogni ambiguità per investirla di una

"pratica libidinale che tocca tutte le fibre degli elementi primari" (elant). Alcuni di questi artisti sembrano spingere davvero verso la turbativa della tranquillità oggettiva, per mettere in discussione l'irrevocabile e il definito dell'arte (Poldelmengo, Ghedin, Lago), ma il loro impiego della materia non porta a far saltare i confini espressivi, ad aprire i continenti dello spazio, quanto a proporre uno spazio distillato, un luogo della custodia. Fino ad arrivare ad opere che sono letterali oggettivazioni di memorie storiche e antropologiche (Bertolini, levolella)...

Tutte le proposte si tengono comunque distanti dalle trappole della monofitticità minimalista, da ogni problema di serializzazione o standardizzazione, anche se su questi argomenti si pronunciano, indagano. Come del resto indagano su tutti i fenomeni percettivi e interpretativi che concorrono a formare la nostra immagine della realtà. Nessuno degli artisti pensa di poter cambiare il mondo o, utopicamente, di salvare il mondo perduto, ma certamente tutti pensano di poter passare dal perduto al possibile, di poter far emergere la quète dell'originario, dell'incontaminato, come si fa emergere il dialetto nel "parlare in lingua": metafora-realtà di ogni eccesso, inimmaginabilità, sovrabbondare sorgivo (o stagnante) del fatto linguistico nella sua più profonda natura.

### III.

Altri nomi, altri versanti di ricerca: Giuliano Dal Molin con le sue costruzioni palesemente mimetiche e mimetizzanti nei confronti dell'ambiente; Riccardo Curti con le sue figure di geometrie improbabili che giocano fra l'austerità dei supporti e l'eleganza leggera della pittura; Franco Ruaro con i suoi veli di luce in eterna metamorfosi al limite di una soglia che sembra farli sparire; Bruno Lucca con le sue stesure urgenti che nella loro linearità, in un certo senso, amplificano il campo della visione; Giuseppe Dal Bianco con le sue bande cromatiche che si irrigidiscono fino all'orlo della programmazione. E ancora: Kico Mion, Flaminio Da Deppo, Moreno Fortunato, Cristiano Bianchin, Gaetano Mainenti, Paolo Vaccari, Marinella Biscaro, Silvano Tessarollo, ecc.

Nomi ed opere che testimoniano di una dismessa penuria di sguardi. Anche se questi difficilmente diventeranno poi affermazioni di esistenza. Dunque lavori per sempre tronchi, atti per sempre inconclusi? Il rumore del mercato rimane invariabilmente un po' più in là. Ma perchè non credere che l'area (il limite) non possa farsi anche aria, velo inconsistente, apertura di percorso? "Il Veneto — per tornare alle parole di Parise — ha vissuto il suo riscatto nel mondo della produzione e del consumo". Può ancora restare al limite nel mondo della cultura, quando questa "parla" appunto di consumo, dei suoi meccanismi e delle sue leggi?

**CARLO BENATTI.** Carlo Benatti è nato a Verona nel 1965, dove vive e lavora. "Il formare avviene nel modo del circoscrivere, come un includere e un escludere rispetto al limite", afferma Heidegger. Ebbene la ricerca di Carlo Benatti si stabilisce proprio sulla soglia del formare, il suo interrogativo punta sul margine dei linguaggi. È proprio il "recinto sacro" del quadro che viene messo in mostra e in causa, è il riparo che viene esposto. E allora l'arte abita i bordi, la cornice rivendica la sua efficacia. Non più termine di inclusione e di esclusione, demarcazione tra interno ed esterno, ma analisi della demarcazione stessa, riflessione sullo strumento del mostrare. Quello che è certo è che Benatti assembla cornici di legno o griglie come se si trattasse di un cantiere all'interno del quale verificare i principi del fare (e del far vedere). Strutture modulari sempre ridotte al minimo (al minimo di consistenza, al minimo di intervento): barriere che non materializzano la distinzione tra opera e mondo, ma che introducono una continuità linguistica tra dentro e fuori, tra immagine e cornice; parentesi che accolgono con indifferenza la pittura, i segni mondani, la ripetizione di se stesse, chiusure che invece di definire l'opera aprono la costruzione dell'immagine. Laureato in architettura al Politecnico di Milano ha partecipato ad alcune selezioni dei giovani del Triveneto e alla rassegna Corridoio, curata da Daolio.



CARLO BENATTI, SENZA TITOLO, 1989.  
OLIO SU TAVOLA, 60 x 100 CM.