

Arte nuova in Regione

*Dall'immobilismo delle pubbliche istituzioni culturali,
ai fermenti delle giovani generazioni*

di Maria Campitelli

Come funziona il sistema dell'arte in questo estremo lembo orientale del territorio nazionale? Con uno sguardo generale è da dire che le cose si muovono con grande lentezza, che circola, da un bel po', aria di emarginazione; mi riferisco alla promozione artistica sul versante giovanile, sulle nuove promesse, anche se, su quello storico, non è che le cose funzionino molto meglio. Ci sono delle remore di fondo che impediscono o quanto meno frenano l'imprenditorialità nel campo dell'arte; lo stesso ricambio generazionale appare contenuto. Trieste può fornire indicazioni emblematiche che raggiungono livelli di guardia quanto a immobilismo, blocco di iniziative — e questo per quanto riguarda le pubbliche istituzioni — quanto a dispersione o casualità come unica spinta inerte al fare. Manca del tutto il concetto di programmazione, queste cose sono emerse anche nel lungo dibattito sviluppato lo scorso inverno sulla stampa e nei circoli culturali. Ma a che è servito?

A Trieste si fa poco e male; e valga per tutte l'incredibile situazione del Museo Revoltella, galleria d'arte moderna, sbarrato, in parte o del tutto, dagli inizi degli anni '60, con qualche fugace apertura, prontamente riassorbita nella notte del nulla. All'Università, nell'anno accademico 1986-'87, per la prima volta è comparso un corso di storia dell'arte contemporanea, sostenuto dal prof. Steiner, proveniente dalla Svizzera. E non si sa se continuerà in futuro. L'Istituto Statale d'Arte langue in un'impasse stagnante, che né la direzione né il corpo insegnante sono in grado di superare; situazione del resto non peregrina, di questi tempi, in Italia. E per di più Trieste è la città più remota d'Italia; cioè fisicamente dista troppo dal cuore del sistema dell'arte, che oggi è da individuare senz'altro a Milano. Tutto ciò messo insieme fa sì che l'artista, specie giovane, non trovi particolari stimoli a rinnovarsi, a competere con situazioni ben più fervide e vivaci e che si limiti invece a nutrirsi delle proprie risorse e dei piccoli spunti offerti dalla sua municipalità. L'informazione è compressa, ridotta la possibilità di approccio anche da parte del pubblico, sempre più attonito ed estraneo ad un mondo, quello dell'arte nuova, che non gli appartiene.

Se questa è la temperatura media della realtà artistica giuliana, vero è che esistono anche tendenze opposte, circoscritte e limitate, certo, ma che confermano l'esistenza di quel fertile sedimento periferico che, nutrendosi al margine, può riversarsi nel centro. A ribadire il processo osmotico tra metropoli e provincia, più volte conclamato (o, secondo un'altra angolazione, più pessimista, il «fenomeno di disseminazione», come lo chiama Filiberto Menna). Vero è che lo scambio proficuo è più teorico che pragmatico. Ci sono comunque artisti che hanno voglia di crescere, confrontandosi con quanto succede fuori dalle mura avite. È di questi che val la pena di parlare, e di alcune coraggiose situazioni che si creano attorno a loro, incentivate per lo più dal privato.

Eccezione fu l'iniziativa realizzata nell'85 dal Centro Iniziative Culturali Pordenone che, con la mostra Il rischio della pittura sotto i trenta ha puntato il dito su artisti in via di formazione che non hanno trovato spazi adeguati in cui manifestarsi, gallerie con cui lavorare sistematicamente. Dovrebbe ripetersi ed allargarsi, permettendo confronti costruttivi, aprendosi al dibattito.

Per il resto le realtà che ambiscono ad uscire dalle strettoie delle nostre munitissime roccaforti sono la rivista «Juliet», l'unica in regione che si occupi esclusivamente di arte internazionale dagli anni '60 ad oggi, l'attività della Cappella Underground che, accanto al filone principale del cinema, di mostre alternative all'andamento (o andazzo) ufficiale, ne ha sciorinate parecchie, individuando personalità e movimenti che per lo più sfuggono ai benpensanti; e il Gruppo 78 che è nato come movimento d'opinione per smuovere le accuse attorno al museo affossato e che poi, data l'inerzia degli sforzi, è passato a produrre mostre e avvenimenti culturali, spesso di natura multimediale, secondo un'istanza oggi diffusa tra gli artisti votati alla pluralità espressiva. Uno spazio pubblico, la Casa Veneta di Muggia, dipendente da quel Comune, si è reso disponibile — dall'86 ad oggi — ad accogliere le manifestazioni di questi gruppi culturali, cui è da associare anche «Photoimago» e la Galleria T K, sotto l'etichetta di «Minimi intenti». Gli intenti in effetti non possono essere che minimi, stando ai mezzi in dotazione dei gruppi; la promozione di conseguenza è contratta, il potere ancora una volta esiguo. Perché?

Perché l'interesse è convogliato altrove, per la scarsità d'informazione a tutti i livelli, per cui il pubblico, dalle nostre parti, è ancora impreparato ad affrontare incroci linguistici che esulino dal consueto binomio figurazione astrazione o da una modernità che ostinatamente viene ancora definita come «futurista».

Tutto questo in un momento, per altro, di straordinario fermento sul territorio nazionale, che ha registrato la proliferazione di nuove gallerie (circa una trentina nell'arco di due anni), guidate per lo più da giovani intenzionati a promuovere i giovani, che ha visto e vede soprattutto la crescita di una nuova arte italiana, alimentata da trentenni decisi a far rimbalzare la loro produzione all'estero. Un recente convegno su «Il nuovo sistema dell'arte», tenutosi a Milano, ha colto questo fervore operativo, la molteplicità di direzioni che indicano una sorta di «pienezza dei tempi», per cui si auspicava in quell'occasione un'adeguata strutturazione che aiutasse ad imporre la giovane arte italiana nel mondo, dopo i successi dell'arte «povera» (oggi rispolverata dal mercato) e della transavanguardia. Pare che ci siano avvisaglie anche di un rinnovamento del collezionismo, che tuttavia deve essere guidato da un più fresco concetto di appropriazione, non solo



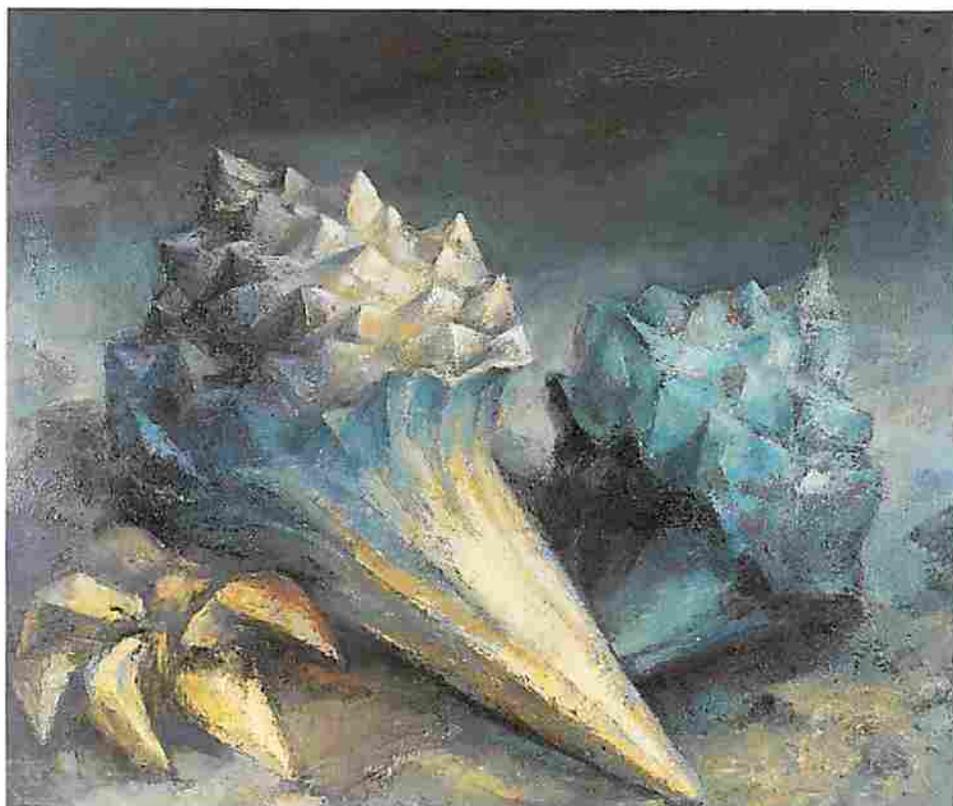
Manuela Sedmach, *Senza titolo*, 1987, olio su tela, cm. 155 × 230.

secondo il taglio dell'investimento o del piacere personale, ma anche di illuminata testimonianza del proprio tempo, segnato da così celeri e radicali trasformazioni.

Nel contempo nella nostra regione ben poco è cambiato: scarsissimi o nulli i nuovi spazi; la consueta diffidenza del nuovo consiglia di battere strade usuali, anche perché, senza le premesse necessarie e senza il favore di un hinterland disponibile, la preoccupazione maggiore rimane quella di «vendere», piuttosto che di fare cultura.

In un contesto così poco allettante ci sono tuttavia, come ho accennato, alcuni artisti capaci di entrare in sintonia con i loro colleghi di plaghe più fortunate, anche perché, nell'era telematica, è pressoché inesistente l'isolamento culturale, per chi ha voglia di rizzare le antenne. Che è ben diverso dall'isolamento operativo. Anche i nostri artisti testimoniano la pluralità linguistica, che diventa la traduzione visiva e tangibile delle nuove prospettive epistemologiche su cui si fonda l'attuale fase della conoscenza, nel tessuto delle grandi trasmutazioni generate dall'impero elettronico.

Sul declino degli anni '80 non è più predominante quell'inseguimento alla figurazione portato dal vento impetuoso della transavanguardia, né l'anacronismo colto che rivanga il passato per riproporlo in chiave più o meno alterata, o col soffio dell'ironia. Diffuso invece il percorso all'interno della struttura visuale, nel corpo della materia, nel labirinto dei segni, tra gli abbandoni delle stesure cromatiche, alla ricerca di nessi originari, dell'architettura dell'essere, dove conscio ed inconscio si mescolano, dove il fuori e il dentro si sovrappongono, dove la fugaci-



Serse Roma, *Cibo degli dei*, 1987, olio su tela, cm. 120 × 150.

tà dell'apparizione onirica convive con la concretezza del quotidiano esistenziale. Una compresenza sintomatica che vuole abbattere confini d'ogni sorta, che indaga dietro le apparenze, che vuole equilibrare il visibile all'invisibile.

E accanto a questo, la volontà di far coincidere «media» disparati; il limite della pittura che non porta, come negli anni '70, alla conquista di spazi «altri», fino alla spettacolarità, alla performatività; ma fa sporgere le forme dal campo del quadro per combinazioni plastico-strutturali che spesso implicano materiali e presenze carpiti alla quotidianità. Con inevitabili riesumazioni del «dèjà vu» e del «dèjà fait» (dalla pop-art all'arte povera), eppure con nuovi contrassegni e nuove vibrazioni diversamente contaminate.

E c'è l'ondata del neo-geo, del ripristino di un'inespressività concentrata in un'oggettualità disadorna, come nuova immersione nel banale circostante (lontano da ogni eco romantica), differito comunque dall'impaginazione impressagli dall'artista.

Gli artisti del Friuli-Venezia Giulia, quelli che sporgono la testa dal guscio rassicurante del proprio habitat ai margini, queste cose le sanno.

A Trieste il nucleo d'interesse ruota attorno a Manuela Sedmach, Fulvio

Giannini, Serse Roma, Antonio Sofianopulo, Franco Ule, Paolo Cervi. Tutti un po' oltre, un po' sotto i trenta. Tutti tra loro diversi.

Manuela Sedmach s'inoltra in una pittura ardente, anche se vi domina il nero, squassata da impulsi incontrollati che insorgono dai nascondigli dell'anima. Un'ineliminabile impronta romantica segna questi paesaggi, che ora si connotano di segnali più riconoscibili — dilatati orizzonti, strutture circolari che ripristinano anfiteatri romani — lasciando intravedere qualche consonanza con l'epica cavernosa di Kiefer. Ma alle spalle c'è tutto il tumulto di una pittura che da Turner a Delacroix ha schiuso gli argini dei sentimenti.

Fulvio Giannini è partito da un'interrogazione dei segni in relazione al supporto che li ospita. Ora i segni solcano uno spesso manto pittorico che si avventura su superfici irregolari, mosse, perché costituite da materiali di recupero che apportano, nell'orchestrazione generale, il loro contributo di usura, di sedimentazione del vissuto. Le forze che si scatenano nella dinamica di segni e stesure cromatiche vengono compresse e contenute da elementi marginali sempre più vistosi. Non semplici cornici, ma forme dialettiche interferenti con l'energia pittorica si da costituire una sorta di pitto/scultura che abbisogna di uno spazio dilatato per sciogliere la concentrazione di tensioni in essa accumulate.

Serse Roma ha alle spalle un nutrito percorso; dai guerrieri ai paesaggi neobarocchi, cosparsi di simboli ambigui che scavalcano i confini dei regni prefissati dal pensiero logico, con espansioni surreali. Ora quei simboli, in particolare la conchiglia, sono rimbalzati in primo piano. Sono ancora forme contaminate che incorporano segnali e significati diversi, come metafora di un pensiero inesausto. La radice alchemica di queste peregrinazioni è rivelata dalla trasmutazione formale che contiene il principio dell'androginia. La forma non è mai una, è anche l'altro insieme; la conchiglia è cava e penetrante; l'acqua, simbolo della femminilità, corrode e penetra la roccia che si sfalda sotto la sua spinta. Anche la struttura pittorica è la risultante di interazioni dialettiche che, nel reciproco scontro, formano l'elaborata tessitura pittorica. Che si apre a riesumazioni d'ogni tipo, ivi compresa la sintesi cubista, senza scadere nella pluralità indiscriminata perché tutto fluisce nella sapienza di una pittura generosa che guarda alla storia per irrobustirsi.

Antonio Sofianopulo transita invece per i sentieri della memoria; s'addentra tra i ricordi dell'infanzia, di cui rievoca le sensazioni estatiche, germogliate all'ombra del giardino di casa, luogo delle scoperte felici, delle esperienze segrete. La sua pittura evocativa ricostruisce un mondo secondo le istanze degli affetti e la libertà del sogno, immergendosi in una natura fresca e umida, dove le pietre e gli animali volano, sottratti alla legge gravitazionale, in girandole di fiaba. Negli ultimi lavori prevale la sintesi, i colori si chiudono in campiture compatte, i referenti simbolici si rastremano in poche presenze calcolate. Ma non diminuisce l'intensità del racconto che continua a sgorgare dal ricettacolo delle emozioni incontaminate.

Franco Ule ha preso le mosse da un fare espressionistico con cui tracciava rapide larve umane. Si è poi aperto alle risonanze del colore e della materia in dilatate superfici dove tuttavia l'antico impianto figurale non veniva mai assorbito del tutto. Ora, in una maturità espressiva, fecondata da diverse incursioni tra figurazione recuperata e potenza degli elementi visuali in sé, traduce le sue visioni



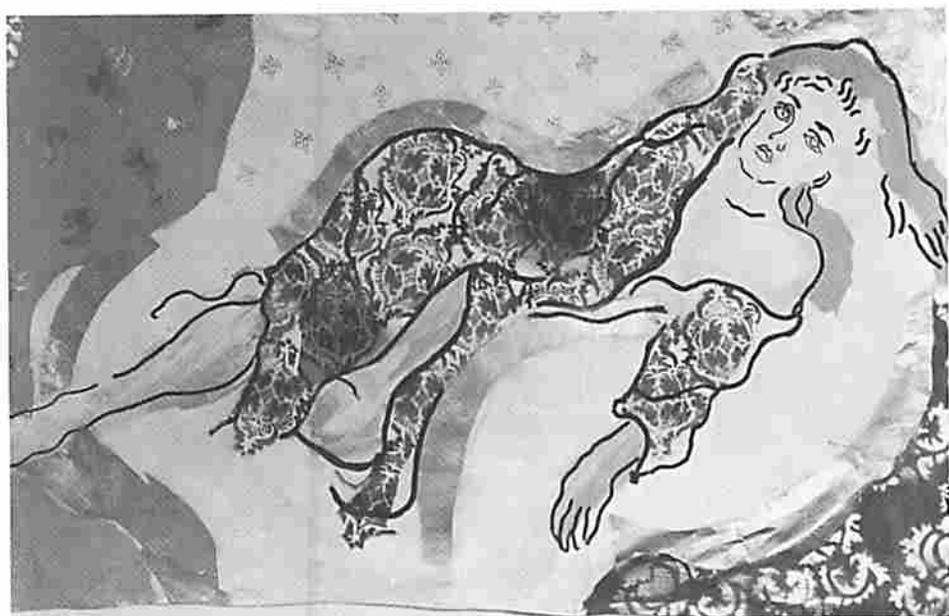
Antonio Sofianopulo, *Picnic in montagna*, 1987, cm. 150 x 150.

in un immaginario espanso che tende ad elaborare il flusso pittorico in grandiose strutture allusive, cercando soprattutto movimenti ed equilibri all'interno del loro farsi. Il punto di partenza è sempre una figuralità larvata che però soccombe sotto l'urgenza di una dilatazione pittorica che, preso l'avvio, dialoga con se stessa, s'infervora, cercando superfici sempre più aperte. Ma, all'opposto, a volte si ferma in piccole dimensioni, indulgiando sul preziosismo delle velature, delle sovrapposizioni sofisticate.

Anche Paolo Cervi fa una pittura che diviene traduzione visiva dell'umoralità inquieta dell'esistente. Una pittura che è nata dal gesto di Vedova (di cui è stato allievo), dal diario polivalente di Rauscenberg, dalla lievità del non detto di Twombly. Negli anni 84/85 si è dilatata, divenendo paesaggio metaforico, luogo dell'incontro/scontro dei principi vitali. Calda terra rinsecchita dal sole che s'apre ad accogliere la mitica, irrorante pioggia d'argento, come Giove ha fecondato Danae, tramutandosi in pioggia d'oro.

C'è poi qualche giovanissimo, come Davide Skerli appena uscito dall'Accademia, alla ricerca della propria identità con premesse che fanno bene sperare.

A Udine, tra le non molte forze che puntano ad un'espressività consona ai nostri tempi, emergono Anna Lombardi e Daniela Ceccatti. La prima concepisce



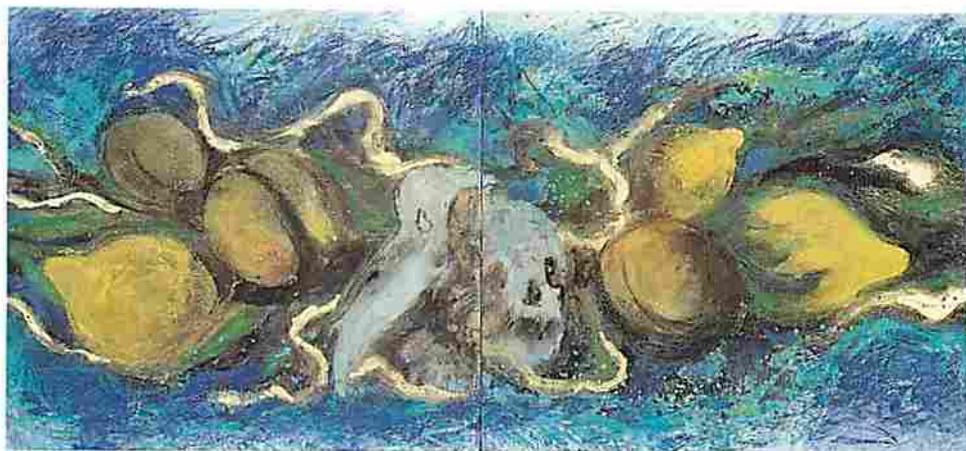
Anna Lombardi, Studio per *Ritratto su chaise longue*, 1985.

la pittura come una stesura bidimensionale, un decoro che può assumere connotati diversi, ora innescando il processo narrativo, con ribaltamento delle immagini sul piano, alla Matisse, ora abbandonandosi a pure scansioni astratte, nell'esaltazione decorativa che risente di un'eccitata e composita cultura da metropoli.

Daniela Ceccatti invece insegue un discorso di segni e stesure, con una prima fase di viva sensibilizzazione cromatica ed una seconda che enuclea un segno irrobustito, puntando ad una più severa economia dei mezzi linguistici.

Nella provincia udinese s'incontrano altre personalità che già si sono affermate, come Natà, trasferitosi a Milano, con un fardello espressionista, aggiornato in fantomatiche strutture ambientali prima, e in immaginario tronco e conciso poi, e Giancarlo Venuto, poetico esploratore di forme e racconti antichi, del manierismo in particolare. Non si tratta di mero citazionismo, bensì di un'empatica rievocazione in cui s'innesta l'inquietudine, il disfacimento, la tabula rasa perseguita da certe istanze informi (il blu di Klein in cui tutto s'annulla e si equivale) della ricerca contemporanea. Consonanza di obiettivi e di sensazioni tra il passato (il dubbio manierista, l'angoscia alchemica del Parmigianino) e l'oggi, in questo pittore friulano, affascinato dai miti della rinascenza in crisi, dagli abissi spalancati da una conoscenza «altra».

E nei dintorni (a Bertolò) opera anche, con intelligenza e humor sintonizzati sull'onda metropolitana ed elettronica, Piermario Ciani, straordinario manipolatore di immagini elettrostatiche, nonché elaboratore, in pittura, di un personale graffitismo. A Pordenone Claudio Guerra appare, nell'area giovane, uno dei pittori più maturi della nostra Regione. Sulla carica espressionista dei primi anni (e



Giancarlo Venuto, *Fregio*, 1987, tecnica mista, cm. 200 × 100.

Nolde sembrava il riferimento più insistente) si è sovrapposta una meditazione sulle potenzialità espressive della materia che spesso ingloba presenze eterogenee, assorbendole nel solco della pura pittura. Essa appare oggi densa e preziosa, ammantata di riverberi d'oro e di bronzo e allacciata col visionarismo mitico di Gustave Moreau, anticipatore, sullo scorcio dell'800, delle trasgressioni formali del nostro secolo. E l'apparente banalità dei temi (mazzi di fiori) è riscattata dai traslati di senso che trapelano dalle titolazioni emblematiche, di sottesa concettualità. A Pordenone c'è anche Maria Teresa Onofri, una delle nostre artiste più serie e costanti che, cresciuta in un momento di riduzioni e sottrazioni qual è stata la cultura concettuale degli anni '70, con risoluzione ha sormontato l'impasse di quel percorso accostandosi a cromie e movimenti interni all'opera che partecipano, sia pure metaforicamente, di pulsioni estranee al recinto della razionalità. È da dire che la Onofri non adopera il pennello e i colori ma tessuti, filati, telai; e i suoi lavori non sono «arazzi», ma quadri realizzati con mezzi inconsueti.

Per completare questa mappa — non certo esaustiva — mancherebbe la provincia di Gorizia, la più distante dalle realtà culturali del nostro tempo, benché, all'epoca dei Crali, Pocarini, Spazzapan, avesse conosciuto ben altra vivacità operativa.

Alfredo de Locatelli sembra avere qualcosa da dire, con una pittura di varia risonanza ed ammiccamenti narrativi di intelligente attualità; Mario Di Jorio (della scuola di Vedova) ama la gestualità dilatata con notevole forza comunicativa, Patrizia Devidè tenta uno sviluppo personale sui fondamenti dell'avanguardia storica.

E vorrei concludere citando un nome pressoché sconosciuto, quello di Lucia Cristin che, nella campagna di Ronchi, trova la forza di esprimersi attraverso il marmo. Non sculture nel senso classico, ma anzi proprio la loro negazione, con piegamenti, accartocciamenti, come fossero tessuti o carte, solcate da colori industriali, lucidi e asettici, con una scansione geometrica che sembra riecheggiare l'orientamento oggi dominante nei circuiti internazionali.