



51°
PREMIO
TERMOLI
TRACKER
ART

TERZO
CONVEGNO DELLA NUOVA
CRITICA D'ARTE ITALIANA



TRACKER ART

TERZO CONVEGNO DELLA NUOVA CRITICA D'ARTE ITALIANA

A cura di

NINO BARONE
ANTONIO MUCCIACCIO
ANTONIO PICARIELLO
GIUSEPPE SIANO

Critici d'arte

OMAR CALABRESE
CARLO FABRIZIO CARLI
MARTA CASATI
VITALDO CONTE
BRIGIDA DI LEO
BRUNO FALASCA
ANTONIO GASBARRINI
DANIELE GOLDONI
IVANA MULATERO
FRANCESCO NICOLINO
ANTONIO PICARIELLO
GIUSEPPE SIANO
IRENE ZANGARI

Aula Magna Liceo Artistico
Termoli, 1/2 dicembre 2006

vazione, avendo come obiettivo primario, oltre alla crescita economico-sociale del territorio, lo sviluppo delle risorse umane attraverso una formazione professionale in grado di rispondere alla domanda a medio e lungo termine.

Pertanto, la nuova programmazione sarà costituita da una più articolata definizione dell'integrazione tra politiche tese al sostegno e allo sviluppo economico, creando occupazione in un ambiente competitivo.

Si parla, quindi, di nuova economia basata sulla conoscenza e da: trasporti efficienti, reti di telecomunicazioni ed energetiche, buone strutture ambientali, ecc. – di capitale umano inteso come forza lavoro, con livelli appropriati di competenze e formazione.

Le regioni devono avere la capacità di innovare e utilizzare efficacemente sia le conoscenze tecniche esistenti sia le nuove tecnologie nonché seguire un percorso di sviluppo che sia sostenibile in termini ambientali.

In questo senso riemerge il principio della *complementarietà*, intesa quale, collante e filigrana delle politiche adottate.

Questo è un elemento che deve spingerci a ragionare da subito su alcuni concetti della programmazione "comunitaria" perché non si può certo dire che in Molise si sia raggiunto un livello sufficiente né di integrazione né di sviluppo.

La maggior parte degli indicatori dimostrano che, a fronte di interventi strutturali quanto mai importanti, né il Meridione si è affrancato dalla sua storica arretratezza, né siamo stati capaci di costruire sistemi efficaci di offerta formativa. Le eccezioni, sicuramente numerose, non sono bastate in questi anni ad avviare quei processi di innovazione e di competitività così importanti per il nostro Paese. Per questo motivo le "politiche strutturali" non costituiscono un appuntamento di secondaria importanza e la loro missione fondamentale è rappresentata proprio dalla integrazione e dalla coesione.

Tutto ciò è credibile se si rafforzano le politiche nazionali e contestualmente si definiscono con precisione quali "bisogni" esse richiedono in modo da poter "collocare" con precisione e in maniera corretta la capacità di un organismo (le istituzioni comunitarie nel loro insieme) di rispondere alle esigenze di un "universo" pur ampio ma condiviso da aspettative legittime.

Molto spesso si spostano su Bruxelles criticità e conflitti che non riescono a trovare soluzioni interne, o rafforzare i "localismi" che a vario titolo hanno connotato la storia lunghissima e densa di avvenimenti dell'Europa.

E la stessa Unione europea non sempre riesce a trovare quel punto di sintesi e di equilibrio necessario.

Mi avvio alla conclusione.

L'Italia non solo è il paese delle cento città, ma anche delle mille realtà socio-economiche più diverse, con esigenze specifiche e non soddisfacenti sempre allo stesso modo. Per esempio, ogni distretto industriale ha una storia e una dinamica propria, prospettive, competitori, che non sono quelli di altri distretti.

Ma forse uno sforzo di specializzazione di questo tipo sarebbe troppo, oggi, per il nostro sistema formativo. Tuttavia, è assolutamente irrinunciabile un maggiore adeguamento del "sistema formazione" alle esigenze più diffuse del mercato del lavoro odierno.

La mia impressione – e concludo, ringraziandovi per l'attenzione – è che il sistema formativo non sia ancora all'altezza di questo compito perché ancora in gran parte prigioniero della sua logica autoreferenziale, è ancora troppo preso dalla necessità di mantenere sé stesso.

Terrorismo / iconoclastia / avanguardia

Antonio GASBARRINI

I titoli non sono mai neutrali. Nel caso specifico la sequenza lessicale più appropriata poteva ben essere Avanguardia / iconoclastia / terrorismo. Se non che, si è inteso richiamare subito l'attenzione sulla parola "terrorismo" per l'accentuata ambiguità ideologico-semantica assunta dopo l'attentato alle Twin Towers dell'11 settembre 2001 (anche il carattere corsivo, e ce lo ha insegnato a suo tempo Filippo Tommaso Marinetti, «può essere impiegato per tutte le parole in libertà che esprimono l'infinitamente piccolo e la vita molecolare»). Ma, l'11 settembre 2001 ha rappresentato un eccezionale, irripetibile, traumatico "mayor event", o semplicemente un "normale evento" amplificato dalla ridondanza massmediatica che ha veicolato a livello planetario e in tempo reale quelle tragiche immagini invasive di una azzerante furia iconoclasta?

Per rispondere a questa capitale domanda, prendiamo subito le mosse da una paradossale (ma fino a un certo punto) affermazione a caldo rilasciata da Stockhausen: «L'attentato è in assoluto la più grande opera d'arte. Ecco un gruppo di individui che si concentra sulla recita, e poi 5000 persone [circa 3.000, *nda*] che d'un colpo vengono sospinte nella Resurrezione: al confronto noi compositori non siamo nulla». A detta di un altro compositore, Michael Nyman, Stockhausen: «È stato citato male. In realtà ha asserito che era la più grande opera d'arte di Lucifero, del demonio: è ben diverso».

Luciferina o paradisiaca che sia stata (secondo l'ottica erotica ultramondana dei kamikaze islamici), quella "malefica" opera d'arte



agganciabile esteticamente al binomio terrore-sublime e sospesa a metà altezza tra gli effetti speciali di un film d'azione e la più classica delle tragedie greche, è rimasta scolpita a tutto tondo nell'immaginario collettivo.

Evocare quella data, 11 settembre 2001, per il filosofo Derrida, significa innanzitutto non usare più il linguaggio nella sua funzione referenziale, costringendolo a nominare qual-

che cosa che non può essere nominata perché avviene al di là del linguaggio: il terrore e il trauma.

Se storicamente sono stati i "lumi devianti" della ragione a fare da collante tra eventi rivoluzionari e terrore (Rivoluzioni francesi, *in primis*), cercheremo di cogliere nella triade Terrorismo / iconoclastia / avanguardia alcune assonanze in ambito estetico – e, segnatamente avanguardistico – scegliendo, tra i tanti disponibili, un paio di eventi paradigmatici nominabili con altrettante date: maggio 1871 e aprile-luglio 1937.

Nel maggio 1871 (per la precisione il giorno 15) il diciassettenne Arthur Rimbaud – appena rientrato nella natia Charleville dopo una delle sue rocambolesche fughe parigine – scrive a Paul Demeny la cosiddetta "Lettera del veggente" in cui vengono enunciati i principii fondanti del "poeta *maudit*" e della poesia d'avanguardia: «[...] Dico che bisogna *essere veggente*, farsi *veggente*. Il Poeta si fa *veggente* con una lunga, intensa e ragionata *sregolatezza di tutti i sensi*. Ogni forma d'amore, di sofferenza, di follia; egli cerca sé stesso, distilla nel suo essere ogni veleno [...] diviene il malato più grave di ogni altro, il grande criminale, il grande maledetto, – e il supremo Sapiente! – Perché giunge all'*ignoto*! [...]. Questi poeti saranno. [...] Intanto, chiediamo ai poeti del *nuovo*, – idee e forme [...] ». Folgorante visione poetica protoavanguardista, suggellata, pressoché a conclusione del sommo capolavoro *Une Saison en Enfer* (1873) con la parola d'ordine: «Bisogna essere assolutamente moderni».

In quegli stessi giorni a Parigi, terrore e iconoclastia, travolgeranno la vita e l'opera di Gustave Courbet, da rubricare tra i più grandi artisti erotici di tutti i tempi (*L'Origine du monde* e *Paresse et Luxure*, in particolare). Commissario della Comune alle belle arti, per una sorta di Nemesis rovesciata, pur avendo salvaguardato le opere del Louvre e di altri musei da azioni iconoclaste durante l'assedio di Parigi, fu accusato – dopo la caduta della Comune e le decine di migliaia di morti registrate durante la "settimana di sangue" – di essere ispiratore dell'abbattimento della monumentale Colonna Vendôme (16 maggio), recante nella sommità la statua di Napoleone III. Incarcerato per vari mesi, nel 1873 venne condannato a pagare 155 franchi d'oro per la riedificazione della colonna, con conseguente confisca dei beni e successivo esilio in Svizzera. Morirà il 31 dicembre del 1877, circa un mese dopo la vendita all'asta, per ordine dell'autorità giudiziaria, di tutti i suoi dipinti e di altri beni patrimoniali.

Se il Museo del Louvre e la Biblioteca Nazionale di Parigi possono essere considerati l'epicentro simbolico dei "pruriti" iconoclasti e "autodafeisti" di Rimbaud (una testimonianza di Verlaine ci fa sapere del suo rimpianto per non aver potuto bruciare il museo del Louvre e la Biblioteca Nazionale), toccherà al nascente Futurismo di Marinetti proclamare al punto 10 del I Manifesto pubblicato in francese su *Le Figaro* del 20 febbraio 1909: «Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie di ogni specie [...]». Da rilevare, inoltre, che al punto 9 viene glorificata «la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo [...]».

Non è qui il caso di rivangare il successivo sodalizio ideologico tra Futurismo e Fascismo (ma vale la pena di ricordare che l'ultimo poema scritto da Marinetti nel dicembre del 1943 sulla soglia della morte s'intitola *Quarto d'ora di poesia della X Mas*: «[...] Saremo siamo le inginocchiate mitragliatrici a canne palpitanti di preghiere [...]), né tanto meno sminuire il determinante apporto del Futurismo eroico (o Primo Futurismo che dir si voglia, dal 1909 fino alla seconda metà del decennio successivo, nelle sue varie declinazioni europee, Cubofuturismo russo, in particolare) nel vitale processo del comprimario rinnovamento avanguardistico dadaista e surrealista maturato in Europa tra gli anni Dieci e Venti. Né può farsi a meno di ricordare come l'arte d'avanguardia europea sia stato il principale bersaglio razzista della restaurazione culturale nazista, culminata con la mostra itinerante sull'*Arte degenerata (Entartete Kunst)* inaugurata a Monaco il 17 luglio del 1937 per un giudizio di pubblica infamia. Vi erano esposte le opere sequestrate in vari musei tedeschi degli artisti aderenti a "Il Ponte" (*Die Brücke*, con Kirchner, Heckel, Nolde, Pechstein e altri) e al "Il cavaliere azzurro" (*Der blaue Reiter*, di cui avevano fatto parte, tra gli altri, Kandinsky, Marc, Macke, Münter, Schönberg), nonché dei vari Grosz e Dix, dei dadaisti come Schwitters e degli ex docenti della Bauhaus (Schlemmer, Klee, Moholy-Nagy), ma anche di Van Gogh, Gauguin, Braque, Matisse, Picasso e via dicendo. Affermerà tra l'altro il Führer in persona nel corso dell'inaugurazione: «Con questa esposizione è incominciata la fine dell'infatuazione artistica tedesca e conseguentemente la distruzione culturale del nostro popolo. D'ora in poi condurremo una spietata guerra depuratrice. Tutte le cricche di ciarlatani, di dilettoni e di impostori dell'arte che si sostengono a vicenda vanno snidate e eliminate. Questi primitivi, preistorici cavernicoli, balbuzienti dell'arte, possono tornare nelle caverne dei loro antenati per dedicarsi ai loro primitivi sgorbi internazionali».

"La spietata guerra depuratrice", culminata con gli assassini di tanti artisti e con gli autodafé di Berlino (1939, in cui furono date

alle fiamme circa 5.000 opere dell'Arte degenerata) e Parigi (1944, con opere, tra gli altri di Masson, Miró, Picabia, Suzanne Valadon, Ernst, Léger e Picasso), aveva visto proprio in quest'ultimo, un feroce antagonista della terroristica iconoclastia nazista. Anticipata qualche mese prima con il gratuito bombardamento della cittadina basca di Guernica (gratuita nel senso che l'unico suo scopo era stato quello di terrorizzare, appunto, gli inermi abitanti) e la coeva nascita di uno dei massimi capolavori di tutti i tempi. In *Guernica*, la deformazione delle figure è la subitanea risposta allegorica alla mostruosità nazista, mentre la serie di fotogrammi con cui è assemblata l'opera – tratti da precedenti lavori dello stesso Picasso (ci limitiamo a ricordare *La crocefissione*, *Il salvataggio*, *Minotauro-machia*, *Minotauro ferito*, *cavallo e personaggio*) – costituiscono un vero e proprio film muto, e nel contempo un terribile *J'accuse* avanguardista.



Se la storia ha nel frattempo fatto piazza pulita di tutte le nefandezze compiute all'insegna di un'oleografica arte di regime tesa «a illustrare al popolo quali rapporti esistono tra la razza, l'arte, la scienza, i valori etici e quelli militari» (1927, Alfred Rosenberg, fondatore della società nazionalista per la cultura tedesca), cerchiamo adesso di riprendere le fila del discorso da cui siamo partiti: *11 settembre 2001*.

L'attentato, date le sue indubbie peculiarità iconoclaste (l'abbattimento del massimo simbolo architettonico, ma anche finanziario, dello strapotere neocapitalistico statunitense), poteva essere previsto? La risposta non solo è affermativa, ma dà ragione alla intuizione di Rimbaud: *il poeta è un veggente*, come è riscontrabile in questa sorprendente, visionaria, sciamanica poesia di Rafael Alberti pubblicata nel lontano 1989: «Qui non scende il vento, / resta qui tra le torri, / nelle lunghe altezze, / che un giorno cadranno, / abbattute, schiacciate dalla loro / stessa vanità. // Sprofonda, città, dalle spalle terribili, / crolla su sé stessa. / Che barabanda di finestre chiuse, / di vetri, di pezzi di plastica, / di vinte, piegate strutture. / Allora entrerà / potrà scendere il vento / fino al livello del fondo. / E d'allora non ci sarà / più sopra né sotto». Il preveggenza *Ground Zero* "dipinto" con dettagli quasi iperrealistici dai premonitori versi di Rafael Alberti, già nel 1993, subito dopo il primo attentato contro il World Trade Center, aveva fatto scrivere a un altro "veggente-catastrofista" della società contemporanea (Paul Virilio) dominata da una tecno-scienza priva di una qualsivoglia bussola etico-estetica: «Quali che siano gli autori, esso inaugura una nuova era del terrorismo e non ha niente in comune con le deflagrazioni che scuotono regolarmente l'Irlanda e l'Inghilterra. Infatti l'aspetto peculiare di questo attentato è dato dal fatto che mirava proprio ad abbattere l'edificio del World Trade Center. Si tratta dunque di un *evento strategico che conferma il cambiamento di regime militare di questa fine secolo*». Un anno dopo, sulla rivista newyorkese *Contemporary Architects* si poteva tra l'altro leggere: «Il World Trade Center, sebbene risplenda ancora, da una certa distanza, purtroppo al momento è interamente macchiato dal ruolo sfortunato che ha assunto di obiettivo per il terrorismo medio-orientale».

Inoltre, la prova visiva generale di ciò che sarebbe avvenuto l'11 settembre 2001, era già stata data al mondo intero dai talebani e da Al Qaeda qualche mese prima (marzo) con la ipericonoclastica distruzione ordinata con la *fatwa* (editto) del mullah Omar a colpi di mortaio, bombe e cariche di dinamite, dei due ultramilleneri Buddha giganti di Bamiyan (nell'Afghanistan centrale, scolpiti in pietra in una grotta ed alti, rispettivamente, oltre 50 e 30 metri), per cancellare storia e stratificazioni sincretiche di matrice religiosa preislamica. Stando alle ricerche in corso, dalle macerie sarebbe recuperabile non più del dieci per cento della pietra originaria, ridotta quasi tutta in polvere. Forse, anche per questa irrimediabile situazione che impedisce qualsiasi tipo di restauro, sta prendendo sempre più corpo l'ipotesi di un'installazione permanente sul posto ideata dall'artista giapponese Hiro Yamagata che prevede la proiezione notturna di 240 immagini laser in grado di tridimensionalizzare, virtualmente, i due Buddha.

Baudrillard, con la sua inconfondibile, scintillante prosa, nelle poche pagine di *Requiem per le Twin Towers* ha cercato di cogliere il nesso tra l'evento dell'11 settembre 2001 e la [non] opera d'arte evocata da Stockhausen: «L'evento è stupefacente in sé, al di là di ogni commento. È irrappresentabile, perché assorbe e racchiude tutta l'immaginazione, perché non ha senso. Si richiude, come direbbe Rothko in tutte le direzioni. La sola eco si avrebbe forse in certe forme dell'arte moderna, forme che si possono definire terroristiche, e quindi annunciatrici di un evento del genere, ma mai come rappresentazione – e mai dopo. Dopo un evento del genere è troppo tardi per l'arte, troppo tardi per la rappresentazione».

Che per l'arte (d'avanguardia in particolare) non sia mai «troppo tardi», lo dimostrano sia il valore estetico-simbolico dei progetti elaborati per il memoriale delle circa 3.000 vittime delle Twin Towers (con il concorso vinto poi dalla torre di stampo decostruttivista dell'architetto Libeskind), sia le tante opere già ispirate all'evento (dalle arti visive, alla musica, alla letteratura e al teatro). In proposito, nel curare nel 2002 la mostra itinerante di Francesco Guadagnuolo "New York 11.09.2001 – Before and afterwards" ho tra l'altro scritto in catalogo: «L'orgogliosa verticalità cartesiano-euclidea delle due torri gemelle di New York, simbolo *par excellence* del potere terreno, si è afflosciata, sbriciolata in quel tellurico crollo effigiato da Francesco Guadagnuolo con il rimescolamento visuale di una prospettiva rinascimentale razionale nella sua statica fissità, dinamicamente demolita da quei detriti che sembrano volare e che in effetti



precipitano, da quei corpi bruciati usciti da un girone dell'inferno dantesco, da quelle polverose ceneri ricoprenti spazi e cose».

E, se ad ogni invenzione della tecno-scienza corrisponde il suo incidente (ancora Paul Virilio), quale sarà l'ultimo, irreversibile incidente dell'immediato futuro in una società globalizzata dove possono giganteggiare – a livello terroristico – la velenosa bomba sporca del “polonio 210” di questi giorni, le esponenziali manipolazioni genetiche, l'annullamen-

to del tempo e dello spazio antropici verificatosi con la iper-rizomatica ragnatela telematica del WEB, facilmente disintegrabile con un l'“ultimo” virus letale? In un contesto mimetico viepiù digitale e virtuale, quale sarà il destino ultimo dell'“invecchiata”, materico-analogica opera d'arte?

Una nuova, agguerrita avanguardia, da alcuni anni sta profilandosi nel fluido orizzonte delle Reti: quella della *net.art*, ovvero l'“arte di fare network”. Proprio qui, forse, tra un'onda elettromagnetica e l'altra, sta per esplodere la creatività “altra” di *hacker* dell'ultimissima generazione che prima o poi daranno un decisivo colpo mortale al fatiscante villaggio globale di McLuhaniana memoria: ma questa – stiamo evocando la soprattutto la belligerante Hacker Art – è un'altra storia.

1 Forse per queste ultime ragioni sono rimasto sbigottito nel leggere una recente dichiarazione di Leonardo Clerici, nipote di Marinetti – conosciuto personalmente a Parigi in varie edizioni del Salon du Livre dove dove era allestito lo stand della rivista di Studi comparati e ricerche sulle avanguardie *Bérénice* di cui sono direttore responsabile – rilasciata l'11 dicembre 2006 nel corso dell'aberrante, grottesca conferenza iraniana sul negazionismo dell'Olocausto ove ha partecipato (unico italiano) insieme ad altri 66 esperti di trenta paesi: “Il futurismo ha le sue basi nella filosofia iconoclasta islamica”. A questa colossale falsificazione storica può risponderci che la debolissima, a tratti manierata iconoclastia futurista (tutte le avanguardie, tra l'altro, sono geneticamente iconoclaste) è stata oggettivamente di gran lunga più arretrata rispetto a quelle dadaiste e surrealiste (tanto per fare un esempio).

Musica, tecnica, pubblico

Daniele GOLDONI

Dopo la seconda guerra mondiale una parte della musica di avanguardia si è lasciata affascinare da una certa idea della scienza. Per Boulez la nuova musica avrebbe dovuto prendere a modello la “struttura” del “metodo assiomatico” della “logica matematica” (non, come si equivoca ancora, quella alla Saussure o alla Lévi-Strauss, pur citato!). Per diversi compositori l'idea di “sperimentale” andava pensata sull'esempio della sperimentazione scientifica. Hugues Dufourt ha detto qualche anno fa: “La musica della seconda metà del XX secolo è detta sperimentale nella misura in cui la si giudica capace di istituire i propri fenomeni di controllo.” In questo contesto l'uso del computer, che inizialmente era servito a produrre nuovi suoni e a organizzarne le relazioni nel contesto neoseriale, si integrava con la psicologia cognitiva per ottenere effetti psicoacustici. Ovviamente non c'era solo questo nella musica di quella stagione. Si può dire di opere di Stockhausen, Grisey, Dufourt etc., che sono “belle”, intense, riuscite etc. Ma quel tratto ideologico (già indovinato, anche se in mezzo a giudizi sbagliati, da Adorno in *Das Altern der neuen Musik*) risulta oggi così evidente che merita, a distanza di mezzo secolo e in presenza di un cambiamento dell'uso dell'elettronica, la ripresa di qualche considerazione critica: mentre la tecnica scientifica applicata ai campi tecnico-pratici e all'economia ha modificato e modifica la mentalità e i modi di vita, la musica “sperimentale” non ha ampliato il suo pubblico. Né si è vista sempre una coerenza fra le intenzioni dichiarate dai maggiori protagonisti – aprire nuove e più consapevoli dimensioni dell'ascolto – e i risultati. Dal punto di vista quantitativo, sono prevalenti piuttosto gli effetti “collaterali” della musica “sperimentale”: applicazione alle colonne sonore di film, serial tv, sigle etc., con il risultato di una penetrazione distratta e tutt'altro che consapevole (“strutturale”) del materiale musicale. Altro esito è stato la diffusione di campionatori e programmi per fare musica con il computer. Qui la cosa è interessante. Dietro l'uso dei campionatori sta l'idea giusta che l'ideale del neoserialismo e della prima musica elettronica di reinventare il suono da zero era ingenua, irrealizzabile. E così si è anche avviata una pratica “democratica” (almeno in apparenza) che ha moltiplicato quello che era iniziato con la chitarra elettrica e con le prime tastiere: la diffusione del suonare, soprattutto fra i giovani, in circuiti fuori dai conservatori, con l'erosione della barriera fra esecuzione e invenzione, fra musica alta e bassa. È stato conseguente che anche la tecnica dei dj sia entrata a buon diritto nell'orizzonte della ricerca musicale. La pratica della musica elettronica, soprattutto nella direzione “concreta”, si è coniugata con contemporanee tendenze concrete nelle arti plastiche e nell'architettura, nel senso di una rilocalizzazione sonora. Senonché la parte maggiore del “materiale” musicale recepito, campionato, rielaborato, è proprio quella trasmessa dagli effetti “collaterali”, governati dal mercato. Dunque la musica è prigioniera di linguaggi, di suoni inventati e gestiti altrove e con altre logiche? Posta così, la domanda non offre via di scampo.

51° PREMIO TERMOLI

A cura di

ANTONIO PICARIELLO

ENZA & VALERIA ACCIARO
LAURA BALDIERI & MARCO MASTRANGELO
MICHELE CARAFA
DAVIDE CASOLINO
MANUEL CECCHINATO
ANDREA CHIDICHIMO
EMANUELA DE NOTARIIS
ETTORE FRANI
ALEXANDRA GREDLER
PILAR LACRUZ
BARBARA LA RAGIONE
NICOLA MACOLINO
VERONICA MONTANINO
LUCA PACE
GIANLUCA PARENTE
FRANCESCO PARISI
SARA PELLEGRINI

**Galleria Civica d'Arte Contemporanea
Termoli, 1/31 dicembre 2006**

Critica dell'arte: arte della critica. Su questo binomio suggestivo e talvolta pericoloso si è giocata la fortuna di gran parte della produzione artistica contemporanea, dalle avanguardie storiche alle molteplici perdite d'identità post-moderna [...] Proprio sull'inscindibilità di pensiero critico e attività artistica si articola "Termoli Trasher Art", evento in corso nella cittadina molisana per tutto il mese di dicembre che unisce lo storico Premio Termoli per l'arte contemporanea, giunto alla cinquantesima edizione, al convegno nazionale della critica d'arte. Innovativa è la formula: dieci critici presentano diciannove artisti italiani e stranieri che espongono nella Galleria civica di arte contemporanea le loro opere. La scelta delle opere mette in luce approcci metodologici molto diversi riconducibili a ricerche che vanno in molteplici direzioni. [...] L'approccio espositivo ha un forte carattere di rottura con la tradizione, come spiega il critico Antonio Picariello che è tra gli organizzatori dell'evento. "L'idea originaria - dichiara - era quella di rispecchiare nel percorso del visitatore la sofisticata e complessa relazione che intercorre tra il lavoro dell'artista e quello del critico. Non ci interessava rivelare insieme in piedi una tradizionale mostra o curatore unico: volevamo ribaltare quest'operazione, partendo da una molteplicità di proposte. Siamo approdati ad una formula molto più libera, nella quale ciascun critico che prende parte a "Trasher Art" porta con sé gli artisti che giudica tra i più rappresentativi in circolazione. Il risultato finale è quello di una collettiva che esprime sensibilità molteplici quanto parallele". Francesco Frisco, del "Sole 24 Ore".

Ho scelto questa formula "giornalistica" di apertura perché sono convinto che il linguaggio critico, mai come in questo nostro dinamico e complesso momento storico, abbia bisogno di rinnovarsi, rinfrescarsi e chiedere aiuto. È ormai oltre un ventennio che si enuncia la morte dell'arte, segue come un manto di madonna protettrice medioevale la critica d'arte che annualmente, a ogni scadenza strutturale degli eventi storici. Bologna, Basilea, Milano, Torino e naturalmente il Premio Termoli (tralascio appositamente l'elenco completo che occuperebbe molto spazio tipografico), la critica assume il mahaconico destino dichiarato di essersi ormai consumata in sé stessa. In generale gira aria di stanco decadentismo che premette oltre la lagunare malinconia saturnina, qualcosa di molto più pericoloso, come potrebbe essere una esplosa condizione sociale diffusa a livello planetario. Lo stile e i criteri di scelta delle informazioni hanno concluso di renderci mentalmente deboli e labirintizzati e contro questo stile, dovrebbe opporsi, per entità esistenziale, la coscienza e la ricerca artistica che da sempre ha il compito di svelare le condizioni spirituali (sensibilità e empatia) e sociali (percettive e comportamentismo) delle collettività, riunite, adesso, per tacita convenzione diffusa, nella formula nominale di "globale". In effetti più che di decadentismo letterario e romantico, si tratta di recessione storica, di avanzamento a tutto campo del revival e del vecchio organizzato riproposto alle spalle della disorganizzazione giovanile (e con il termine si intende la dovuta necessaria progressione generazionale) a cui manca, per non averle preannunciate, le basilari referenzialità di sicurezza, la piattaforma di lancio, che permetta la continuità di senso nella ricerca dei linguaggi simbiotici ai nuovi codici del comportamento e della comunicativa che l'avanzamento storico (arte e altro) e tecnico (scienza e natura) richiede senza condizioni e preamboli. O c'è o non c'è. Mancando si recede, avendoli si avanza. E su questo punto credo siano in accordo la storia dell'arte e la storia della critica d'arte (intendendo per quest'ultima la storia dei linguaggi artistici e letterari, della tecnica e della sociologia e la storia del pensiero che formula i "movimenti" e che comprende la storia della geografia dell'arte e della cultura territoriale [etnico-sociale] e planetaria [la storia ufficiale diffusa]). Siamo dunque nella condizione di coscienza che assume la responsabilità indicativa che enuncia la drammaticità dello stallo, della staticità, non ancora dell'implosione. L'arte si muove dentro questo esercizio meccanico di ritrovare sé stessa nei frammenti rivoluzionari delle avanguardie e degli eventualismi linguistici, manovrando per tentativi di prova ed errore, o accettata rifiutata, mettendo in atto e in azione una sorta di urlo della fermentazione che implica l'allontanamento dell'attesa a favore di una dinamicità accelerata che si muove nei tracciati geometrici dell'involvolto nel simbolismo tenace e ciclico della spirale. I riferimenti storici servono a poco se non a un indicativo referenziale che compare sulla scena del pensiero nella forma di indizi storici da comparare con gli indizi ipotetici del presente accelerato, enormemente accelerato, reggendo la stessa lingua e la stessa forma annunciata e preannunciata delle avanguardie e successive diramazioni, ma avendo perso il contatto concreto con l'origine dello scatenamento e l'obiettivo finale da raggiungere. Si è, in qualche modo, in una sorta di pensiero sospeso che rotola su sé stesso in attesa di una forza esterna che lo colpisca e lo rimetta in movimento verso qualcosa che dovrà arrivare. Sono queste le nuove condizioni con cui si misura il linguaggio e la forza dell'arte all'inizio del terzo



Hugo Ollando



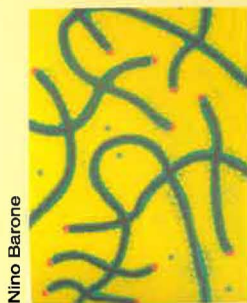
Ernesto Sequella



Gino Marotta

millennio. Svestita l'ipocrisia appare il corpo storico. Il concettuale che pure ha tanto dominato, defluisce nel poetico e assume carattere romantico se comparato con l'accelerazione vorticoso della sospensione. Scoppiata l'esigenza di riguardare il percorso, voltarsi nella consapevolezza dei punti tracciati senza più il timore di diventare opere di sale. Il punto di vista che costruisce il mondo, il famoso "Weltanschauung", rinuncia al motto di "storia dell'arte come storia dello spirito", abbandona gli stralci della poetica "meraviglia" e chiude negli archivi, sigillandoli a futuri ritrovamenti, i suoi significanti dell'ebbrezza carismatica e della catarsi per prendere cospetto di fronte alla produzione pronunciata dell'arte e della sua sobria condizione linguistica attuale. Questo è quanto propone, e si riparte cercando. Si riparte dal verbo trascurando "cognitivamente" il soggetto e il nome. Un nuovo inizio che tratta il tentativo di una sorta di evoluzione culturale cumulativa basata sui due notori processi dell'innovazione e dell'imitazione normalmente integrati dal sistema sociale, che devono interagire e intrecciarsi dialetticamente nel tempo, in modo che ciascun passo del processo renda possibile il successivo. Su questo principio *Tracker Art* sposa il *Premio Termoli*. La critica d'arte cerca sé stessa collettivizzando le soggettività. Cercandosi produce stimoli innovativi; ogni critico presenta il suo artista, l'opera consueta del vertice decisionale diventa piano e area e i vari punti concordano in un nuovo modello sperimentale. Non un solo curatore, ma tanti curatori organizzati che presentano artisti giovani (anche anagraficamente), con l'intento di acquisire indizi di qualità che diano la spinta contro quel famoso punto di staticità vorticosa e rimettano in moto il meccanismo dell'arte. Arte nazionale e oltre, ritorna a percepire il pensiero di Cavalcaselle nella sommatoria dell'arte regionale; i linguaggi si dispongono al confronto comparativo con l'espressività territoriale e la sua consueta trascurata storia. Il *Premio Termoli* fagocita la sua linea strutturale attraverso la revisione del tracciato. L'archivio storico che lo compone e le ultime acquisizioni progettano vigore e respiro per dare corpo organico al senso continuativo, alla struttura portante e alla continuità di senso linguistico attraverso gli stimoli sapienti e condivisi dai critici e il gruppo di artisti giovani e territoriali a cui, quest'ultimi, devono la linea di premessa sacrificale investita dalla ricerca dei diversi linguaggi artistici applicati al sociale. Sono artisti che collegano il filo labirintico territoriale saldando la continuità dei linguaggi estetici, rimodellati per stile soggettivo, alla potente istruzione messa in campo dai fondamentali artisti del territorio: Achille Pace, che del premio è fautore e in qualche modo, con Hugo Orlando, l'ideatore sapiente e concreto, allacciato all'espressività coraggiosa e proficua di Gino Marotta, passando attraverso la carnale ricerca di Lino Mastropalo. Nino Barone partendo dal gruppo solare del '77 arriva alla sostanza contemporanea modellando visionarietà emotive nel segno riproduttivo della città che lo ha cresciuto, altrettanto investe Luigi Mastrangelo, componente del potente sistema dell'arte mediale costituito negli anni Ottanta da Gabriele Perretta. Figlio d'arte, discepolo di Pietro Mastrangelo che è tra i primi, negli anni Cinquanta, a dare senso costruttivo, con un passionario realismo sociale, al linguaggio muto di questo territorio. Saquella che, con la vigoria degli archetipi, affronta l'impeto delle immagini e delle forme, e Mariano dotato di genialità inventive riferibili al modello giovanile che si è diramato nella produzione espressiva dell'arte territoriale. Ce ne sono altri, certamente, ma questi sono solo alcuni generatori sinceri di linguaggi artistici e della ricerca che hanno dato fluidità allo scorrimento dell'arte in questa giovane regione, conducendo alla giovane generazione e che si riunisce nella qualità dell'incontro e della nuova messaggeria sostanziale del *Premio Termoli* al suo 51° anno di vitalità nella Galleria Civica d'arte contemporanea. Non credo si debba aggiungere molto sulla consistenza della presenza dei critici che partecipano al convivio dell'arte, visto che si presentano regalmente da soli accompagnando, quasi affettivamente i singoli artisti nel sostegno della loro forza e della loro tenacia nella ricerca dell'arte. Credo, invece, che a supporto di quanto ho detto, sia proprio questa nuova formula sperimentale a dover e a poter dare nuove visioni del fare ed essere arte con l'immagine metaforica dell'"accompagnamento", dove la genuinità degli incontri e il sentire la vita come oggetto di passaggio, renda fedele nella verità che si mette in campo ogni forza espressiva che possa condurre a un nuovo punto di vista del mondo, ma sperando, sempre, che abbia in dominio il piacere dei linguaggi dell'arte e salubrità divina del gioco a favore della continuità generazionale. Affinché il filo di sostegno tra padri e figli pur mutando nel progresso dovuto, resista solido e tenace lungo la linea in salita verso nuovi mondi mitologici o concreti ma che abbiano nella leggerezza dell'anima il riferimento al sogno collettivo che distribuisce benessere e amore come solo amore è l'ossatura dell'arte.

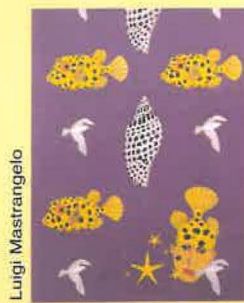
Antonio PICARIELLO



Nino Barone



Achille Pace



Luigi Mastrangelo