

Ormai l'arte è nutrita da una segreta energia mentale che calibra le proprie apparizioni attraverso l'uso di forme e metodi di rappresentazione che non hanno nulla di improvvisato ma piuttosto di meditato. Anche nel caso di Baldo Diodato questo non significa perdita della spontaneità e della vitalità espressiva, quanto piuttosto il recupero di piani culturali sedimentati di memoria e nello stesso tempo capaci di trattenere l'energia gestuale che accompagna la realizzazione dell'opera. Cifra astratta e potenzialità figurativa, ornamentazione e pulsione narrativa, formano un'immagine immersa nella temperatura di un tempo esecutivo capace di accogliere l'accelerazione futurista e il rallentamento metafisico insieme. Le generazioni artistiche nella seconda metà degli anni Novanta, non intendono più celebrare il frammento e la precarietà, quanto piuttosto la possibile elevazione del soggetto mediante il momento creativo, fondatore di una ritrovata connessione con le cose, un rapporto di organica compenetrazione che ricorda la tensione verso la totalità delle avanguardie storiche.

La transavanguardia ha avuto il merito di ristabilire il problema delle autonomie culturali, dopo che l'internazionalismo imperante degli anni sessanta e settanta aveva omologato tutte le culture sui modelli egemoni americani.

Dopo il ristabilimento del *genius foci* una effettiva valenza antropologica abita l'opera d'arte, anche quella dei giovani artisti, seppure è possibile rintracciare in essa un desiderio di complessità e di totalità espressiva che si pone come una sorta di collante generazionale.

La figura è il punto focale dell'arte. Detiene la centralità del linguaggio; in quanto portatrice dell'intenzione e del desiderio di potenza dell'immaginario. Tale desiderio si traveste con abbigliamenti vari, indossa panni legati alla circostanza espressiva. Dunque le figure dell'arte sono svariate e cangianti, adottano molti materiali e tecniche diverse, in ogni caso sono portatrici di seduzione e contemplazione. Diodato utilizza il linguaggio pieno della scultura. Ma l'artista non vuole trasmettere conoscenze sui modi che lo hanno portato alla figura, perché è la conseguenza di fattori accertabili ed altri imponderabili. Il non sapere gli permette di mettere in condizione la sua tecnica di non fare resistenza, di accogliere con naturalezza l'elaborazione che porta al risultato. L'affermazione dell'opera è il risultato di una memoria culturale e nello stesso tempo della sua perdita. Nell'opera di Diodato la figura è sempre il segno di un movimento precedente, perché, come dice Nietzsche, esso è il segno di un movimento interiore, così come il pensiero è il segno del pensiero. Dunque è l'unica possibilità dell'arte di produrre il movimento della propria turbolenza, il tramite che la materializza e su cui basa lo stato della sua evidenza formale. L'artista sposta la figura in un rapporto tra turbolenza e serenità, in una condizione di apertura e libertà espressiva, fuori da qualsiasi inibizione e progetto.

L'opera viaggia fuori da qualsiasi interrogazione riguardante la provenienza iniziale della sua iconografia, secondo l'idea di costruzione linguistica che ristabilisce il primato dell'intensità su quello della tecnica.

In questi lavori ci troviamo positivamente di fronte ad una posizione che poggia la sua strategia creativa sull'impossibilità di assumere il mito e l'allegoria in termini di totalità, in quanto non esiste più storicamente

un'ottica capace di restituirne in termini ideologici una visione unitaria del mondo.

Con la fine della grande visione, l'artista contemporaneo si trova di fronte ad un panorama di reperti linguistici da adoperare nella pratica scultorea. I frammenti della storia passata si trovano a disposizione, ma l'artista non può rifondarne il valore bensì riportarne l'evidenza formale. Se nel manierismo storico esisteva nella citazione un movimento regressivo e nostalgico, ora anche nell'opera dell'artista napoletano. La ripresa stilistica avviene in termini di puro valore di evidenziamento visivo.

Succede così che gli stili si intrecciano tra loro, in un movimento eclettico che lega figurazione ed astrazione, narrazione e gestualità, in una forma che opera sul collegamento di vari frammenti di diversa provenienza.

Il mito e l'allegoria della natura diventano occasione di ripresa stilistica e di adattamento nel nuovo circuito visivo dell'immagine che non possiede più una superba totalità a favore di una dimensione aperta e fluidificante. Tale fluidità porta l'opera verso una dimensione che potremmo definire del "figurabile", un accesso ad un campo dell'immagine, giocato su un sistema di relazioni. Forza del gesto e reticenza della superficie si intrecciano secondo cadenze che stabiliscono una dinamica che corre lungo riferimenti tra la melanconia chiaroscurale di Horta e il rigore formale di Brancusi, l'evocazione ludica della natura in Boecklin, fino ad un gusto di citazione mediterranea di Pascali. Serenità e turbolenza, proprio per i riferimenti linguistici, diventano i confini di un'oscillazione dell'immagine, secondo una tensione formale capace di fondare una contemplazione intensificata. L'uso prevalente del metallo designa anche l'affermazione di un colore drammatico e mentale nello stesso tempo.

Infatti l'immagine tende da una parte ad aggredire visivamente l'esterno, dall'altra a tenere il linguaggio compatto e fermo dentro la cornice dell'opera. Leggerezza e stratificazione producono una sequenza visiva calibrata e complessa.

*Achille Bonito Oliva*