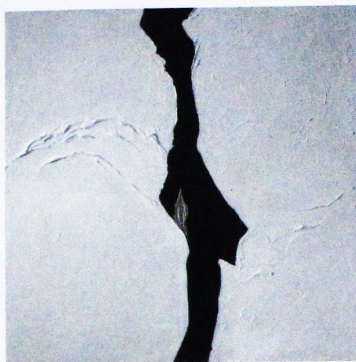


dato saliente dell'opera della nostra artista, dal momento che, come abbiamo indicato nell'*incipit* di questa indagine critica sulla Martino, non può sfuggire che le ragioni di base della sua formazione e quindi anche dello sviluppo evolutivo della sua prospettiva creativa riposano in una consapevolezza figurativa, lasciata talvolta in tralice, ma mai del tutto disattesa.

E potrà essere utile tentare di individuare se non esistano opere che ci diano una manifestazione tangibile di come al di sotto del tessuto materico gestuale sia possibile individuare le ragioni profonde di una impermanenza figurativa che afferma il proprio *status*.

Con tali intendimenti andremo allora ad individuare nel percorso della nostra artista delle opere come *Terra promessa*, una tecnica mista su cartoncino del 1996, all'interno della quale sarà possibile apprezzare non soltanto la coerenza della tenuta cromatica di ordine sostanzialmente tonale, ma anche lo slargarsi di una visione lontanante che produce un effetto di sfondato prospettico avendo conto che il *ductus* è quello di una materia sfaldata cui da consistenza segnica una decisa ed imprimente determinazione gestuale.



L. Degan, *Lezioni di piano*

Né meno interessante potrà essere l'osservazione, in questa stessa linea di orientamento critico, di un'altra opera, un olio su tela del 1993, dal titolo di *Furore*, un lavoro in cui la distanza psicologica appare decisamente dirimente.

Di irrinunciata radice figurativa si può osservare animata intrinsecamente la produzione creativa di Liana Degan, essendo comunque noi avvertiti che l'invocazione di una radice figurativa non deve intendersi come una esigenza di mantenimento da parte della nostra artista di un rapporto con la necessità raffigurativa.

La figurazione, infatti, nell'attività della nostra artista non è un obiettivo fine a se stesso, ma è in qualche misura una sorta di ponte lanciato dalla sua determinazione creativa verso la consistenza della dimensione oggettuale da intendersi come una profilitura organica della sperimentazione praticabile della vibratilità naturale.

Anche nel caso della Degan, quindi, può essere invocabile il richiamo al collegamento fertile praticabile tra una dimensione gestuale di marca prettamente materica ed il mondo dell'esperienza naturale così come lo aveva accertamente perimetrato l'analisi critica di Francesco Arcangeli e così come lo stesso Leonardo Sinisgalli aveva provveduto a chiarire che all'interno stesso di una prospettiva aniconica può racchiudersi la capacità di enucleazione di una lettura dell'esistente praticata secondo una scansione di tipo astrattivo che vada a mettere in luce le opportunità proprie di una lettura fenomenologica sviluppata su basi geometriche.

Arcangeli come Sinisgalli annunciavano i propri punti di vista e di orientamento critico negli anni '50 e le loro prospettive oggi appaiono assolutamente premonitrici in quanto alla stregua di quanto da loro additato abbiamo potuto vedere svolgersi tutto il

percorso creativo che ha segnato il secondo cinquantennio del 900.

Avere, quindi, la opportunità di osservare in via di esperienza ermeneutica come in opere di artisti del livello di Liliana Degan ancora oggi si renda fertile praticabile un percorso di riconoscimento delle sensibilità materiche come fondamento di una pittura che mantiene un rapporto organico con la realtà epifenomenica senza volerne essere tuttavia l'immagine riproduttiva in un contesto di restituzione mimetica, tutto ciò costituisce motivo di vantaggio per riconoscere la validità di una ricerca che sa coerentemente integrare le sue parti fornendo una linea d'indirizzo decisamente convincente.

Con tali orientamenti di pensiero andiamo quindi a osservare alcune esperienze produttive della nostra artista accostando, ad esempio, opere come *Alcheringa*, un olio e acrilico su tela, a *Lezioni di piano* e a *Points of view*, anch'essi oli su tela e materiali vari, osservando come l'impermanenza figurativa di *Alcheringa* non trovi alcuna contraddizione nelle sensibilità asciuttamente geometrico-materiche che intridono le altre due opere cui abbiamo fatto riferimento e cui accosteremo anche *Creazione*, un interessante quadratico ad olio su tela con materiale acrilico.

Anzi, abbiamo opportunità di operare una sorta di ulteriore avanzamento analizzando un altro dipinto come *Broken heart*, una tela realizzata con olio e polvere di marmo, in cui la gestualità si diffonde con libertà propositiva di grande rilievo espressivo lasciando che la articolazione dell'ordito geometrico quasi vada a disperdersi e sciogliersi in una disvelazione nuclearista che mette in campo istanze produttive legate ad una libertà propositiva in cui si afferma anche qualche sottile suggerimento di preterintenzionalità produttiva dell'immagine quasi raccolta nell'immediatezza di una sorta di autoproduzione.

Andiamo ora ad osservare la personalità di Adriana Campagnaro sulla cui figura può essere necessario riflettere, giacché essa si pone come quella di un'attenta indagatrice delle dinamiche della forma, sapendo fare della ricerca dell'equilibrio compositivo il punto centrale dello sviluppo della sua sensibilità creativa.

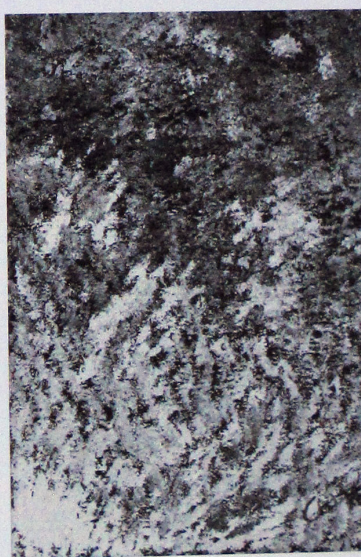
Osserviamo, in particolare, infatti, come la strutturazione del modello compositivo segua un orientamento che, pur attestando la libertà dell'artista di articolare in modo sciolto la materia nello spazio, non si mostra tuttavia incongrua rispetto ad un indirizzo di ordinamentazione normativa.

Ciò consente alla Campagnaro di poter estendere la misura creativa in uno slargamento d'escursione che abbraccia, in una con le prammatiche propriamente materico-gestuali, anche le disposizioni più nettamente rispettose dell'ancoraggio alla datità fenomenologica dell'oggetto.

Osserviamo, infatti, che la sensibilità personale della pittrice è particolarmente vigile nel non lasciar trascinare l'onda del sen-



L. Degan, *Points of view*



A. Campagnaro, *Scintille d'amore*