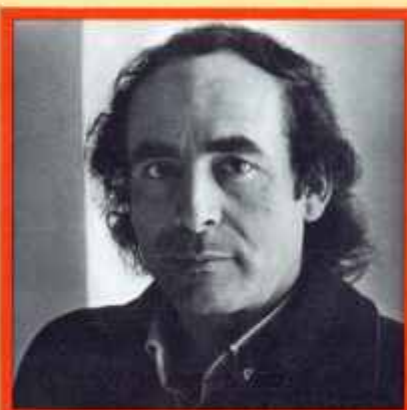
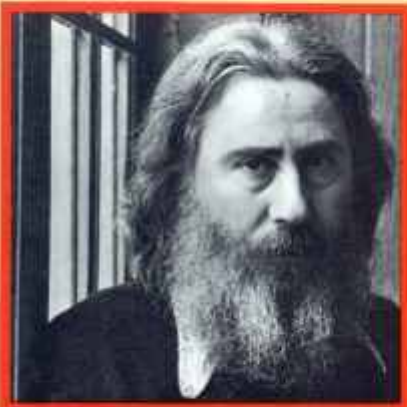
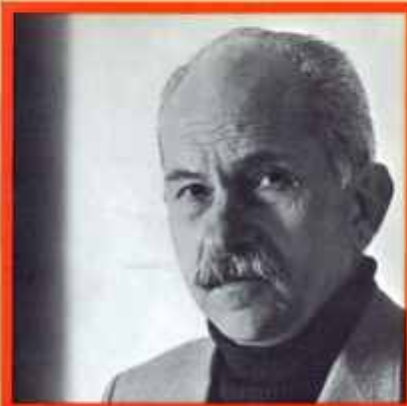


LUIGI PAOLO FINIZIO

L'IMMAGINARIO
GEOMETRICO

GRUPPO 'GEOMETRIA E RICERCA'



BARISANI
DE TORA
DI RUGGIERO
RICCINI
TATAFIORE
TESTA
TRAPANI

ISTITUTO GRAFICO EDITORIALE ITALIANO

LUIGI PAOLO FINIZIO

L'IMMAGINARIO GEOMETRICO



ISTITUTO GRAFICO EDITORIALE ITALIANO

L'IMMAGINARIO GEOMETRICO

Dagli anni 50: un filo di storia per sette artisti

Credo non sia vano in questa occasione dedicare esclusivamente l'attenzione a una specifica area espressiva nel ben noto e più volte commentato quadro storico della cultura figurativa napoletana del secondo dopoguerra: l'area dell'astrattismo geometrico¹. Non certo per individuarvi un nucleo d'esperienze per così dire appartato, se mai fosse possibile nelle vicende dell'arte, ma semplicemente per meglio poter mettere a fuoco un campo di ricerche e di intendimenti, certamente specifiche e singolari nella temperie espressiva della cultura artistica napoletana, che fa da immediato retroterra al gruppo di artisti cui è dedicato questo lavoro.

E va subito detto che due di essi, Renato Barisani e Guido Tatafiore, quell'area di ricerche e intendimenti li vide protagonisti di primo piano. Gli altri: Carmine Di Ruggiero, Gianni De Tora, Riccardo Riccini, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani con quell'area hanno ciascuno a sua guisa, anche per ragioni di età, un nesso dialettico vissuto all'interno delle proprie esperienze creative e di confronto nell'arco di due pieni decenni fra la fine degli anni cinquanta e gli inizi dei correnti anni settanta. Un nesso dialettico, del resto, vissuto non di meno con profonde diversioni di linguaggio e di caratura emotiva dagli stessi Barisani e Tatafiore nell'arco dei due decenni e che qui tuttavia, nel particolare contesto di indagine prepostomi, potrebbero idealmente costituire un riferimento di continuità.

In realtà il riferimento a Barisani e Tatafiore, al loro momento di adesione all'astrattismo del M.A.C. (Movimento Arte Concreta) dall'interno del napoletano Gruppo Arte Concreta è un riferimento non ideale e men che mai revivalistico, ma vissuto e decantato nella *storicità*. Per loro stessi in prima persona come per gli altri del gruppo *Geometria e ricerca* quell'esperienza resta un dato ovviamente irripetibile ma tuttavia collocato in uno sfondo di consapevolezza irrinunciabile. La *scelta* che li pone oggi l'uno accanto all'altro non è nei criteri tradizionali dell'omogeneità di gruppo; la stessa nozione di gruppo tipica delle poetiche figurative degli anni sessanta costituisce nello sfondo di tale riferimento un modello operativo irriproponibile ma interiormente acquisito. Direi, anzi, che la particolare condizione di intesa e di proferimento che oggi tiene insieme questi sette artisti rimanda, per disponibilità di ricerca personale nonché per propensione fattuale e pragmatica del linguaggio verso incidenze di ideazione e progetto sulla realtà circostante, proprio all'ecllettismo operativo del M.A.C. lombardo. Rispetto ovvero a certe note proclamazioni di metodo e di linguaggio che fondavano l'unità omogenea delle poetiche di gruppo degli anni sessanta in Italia e altrove², questo gruppo di artisti sente dal suo interno — e qui l'esperienza-testimonianza di Barisani e Tatafiore si fa tramite non certo ideale ma presenza operante e dialogante di fatto — di riconoscersi in una disponibilità versatile di linguaggio e ricerca quale si ebbe nel comune intendimento pragmatico del fare arte del gruppo lombardo. Un riconoscimento, ripeto, che è di constatazione e non di memoria, di retrospezione storica e non di nostalgia.

La *querelle* astrattismo-figurazione agiterà il mondo delle arti figurative negli anni del secondo dopoguerra sia in Italia che altrove, ma al suo interno si andava pure formulando un problema di chiarimento più specifico e che riguardando soltanto il campo dell'astrattismo si porrà scavalcando e germinando oltre la *querelle* stessa. Come è noto «l'unione tra i più rappresentativi artisti italiani delle generazioni venute dopo il Novecento» (Marchiori)³ costituitasi nel '47 con la denominazione di *Fronte Nuovo delle Arti* verrà a scindersi polemicamente subito dopo l'apparizione alla «Biennale» di Venezia del '48. Per quanto già nel '47 col suo tipico umore critico Elio Vittorini, nell'articolo «Suonare il piffero per la rivoluzione» apparso su *Il Politecnico*, avesse posto la questione nei giusti termini tra arte e impegno, tra linguaggio e contenuti, la comparsa l'anno successivo di un diffidente corsivo su *Rinascita* farà esplodere su tali sedicenti antinomie discordie e rotture irreparabili all'interno del *Fronte Nuovo delle Arti*. Bisognava perciò, secondo i due versanti che vennero polemicamente a comporsi, rivedere gli intenti di solidarietà che avevano spinto ciascuno ad aderire al *Fronte* e ritrovare distintamente i propri criteri di autonomia creativa e di impegno ideologico del fare arte.

Tutto si sosteneva su un falso problema come si può, seppure col senno di poi, retrospettivamente intendere, ma che non peserà sul momento contingente e per così dire *caldo*, quanto successivamente a *freddo* rendendosi sterile e schematico contrapporsi di modi espressivi e critica d'arte in Italia come in Francia e da qui negli Stati Uniti. Eppure, con le debite distinzioni, non mancavano proprio nel fondo della questione o, meglio, nell'errore di fondo della questione gli avvisi e gli errori legati agli esempi del Dadaismo creativo e militante negli anni venti in Germania e alle polemiche ideologiche del Surrealismo degli anni trenta a Parigi. Un falso problema dunque che pur ebbe chi seppe evitarlo in tutta semplicità nella coerenza del proprio vivere e nella spregiudicatezza creativa della propria opera: penso a Kurt Schwitters che non a caso rimase solitario e osteggiato fuori da quelle polemiche. Ma sconsolatamente per noi, il dibattito che si sviluppò negli anni successivi al termine del secondo conflitto mondiale sui linguaggi possibili dell'arte contemporanea finì per arretrare i termini della discussione alle spalle di tali esempi trascorsi. Il quesito tra *linguaggio-contenuto/impegno politico e fare arte* assunse toni grigiamente provinciali. E non certo tanto sotto l'urgenza di un giudizio politico che non poteva esimersi dal rivedere cosa era accaduto in arte durante il ventennio, ma propriamente in prospettiva, sul terreno della ricerca, ossia, dei proponimenti futuri del fare arte.

Il dibattito di quegli anni, da noi come altrove, si può dire venne pilotato dall'interno dell'area culturale emergente: quella marxista. Al suo interno i termini della discussione, per le arti figurative nonché per le arti in generale, da Milano a Roma, da Napoli a Bari a Palermo (con le tipiche inerzie e intuizioni travalicanti della nostra cultura meridionale) posero la questione nell'ordine generico e astrattamente prospettante di un programma mirante a far nascere dalla nuova realtà sociale del nostro paese il nesso fra linguaggi dell'arte e popolo, fra lavoro intellettuale e cultura nazionale. Il rifiuto dell'elitarismo, in vista di una generica rispondenza creativa fra arte e masse popolari, implicava in fondo, come spesso si manifesterà in aperti giudizi, il rifiuto dei linguaggi delle «avanguardie storiche». Un opinabile principio gramsciano che invitava a procrastinare la ricerca di un'arte nuova in tempi così precari e instabili, tramutava i termini in discussione nella

generica ricerca di una cultura nuova in quanto più idonea ad esprimere la provvisorietà della situazione e le sue contraddizioni.

Davvero, riandando a quegli anni di discussione e di proiezione ricostruttiva del nostro paese, si mostra concretarsi di fatto quello scollamento inevitabile fra due spazi di cultura, l'avanguardia e l'*intelligencija*, giacché l'area di avanguardia è una parte dell'altra pur rivolta contro la cultura tradizionale, come dirà in un suo noto saggio il Poggioli⁴. Nella recente e prestigiosa *Storia d'Italia* dell'Einaudi, il bilancio che di quegli anni di discussione e polemiche politico-culturali ha dato Alberto Asor Rosa, per quanto risulti del tutto parziale, circoscritto com'è alle questioni letterarie e fra queste riduttivamente al fenomeno (sia pure più eclatante) del neorealismo, non può non accogliere e sottolineare un'affermazione di Vittorini allora come oggi indiscutibile: «La linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica»⁵. Lo stesso Asor Rosa, per quanto non discuta, come ci si attendeva in tale occasione, il nucleo di problemi fortemente sentiti e dibattuti in ordine al rinnovamento di linguaggio, peculiarmente in ordine alle poetiche delle arti figurative, quali qui anzitutto ci interessano (ed è ordine di problemi, anche a riguardo della ricerca musicale, assai significativo ad esprimere i diverbi e gli equivoci verso le reali esigenze di rinnovamento sentite in tutto il quadro di quelle polemiche), deve necessariamente tagliar corto con certe impostazioni generiche fra arte e realtà sociale quali avevano pilotato in area marxista tutta la *querelle*. «È un fatto quasi innato — egli appunto scrive — nella natura dell'arte e della letteratura che esse si servano di linguaggi *speciali*, alla cui formazione concorre di volta in volta un gruppo intellettuale determinato, con proprie caratteristiche, più che, direttamente, la società o settori di società nel loro complesso»⁶. Ebbene sarà proprio dall'ambito di uno di quei linguaggi *speciali* che insorgerà un ulteriore problema di chiarimento il cui sviluppo nel dibattito delle poetiche figurative o, meglio, delle arti visive scavalcherà l'invischiante *querelle* di quegli anni. Dall'interno, ovvero, di quelle ricerche astratte che in termini di linguaggio visivo verranno contrapposte, in seguito alle divergenze tra Renato Birolli e Renato Guttuso, Pizzinato e altri, alle ricerche realiste e che, sancendo definitivamente lo scioglimento della compagine del *Fronte Nuovo delle Arti*, si presenteranno distinte e separate all'esposizione della XXV «Biennale» di Venezia del 1950⁷.

Dalle incompatibilità insorte in seno alla compagine del *Fronte*, la questione dibattuta della diade forma-contenuto se accede riduttivamente alla scelta di un contenutismo che doveva identificarsi, come voleva la rivista «Realismo», con i problemi «della nostra terra e del nostro popolo» nella luce del programma gramsciano di un'arte nazionale e popolare, accede altresì — diversamente da tali propensioni populiste — alla scelta di un effettivo approfondimento di quella diade con un proliferare di esperienze che l'amplificano e scandagliano sul piano del linguaggio. Alla pretesa di una chiarezza comunicativa dei linguaggi dell'arte (che risultava poi sempre con i fatti e con gli esempi chiarezza soggettiva e parziale), alla sottesa propensione di una malintesa identificazione dell'arte alla vita, si oppone, insomma, l'atteggiamento di integrale ricerca espressiva in schietta autonomia da ogni precettistica ideologica. Nella piena assunzione di autonomia del fare arte, la stessa comune preoccupazione umanistica si calava in una incidenza realmente attuale e correntemente vissuta e non in ipostatiche prefigurazioni storico-populiste. Nel clima di quelle discussioni vale qui menzionare quanto

ebbe saggiamente a dire un critico, non certo di parte, Francesco Arcangeli, in occasione dell'importante Mostra Nazionale che si tenne a Bologna nel '48: «Crediamo all'arte come fatto integralmente umano, che viene e verrà eternamente a inevitabili, salutari compromessi con tutti i possibili valori della vita, in infinite graduazioni di contenuti: sentimentali, logici, morali, sociali, religiosi. Tuttavia è chiaro per noi che l'arte si compromette con la vita, ma non è vita; o perlomeno è quel momento della vita in cui l'accento preponderante batte sul fatto espressivo. L'equazione arte-vita, insomma, che è l'aspirazione e l'ambizione di tanta arte contemporanea, non torna mai perfettamente proprio per quel piccolo ma così importante ostacolo che è la parola formata, il colore e il suono meditati; la mediazione, insomma, attraverso un linguaggio espressivo»⁸.

Tutta la vicenda dell'arte contemporanea successiva a quegli anni post-bellici, sino alle intense proposte di neo-avanguardia della prima metà degli anni sessanta, sino ai culminanti e molteplici *azzeramenti* dei correnti e declinati anni settanta, da noi come altrove, ha nella storia di fatto inverato quella scelta allora intrapresa. Una scelta, ossia, voltasi non sull'ordine di un ideologismo che inanemente pretendeva congiungere i linguaggi dell'arte alla realtà. Quella scelta fu infatti essenzialmente di ricerca all'interno dell'arte, delle sue pratiche e della sua storia di linguaggio che non sono mai state pratiche e storia di identificazioni con alcunché di altro da se stesse, ma semmai di intrusione. Sebbene del resto quel contenutismo tanto perorato dal movimento realista non dovesse, ovviamente, risolversi in semplice mimetismo di natura o di società, pure esso mirava a una soluzione di adeguamento del linguaggio a se stesso. Con un atto, ossia, di anticipazione ideologica, che non preventivava soltanto il giudizio critico sulle opere ma ne precostituiva il processo stesso di formazione, si tendeva, appunto, ad assimilare i preposti contenutismi al linguaggio. La scelta intrapresa porrà altresì il giudizio critico non come un contenuto da immettere nei momenti del fare arte, ma in quanto «processo stesso dell'arte», come dirà G.C. Argan in un suo saliente saggio del '57⁹. Se n'era certo reso accorto Birolli che nel riandare a quegli anni dirà nel '54 durante una conferenza a Firenze: «La nostra facoltà di giudizio con le forme e i colori non può essere soggetta a riduzioni, a meno che non vi siano ragioni liturgiche»¹⁰.

Su quest'asse di scelta espressiva, sul suo sotteso filo di storia si colloca, insomma, con la consapevolezza di memoria immediata del proprio fare arte come nella considerazione-riconsiderazione delle personali esperienze di linguaggio, il gruppo napoletano *Geometria e ricerca* dei sette artisti qui raccolti. E fuori d'ogni retorica si può serenamente dire che nell'immutata condizione precaria della cultura artistica napoletana, dalle insipienze di sempre ma pure con le sopravvenute occasioni di informazione avanzata, la loro ragione di solidale ricerca costituisce proprio in tale lucida retrospettiva un campo di esperienze di primissimo piano. Sentire il senso della storia che ci appartiene non significa necessariamente renderla predicativa o maestra. Per i nostri artisti dunque si dispiega un nesso di continuità e di interiore richiamo a quell'asse di scelta espressiva su cui anche alcuni artisti napoletani agirono da protagonisti: in quegli anni di rifondazione della nostra odierna società democratica e di cruciali discussioni per lo sviluppo dell'arte contemporanea essi scorgono in comune un fattore da cui è sorta e si protrae la loro vicenda di artisti.

2. Alla mostra che l'Art Club (l'associazione animata dall'infaticabile Enrico Prampolini) organizza presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel febbraio del '51 prende parte anche il Gruppo Napoletano Arte Concreta formatosi nel 1950. Pur con qualche assenza di primissimo piano (penso a Renato Birolli e Alberto Viani) la mostra delineava in modo assai esauriente il quadro delle ricerche nell'intensa e svariata attitudine di segno e di colore con cui ci si rivolgeva alla pittura astratta. Come dicono i versi di una poesia scritta per l'occasione da Mino Guerrini:

.....

Su questa pittura ci si va coll'occhio
e in mille
e in mille altre maniere uscendo
dalle galere, entrando negli uffici,
scappando dai treni (si può fare anche in treno)

Ma non dimentichiamo il richiamo
della pittura
di questa pittura che vuole occhi
per vedere ed essere vista, ne vuol molti
vagabondi sulla pista
dei due mondi.

I testi raccolti in catalogo, come i versi ora citati, commentavano con ottiche particolari lo stato di ripresa e reinvenzione delle ricerche astratte. Uno stato, ossia, di continuità storica con le premesse internazionali del concretismo ma non di meno di diversificata apertura del linguaggio astratto. Se nel suo scritto Argan sottolinea l'incidenza «educativa» dell'arte astratto-concreta, lo fa non solo evidenziandone l'aspetto «sperimentale», in quanto campo di ricerche tendenti a determinare in senso visibilista «certe unità-base dell'esperienza formale», bensì anche sotto l'aspetto di produzione creativa, secondo proprio i dettati wandoesburgiani della poetica concretista, in quanto campo di produzione autonoma del linguaggio nell'identità di creazione e percezione: «l'immagine, come prodotto diretto della coscienza, non è più 'finzione' di cosa, ma cosa stessa». Nella ben nota accezione fiedleriana, viene qui accolto, per essere posto a fondamento del linguaggio astratto, il principio di concretezza e autonomia conoscitiva della percezione visiva.

«Ma la percezione — continua Argan —, atto apparentemente semplice e iniziale, è forse il più difficile a compiersi da un essere complicato, perennemente preoccupato, di distaccarsi e contemplare, qual'è l'uomo storico: nè di fatto si compie se non distruggendo o contestando la stratificata congerie delle nozioni, dei preconcetti, delle attitudini mentali acquisite, conquistando infine quella condizione di 'novità' assoluta, ch'è la condizione stessa della creazione. Linea, volume, colore non sono più pensati come qualità di questa o quella cosa, ma come qualità 'in potenza' di tutte le cose, possibilità di definizione formale di una realtà 'in fieri', interni schemi o strutture in cui il reale si costituirà in forma, s'inscriverà nei nitidi contorni della coscienza»¹¹.

Il principio realistico delle forme estetiche così ribadito, fuori dalla cornice aprioristica dello schematismo universale di Kant, assurge a principio poetico di coscienza e formazione della realtà. Il puro-visibilismo resta infatti l'estremo proponimento di ma-

terializzazione dell'immaginario artistico. E, del resto, nelle revisioni herbartiana e fiedleriana non si rinuncia al criticismo kantiano se non per assumerlo a principio costitutivo della realtà delle forme che insorgono in noi e quale metodo di conoscenza tramite tali forme. Ma l'atto di percezione, con la sua inerente suscitazione formale, è sempre un atto storico ed è solo questa la sua effettiva materialità. Per la formulazione creativa del linguaggio visivo, l'atto della percezione, nella sua solo apparente immediatezza, come rileva Argan, deve pertanto sfondare il sedimento conoscitivo che lo situa e lo condiziona storicamente. L'invenzione, quale misura creativa di linguaggio, non può quindi che farsi carico, anche nelle forme dell'astrattismo, di una incidenza storica. In tal senso, l'atto di percezione, quale specifico fondamento dell'autonomia creativa del linguaggio astratto, è un atto di conoscenza all'interno dei linguaggi dell'arte e quindi della sua storia.

Di questa incidenza storica, come della sua realtà suscitata nell'esperienza creativa, il linguaggio dell'arte astratta, in specie nelle forme geometriche, dispiega una precipua mediazione all'interno del susseguirsi dei linguaggi dell'arte. Sicchè ha ragione Ernesto N. Rogers quando nel suo testo poggia la propria interpretazione dell'arte astratta su tale interna mediazione dei linguaggi commentando che «chi non comprende Mondrian, non potrà comprendere neanche Ingres» e viceversa. Tuttavia, il senso euristico e storico con cui si ribadisce il valore concreto delle forme astratte se si volge polemicamente a controbattere — ancora, come accadde sin dalle origini kandinskyane — le attuali obiezioni e intimidazioni provenienti dal versante delle ricerche neorealiste, riscontra altresì all'interno delle proposizioni di continuità dell'astrattismo una ormai pur decantata assunzione. E valga all'uopo ancora rileggere, sempre fra gli scritti che accompagnano il catalogo della suddetta mostra «Arte astratta e concreta in Italia» del '51, le testimonianze di Enrico Prampolini, Piero Dorazio e Achille Perilli. Dove, appunto, alle militanti puntualizzazioni personali di Prampolini sull'evoluzione del linguaggio astratto, di cui fu un protagonista dalle premesse dei primi decenni del novecento alle tesi «anti-figurative» di *Abstraction et création* proposte negli anni trenta a Parigi, seguono le considerazioni di chi allora esordiva e andava con la propria ricerca proponendo una integrale riassunzione e rielaborazione del linguaggio astratto.

Le tesi del gruppo romano *Forma* (Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) già dal '47 proclamavano l'indiscutibile «realtà tradizionale e inventiva della forma pura», contro le recenti esperienze in pittura e scultura «di un realismo spento e conformista» e nella convinzione ideologica di conciliare «marxismo e formalismo». L'esigenza di un fare arte che si identificasse nella pienezza creativa delle forme, quale effettivo momento di intervento nella realtà, induce, — giacché «la forma è mezzo e fine» — a definire i termini del proprio linguaggio in un ordine distaccato e critico verso gli impulsi e le provocazioni del vissuto, del circostante. Ma per quanto il gruppo romano giungesse addirittura a dire (e certamente l'affermazione va intesa a caldo nel contesto delle polemiche in atto) che «la nostra umanità si attua attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte» — e pare risentire il Belli di KN —, per quanto rinnegasse come spuri ogni suggerimento dal «sensibilismo» o dai «psicologismi», non condivideva, se pure su un piano strettamente formale e quindi di resa pittorica, le stesure geometriche degli astrattisti milanesi. Il volgersi a una riconsiderazione di sintesi e perciò integrale di tutta la vicenda dell'astrattismo, il porre in essere

attraverso tale vicenda storica un giudizio critico strettamente linguistico, stanno comunque a significare il tempestivo contributo che, pur in uno stato ancora germinale di ricerche, il gruppo *Forma* apporta al dibattito in corso nell'area delle arti figurative¹².

Questa riconsiderazione dell'astrattismo in termini di linguaggio doveva ulteriormente svilupparsi non solo a Roma con la pubblicazione di un secondo numero dall'organo del gruppo *Forma* nel '51, rivolto indicativamente all'esempio sincretico dell'arte di Kandinsky, ma anche a Milano all'interno del M.A.C. con l'uscita nello stesso anno del *Manifesto del Concretismo* e su cui si dirà più avanti. Al processo in atto di ripercorrimiento delle premesse storiche dell'astrattismo sentono di prendere parte anche i nostri quattro artisti napoletani, Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti nel costituire, come si è detto, nel '50 il *Gruppo Napoletano Arte Concreta*.

La definizione di un possibile complementarismo, all'interno delle strutture di linguaggio, dei connotati della realtà e del processo di astrazione proposta da Lionello Venturi nel presentare sempre nel '51 il *Gruppo degli Otto* (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) aveva anch'essa spostato la concezione della poetica dell'astrattismo fuori dal filone del purismo geometrico o neo-plastico. Gli otto artisti, riunitisi in gruppo dopo lo scioglimento del *Fronte Nuovo delle Arti*, assimilavano il tanto discusso *realismo* delle forme alle forme stesse. L'anfibologia *astratto-concreto* escogitata dal Venturi nel commentare unitariamente le loro pur non univoche ricerche di linguaggio, risolveva in fondo le sollevate antinomie fra linguaggio e realtà restituendo alle forme dell'arte la loro essenziale e indiscussa matrice di realtà. Matrice che è nella coscienza di chi le fa insorgere e nella consapevolezza di un *fare* che le pone concretamente in essere, in quanto «una pittura vale anzitutto per le sue linee, per le sue forme e per i suoi colori, per quella coerenza di visione che è l'intima forza di ogni opera d'arte dipinta»¹³.

La caratura interiore e sensitiva dell'insorgenza di tali forme, il loro immanente costituirsi sui dati percettivi di memoria e di esperienza del vissuto, sollecitarono il Venturi a una lettura affrancata da preoccupazioni formaliste. Ed è su tale riscontro non idealizzante e di ricerca sensitiva che la sua proposta critica giunge a prospettare lo sviluppo della poetica astratta fuori dalle prosecuzioni del purismo geometrico. Tuttavia, sappiamo, ancorché egli prediligesse questa via, per così dire, espressionista dell'astrattismo, che rimase perplesso e diffidente, allora come in seguito, nei riguardi dello sbocco conseguente di tale via di ricerca, ovvero verso l'informale. In effetti anche la sua ipotesi critica risultava riduttiva rispetto al vigente panorama di ricerche astratte italiane e non. Nella realtà, proprio la mostra «Arte astratta e concreta in Italia» del '51 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, col suo in gran parte embrionale contesto di espressioni, poteva registrare presenze di linguaggio che si ponevano, secondo le indicazioni venturiane, nell'area distinta dall'astrattismo geometrico, ma che pure, per assunzione radicale del linguaggio astratto, già si collocavano oltre quelle stesse indicazioni. In quest'ultimo senso, accanto alle presenze di un Burri, di un Tancredi e di altri, occorre qui segnalare quelle del gruppo napoletano, Barisani, Colucci, De Fusco, Tatafiore e Venditti, per i quali l'uscita da certe premesse neo-cubiste aveva fatto imboccare un risoluto percorso di indagine sui termini dell'astrattismo. Per ciascuno di essi l'esperienza intrapresa comportava insomma un'assunzione di linguaggio già rivolta al superamento di ogni compromissoria definizione della polarità di astrazione e realismo.

Per quanto qui preme, sia l'opera di Barisani che l'opera di Tatafiore apparivano in quella sede espositiva e nelle successive dello stesso anno alla galleria *Bompiani* di Milano nonché alla galleria *Numero* di Firenze, indizianti di un esercizio espressivo che da lì a breve tempo andrà ancor più ad inoltrarsi nella identificazione fra linguaggio e processi d'astrazione. L'identificazione giungerà per i nostri artisti a contraddire l'ipotesi venturiana portandosi proprio sul versante di una deliberata congiunzione con le premesse storiche dell'astrattismo geometrico. La scabra e asciutta tavolozza con cui Tatafiore aveva sino ad allora dato corpo a una pittura di linee corsive dettate con un senso di musicale effusione si carica di valenze cromatiche campite e dislocate architettonicamente sul piano. Quel suo innestare intimamente il pungolo abile del disegno (la mano ammaestrata su tanti fogli nel lampo di una visione, nel colpo d'occhio degli abbozzi) alla definizione del segno che si rende scansione e immagine della superficie dipinta, si tramuta dunque in accorto dispiegamento di forme, in rigorosa grafia di costruzioni geometriche. Non di meno per Barisani l'interesse alla scultura (mai del resto disgiunto dalla pittura), allora condotto principalmente sulla resa di forme volumetriche ed organiche, passa a dispiegarsi su assetti modulari definiti geometricamente. Direi che una sorta di urgenza analitica e di reinvenzione integrale delle masse plastiche induce d'ora in poi Barisani a destrutturare nello spazio, come a scioglierne la compattezza di massa, in ritmi e tensioni di forme le sue volumetrie organiche. Volumetrie che se pure rimandavano alle tipiche armonie insiemistiche di un Arp nonché a quelle, certo più apollinee, del nostro Viani, restavano a mio parere più prossime, per la tesa finitura delle masse e per corposa espressività, agli accenti arcaici di un Brancusi e all'organicismo di un Moore.

La mostra che Barisani e Tatafiore, con Renato De Fusco e Antonio Venditti, inaugurano presso la galleria *Blu di Prussia* a Napoli nel gennaio del '52 sarà chiaramente enunciativa della scelta operata verso le fonti linguistiche del *concretismo*. Con essa si ha pure conferma di un'intesa di gruppo che li condurrà ad essere firmatari della dichiarazione «Perché arte concreta» nel '54:

«Con questo linguaggio il 'rappresentare' della tradizione si mutò in 'formare'. In questi due termini la differenza sostanziale fra questa e le altre tendenze dell'arte contemporanea, cubismo compreso per il quale era, magari in termini di quarta dimensione, sempre un problema di rappresentazione.

Ma il rappresentare secondo la nuova concezione della realtà dove per realtà non si intende la sola esperienza naturalistica, indusse a tali apparenti aberrazioni da rendere il discorso dell'arte moderna incomprensibile. Inoltre esaurita la funzione delle grandi decorazioni e soppiantata quella di un racconto figurativo, dal nascere dei mezzi tecnici di rappresentazione, l'arte plastica perse la sua popolarità e la produzione artistica fu affidata alla comprensione di una 'elite' spesso scarsamente informata. La sola architettura resistette alla impopolarità delle altre arti, infatti continuò la tradizione della cultura figurativa contemporanea senza mai assumere un ruolo secondario, anzi introducendo e risolvendo i problemi posti dalla pittura e scultura. Del cubismo, prese la concezione dello spazio quadrimensionale, del purismo la stereometria, del neoplasticismo la suddivisione del volume in piani che legassero lo spazio interno all'esterno e persino l'espressionismo trovò il suo equivalente architettonico. Questo perché l'architettura con la sua funzionalità non mirava a rappresentare ma a formare. Formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza d'essere nella realtà, è agire. I nostri pannelli e strutture sono delle forme nelle loro reali dimensioni, nel loro colore, realizzate nella loro materia. A parte il valore plastico esse costituiscono lo sforzo di inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea dall'architettura alla produzione industriale, la rinuncia contemporanea dall'architettura alla produzione industriale, la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici, l'incontro con gli uomini sul piano del lavoro».

Il senso della distinzione fra *representare* e *formare* che sottende concettualmente la dichiarata adesione al concretismo segna fortemente l'intento pragmatico della loro ricerca. È un principio che governa le tesi poetiche di tutto l'astrattismo europeo del secondo dopoguerra con una comune riconsiderazione e confluenza nelle proposizioni del funzionalismo architettonico. Il senso di volontà pratica, di impegno sociale che accompagna i proponimenti *poetici* dei gruppi astrattisti italiani, dal gruppo romano *Forma*, al milanese *M.A.C.*, al fiorentino dell'*Astrattismo Classico* (Berti, Brunetti, Monini, Nativi, Parnisari), al nostro gruppo napoletano *Arte Concreta*, risponde in fondo oltre che a un presupposto di ordine espressivo a un intento politico-ideologico che in ambito marxista veniva polemicamente a ribattere le rivendicate affermazioni di socialità dei neorealisti. La dichiarazione dei napoletani segue per ultima quelle degli altri gruppi astrattisti e in essa vi si trova riassunta la solidale preoccupazione di connettere l'esercizio del linguaggio astratto al progetto vigente di ricostruzione sociale.

«A quel tempo infatti — ha scritto Ermanno Migliorini, redattore del manifesto fiorentino dell'*Astrattismo classico*, nel catalogo della mostra *Concretismo* tenutasi a Firenze nel '64 e dove peraltro non si fa alcun cenno del gruppo napoletano — male si poteva concepire un'arte che si volesse porre come d'avanguardia e che non fosse in qualche modo 'impegnata', che non comportasse, accanto a una problematica stilistica, anche una di 'contenuti' (come allora volentieri si diceva), che non si ponesse inoltre il problema della sua funzione sociale, della sua utilità, della sua capacità di intervenire in qualche modo nel mondo della vita, di esercitarvi un'azione di rinnovamento. Era diffuso un attivismo che spesso era identificato — in quegli anni di profonde divisioni — tout court nel comunismo; ma che ancora più spesso trovava le sue origini in un'inquietudine fondamentale morale, in un desiderio (e talora in velleità) di partecipazione alla vita civile, come di chi si trovasse all'inizio di una nuova era in cui tutti i vecchi valori sono stati potenzialmente distrutti e occorre costruirne di nuovi ricominciando, in ogni campo, d'accapo»¹⁴.

Per il gruppo napoletano la scelta operata verso i termini linguistici del *concretismo* significava il riconoscersi in una comune volontà che con il rinnovamento espressivo li connetteva più generalmente a una visione specifica di incidenza dell'arte nella realtà. Una visione in cui si protrae il progetto eudemonistico per l'ambiente e la condizione umana attraverso l'arte che fu delle utopie romantiche e che si ripropose, certamente in termini meno idealistici, nei programmi operativi del razionalismo estetico: dalle proposte di *De Stijl* al Costruttivismo russo alle attuazioni nel suo complesso del cosiddetto Movimento Moderno culminanti nei famosi assiomi lecorbusieriani della «Carta di Atene» del 1941. A questo sfondo storico, alla sua dispiegata visione di linguaggi e progetti di integrazione dell'arte al mondo urbano, sentono dunque di doversi riferire i quattro artisti napoletani: Barisani, De Fusco, Tatafiore, Venditti.

Il richiamo alle poetiche razionali avviato dal gruppo napoletano sin dal '50, colloca nettamente la loro ricerca non solo fuori dalle polemiche ancora in atto dell'alternativa frontista fra figurativo e astratto, ma oltre (e in opposizione) le pur incisive indicazioni avanzate dal Venturi attraverso la lettura delle opere degli Otto. Qui si covava un seguito di decantazione intima e di naturalismo della pittura (come del resto assai presto si farà manifesto e intenzionale) cui il gruppo napoletano reagiva decisamente. Ed è atteggiamento, ancorché rivolto a congiungersi a un retroterra di fatti consolidati, e a

volte scontati sino alla dissoluzione, per l'arte contemporanea, che non fu affatto privo di coraggio se va considerato, come va considerato, dall'interno della cultura artistica napoletana. Là dove appunto quel retroterra storico si può dire non ha mai avuto, nelle sue tipiche impellenze razionaliste, reale sedimento. Non solo quindi nei riguardi di una cultura figurativa notoriamente nutrita di naturalismo e sentimentalismo, ma, non di meno, il loro atteggiamento di poetica si apponeva all'aulica e antirazionalista tradizione della cultura estetica napoletana: dal Vico a De Sanctis a Croce. Sta nell'assunzione consapevole di tale atteggiamento di non mediazione all'interno di quella cultura il senso di una esperienza creativa vissuta dai quattro artisti del *concretismo* napoletano con intensa partecipazione di lavoro ma pure con stringenti difficoltà esistenziali.

Alla spinta ideale delle enunciazioni di intervento costruttivo non corrispose nella realtà che qualche episodico momento di interazione in campo architettonico. Il progetto di un arte fattiva rimase circoscritto all'incidenza decorativa. Essi si rivolsero nei comuni intenti di linguaggio ad alcune riprese esperienze di architettura razionale a Napoli, quelle già avviate negli anni trenta da Carlo Cocchia e Luigi Cosenza, ma non furono che isolate operazioni di esercizio formale. Al loro programma estetico di integrazione attiva nel campo sociale verrà di fatto a contrapporsi, fra indifferenza e ostilità, il continuo e brutale accrescimento del tessuto urbano. Nello scontro ideologico sugli assunti di poetica astratta e neorealista ebbe del resto il sopravvento il fermento politico-affaristico delle consorzierie economiche. La Napoli di quegli anni di affannosa ricostruzione resta simbolicamente rappresentata dalla violenza del grattacielo a via Medina.

Per quanto si possa indicare come ha fatto Cesare De Seta una «tradizione di pensiero» di incidenza meridionale che da Croce a Salvemini si congiunge a un Persico, cui occorre guardare nel rinnovamento della cultura architettonica napoletana, pur essa non si può dire abbia di fatto operato. Alle propensioni espresse dal napoletano Persico in *Profezia dell'architettura* verso l'esempio di una città come Torino, «amo questa città proprio per la sua pianta, per le vie tirate a squadra», ha per lo più corrisposto l'orpello e l'arroganza delle forme.

La scelta intrapresa dal gruppo napoletano va intesa tuttavia in un ordine di esigenze linguistiche. Se pure ad essa non corrispose, e in tal senso non potevano esservi né illusioni né velleità, un riscontro operativo quale solo avrebbe potuto darle effettiva incidenza creativa pure costituì un reale episodio di chiarezza e autonomia espressive.

Ha potuto scrivere di recente Enrico Crispolti nel commentare la già ricordata dichiarazione del '54: «Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti si assumevano la responsabilità ed il rischio appunto di ritenere più valida, nella loro stessa realtà napoletana nella quale bene o male dovevano operare, un'ipotesi avveniristica, di radicale frattura, piuttosto che una proposta interpretativa conciliatoria». E per quanto riguarda le loro opere, soggiunge ancora Crispolti, «vanno lette anzitutto come documenti d'uno sforzo in certo modo eroico di fondazione e resistenza su miti di cultura contemporanea internazionale affermati coraggiosamente nella realtà napoletana». Ma non mi sentirei tuttavia di sottolineare e far carico ai quattro artisti di significati avveniristici o utopistici come sembrano tendere le considerazioni ora citate, poiché non solo la scelta di linguaggio implicava nei suoi intendimenti pragmatici la revisione disincantata proprio

delle connesse pulsioni utopistiche, ma oltretutto perché quella scelta fu assunta in flagrante contigenza a confronto di un processo di opzioni in atto nel paese (e non solo nel nostro) e più pressantemente a petto del contesto napoletano con i suoi già emergenti slittamenti viscerali nel *nuclearismo*¹⁵.

3. Alla mostra «Arte astratta italiana e francese» organizzata ancora dall'*Art Club* nell'aprile del '53 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna i nostri quattro artisti napoletani confrontano le proprie opere oltre che all'interno dell'astrattismo italiano con quelle della prestigiosa *Ecole de Paris*: i vari Magnelli, Bloc, Vasarely, Herbin, Dewasne eccetera. La compostezza rigorosa delle tipologie geometriche che governa, pur con cadenze distinte, il loro lavoro di gruppo viene a porsi in risalto in quell'area di confronti. L'affinità di linguaggio chiaramente individuabili fra loro ed alcune presenze d'oltralpe, ma, più coinvolgentemente, fra loro e il gruppo d'arte astratta fiorentino e quelli del *M.A.C.* lombardo li colloca senza incertezze in quell'ambito delle ricerche astratte allora deliberatamente distinto e denominato «corrente concretista».

La distinzione sembrò necessaria a uno dei fondatori del *M.A.C.*, Gillo Dorfles, che nel redigere il *Manifesto* del movimento lombardo in occasione della mostra alla galleria *Bompiani* nel '51 intese chiarire, data l'indiscriminata proliferazione del linguaggio astratto, le radici storiche nonché le peculiari morfologie stilistiche del concretismo. «Una distinzione — si legge nel *Manifesto del MAC* — tra due aggettivi: astratto e concreto, apparentemente contrastanti e antitetici, ma spesso usati negli ultimi anni a indicare uno stesso genere di pittura, merita forse d'essere fatta per vedere di chiarire alcuni concetti che di giorno in giorno vanno facendosi più complessi e quindi più confusi».

In realtà le proposizioni del *Manifesto* miravano a rendere chiara e quindi a circoscrivere un'area dell'astrattismo in cui ogni produzione di linguaggio è sempre dominata dalla consapevole intenzionalità formativa. Una intenzionalità formativa che voleva significare, più che in senso gestaltico, nel senso operativo del *Kunstwollen* riegliano. Del resto ancora nel '61 Dorfles tornerà sull'argomento nel suo tempestivo «Ultime tendenze nell'arte d'oggi» facendo intendere le proprie riserve su quei criteri gestaltici che avevano sotteso in modo onnicomprensivo la raccolta delle opere per la grande retrospettiva del concretismo organizzata da Max Bill all'*Helmhaus* di Zurigo nel '60. Si trattava perciò allora come in quest'ultima occasione di contenere la poetica del concretismo entro un'area storica (in cui confluivano le matrici propriamente neo-plastiche di natura essenzialmente geometrizzante e quelle formalmente sincretiche di matrice kandinskyana) distinta dalle coeve aree cubiste e futuriste e da «certa sottospecie di surrealismo astratto», come si legge ancora nel *Manifesto del MAC*.

Ma si trattava, vale qui sottolineare, di un bisogno di chiarimento squisitamente linguistico nell'ordine di una morfologia sempre suscitata da un *fare* intenzionale e motivato rispetto — allora — all'affacciarsi, specialmente a Milano (ma già anche a Napoli), di un ibrido automatismo surrealisticggiante e successivamente, a riguardo della mostra zurighese, rispetto alle poetiche gestuali e informali. È dunque a questo specifico piano di riflessione sul linguaggio che va collegato, in area di poetiche astratte, quel momento di chiarimento che lascia decisamente alle spalle le antinomiche e infruttuose polemiche della nostra cultura artistica negli anni del secondo dopoguerra. E

sia pure detto che il chiarimento sollevato da Dorfles nel *Manifesto del MAC* del '51, non vuol approdare alla semplice distinzione fra *astrattismo geometrico* e *astrattismo lirico* come qualcuno ha inteso, in quanto la questione è del tutto scontata, specialmente in area milanese ove il KN di Carlo Belli aveva da tempo sancito la distinzione proprio nei riguardi dell'astrattismo kandinskyano, ma dove in fondo la stessa vicenda risolutiva degli astrattisti legati alla galleria *Il Milione* era giunta nella seconda metà degli anni trenta a riconsiderare e assimilare in termini di linguaggio i poli della distinzione. Il fatto che tra gli esponenti del M.A.C. ci fossero artisti come Soldati, Reggiani, Veronesi non poteva che indurre Dorfles a ritenere acquisita la loro esperienza, all'interno della nuova considerazione del linguaggio astratto-concreto, proprio per un ulteriore proseguimento di ricerca creativa all'interno di un'area espressiva che andava tuttavia chiarita¹⁶. Il contributo che viene in questi termini avanzato dal movimento lombardo non fu certo il solo in quegli anni comunque intensi di proposte ed esordi decisivi. Come si è già delineato, quelle proposizioni di chiarimento sul linguaggio si innestavano e si innesteranno ad altre proposizioni: da quelle romane del gruppo *Forma* a quelle del gruppo *Origine*, da quelle pure in area milanese dello «spazialismo» di Fontana a quelle dei fiorentini di *Astrattismo classico* a quelle, appunto, del nostro gruppo di artisti napoletani con la loro epilogante dichiarazione *Perché arte concreta*. Un comune, per quanto variegato, piano di riflessione intrecciò tensivamente e dialetticamente quelle proposizioni di intendimento e ricerca del fare arte. Un comune ovvero intendimento di vagliare ogni proponimento di azione e di impellenza sulla realtà non fuori dell'arte ma al suo interno, nella storia delle sue pratiche, dei suoi linguaggi, delle sue ideologie. Di fondare, infine, ciascun proponimento di innovazione e ricerca su tale consapevolezza storica, in quanto sedimento interiore di ogni esercizio di linguaggio che si libera creativamente e si rende visibile nelle pratiche e nelle esperienze di un fare mai inconsapevole.

Non si può allora non riconoscere che i nostri artisti Barisani e Tatafiore con De Fusco e Venditti abbiano saputo con la loro scelta di linguaggio inserirsi nell'area di esperienza di ricerca e innovazione più avvertita del momento. Un inserimento, una frequentazione di idee, di pratiche che permetteranno loro (nel giro rapido di esperienze con cui porteranno ad esaurimento la loro vicenda di concretisti in una Napoli culturalmente indifferente quando non ostile), con protesa consapevolezza e liberi da certe locali pasticciate folcloriche, di prendere parte all'evento ineludibile dell'informale. Su quest'asse di cammino delle vicende artistiche napoletane si dispiega il retroterra storico, occorre ora ribadire, cui si richiamano nella loro solidale intesa di lavoro i sette artisti qui raccolti. Tramite la presenza di Barisani e Tatafiore nonché, nella connessione degli eventi all'interno dell'esperienza informale e oltre, attraverso il ruolo centrale di mediazione generazionale che ha Di Ruggiero, si tende appunto il filo storico che unisce loro i più giovani De Tora, Riccini, Testa e Trapani.

Il fattore di convergenza risiede essenzialmente nella irrinunciabile e costante tenuta riflessiva del piano linguistico, nelle sue dinamiche fenomenologie e di sintassi e di senso, nel divenire, ossia, delle morfologie nonché nel mutare delle sottese ideologie, sino a proporsi quale ambito di creatività metalinguistica. Ma non secondario è certamente il fattore che trova questi sette artisti pure solidali nell'assunzione fortemente pragmatica di tale tenuta riflessiva del piano linguistico, in quanto protesi a un esercizio

indefesso, empiricamente strumentale del loro fare arte. Il senso sperimentale, ma non esauribile in vacuo sperimentalismo, la tensione fabbrile che accomuna i loro intenti di ricerca sono ancora connotati che a petto della più recente realtà artistica napoletana con i suoi dissolventi episodi dell'operare, tra concettualismi e comportamentismi vari, li ricongiunge tacitamente alle premesse degli anni cinquanta.

4. Nel bollettino «Documenti d'arte d'oggi» pubblicato a cura del M.A.C. e dell'annessa sezione italiana *Groupe Espace* apparso in ottobre del '54, troviamo registrate oltre la dichiarazione «Perché arte concreta», con alcune riproduzioni di opere del gruppo napoletano (in particolare vi è una pagina dedicata alla scultura di Barisani con una nota di Emilio Villa che lo indica «come rappresentante e espressione di una spontanea forza regionale inseritasi nella sintassi più viva di un linguaggio nazionale in via di formazione»), l'attività del *Movimento di pittura nucleare* con i suoi deliberati attacchi all'astrattismo in genere e specificamente contro quello di natura geometrica.

Dopo pure certa nota produzione epigonistica del Surrealismo, credo sia ormai tempo di poter dire pacificamente che l'episodio del Nuclearismo, anche con i suoi riconoscibili aspetti di liberazione ironica, costituisca un'esperienza certo di livello internazionale ma delle più ottuse e degradanti per l'arte contemporanea. Esso può apparire oggi nel suo sfondo retrospettivo quale un singolare momento di incontro di tutto quanto restava di inespresso e oscuramente latente nella cultura artistica europea dopo la lacerante caduta di umanesimo e di storicità della seconda guerra mondiale. Lo spasimo di materia e di linguaggio cui il Nuclearismo dette luogo risultò in fondo l'estremo atto di rifiuto, viscerale quanto inane, verso i linguaggi dell'arte, ovvero verso la sua storia fatta dall'uomo. Il rifiuto degli stili come il ricorso alla liberazione nel cosmo dissimulavano in concreto una fuga dalla realtà per guardare a una pseudo-scientifica «realtà nucleare» (davvero qui è il caso di dire con un avvenirismo e utopismo fra i meno raccomandabili) quale atto di fuga dalla storia, dalle sue reali, dialettiche incidenze nel presente e nel vissuto.

Questa sorta di vuoto storico non poteva non trovare nella cultura artistica napoletana un incavo di depressa disponibilità spontanea e inerziale a un tempo. L'adesione per invito di Baj, di Mario Colucci e Guido Biasi al Movimento Nucleare apre un altro filone di rapporti che da quel momento si intensificheranno vieppiù tra Milano e Napoli. Ed è appunto l'avvio di un seguito d'esperienze che non solo costituiranno, subito dopo l'estenuarsi della stessa esperienza nucleare, l'area di altre confluenze nella indistinta condizione di assunzione e esercizio della poetica informale a Napoli, ma appunto il polo di scontro frontale e dialettico per i quattro artisti napoletani aderenti al M.A.C. lombardo. Dopo il momento di «Prefigurazione» (in cui si definisce per il Movimento Nucleare la ricerca di stati espressivi di materia, «aspetti di una figurazione precedente per simboli, in cui è riconoscibile lo stratificarsi di forme ed espressioni nucleari tipiche») enunciato nel '53 presso lo *Studio B24* di Milano, i rapporti fra le proposte espressive dei nucleari milanesi e quelle dei napoletani Colucci e Biasi si fanno sempre più stretti e coinvolgenti. Il rapporto e la frequentazione si può dire anzi che conducano a una particolare attenzione proprio verso certe cadenze e tematiche suscitate dall'interno dell'ambito napoletano.

L'intesa infatti trova un ulteriore momento di avvicinamento con la formazione a

Napoli nel '58 del *Gruppo 58* (Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca, Persico) che esprimerà di aderire al Movimento Nucleare apportandovi una specifica tematica di forme e contenuti folclorici. Si definisce in questi termini una singolare «avanguardia napoletana» che si proporrà anzitutto di rimestare con beffardo compiacimento nuclearismo e napolitanità. L'organo portavoce di tali proponimenti è la rivista *Documento-Sud* fondata da Luca Castellano dove sul n° 4 in un resoconto dei rapporti stabiliti con il Movimento Nucleare si può leggere:

«Secondo una linea di condotta generale denunciata dalla rivista stessa (nei suoi testi come nel suo carattere tipografico ed estetico), l'avanguardia napoletana si impegna di reggere la sua avventura, servendosi soprattutto (e non è un paradosso), di molte inedite tradizioni locali e del materiale di 'colore' del vecchio Sud. A queste tradizioni e a questi elementi, che vanno dal gusto e dalle espressioni popolari al retaggio del 'macabro' spagnolo, a Pompei, alle più curiose incidenze fra elementi pagani ed elementi cristiani, va aggiunto un certo orientamento generale verso tutto quello sperimentalismo centro-europeo (dalla seconda 'vague' surrealista ai 'Cobra', ai 'nucleari' ecc.) il quale sottolinea una certa aspirazione universale alla più spregiudicata libertà delle forme, così come è facilmente riconoscibile nel programma d'avanguardia napoletana (e quindi nel suo organo) una ben precisa simpatia verso tutti i tentativi di instaurazione di una nuova infanzia figurativa (secondo una riscoperta in chiave 'magica' del repertorio figurale)»¹⁷.

La presenza a Napoli di Baj in occasione della mostra del «Gruppo '58 + Baj» alla galleria *S. Carlo* nel gennaio del '59 e quindi più tardi dell'intero gruppo milanese (Baj, Dangelo, Recalcati, Sordini, Verga) presso la galleria *Minerva* sancisce esplicitamente, dopo l'apparizione del «Manifeste de Naples», l'innesto di tale rigurgitante linfa meridionalistica negli umori nordici del nuclearismo. Sicché si pervenne alla messa in atto di quell'appello boccioniano, insulso e bolso — dobbiamo dirlo — nei suoi significati provinciali, del «Manifesto ai pittori napoletani» del '16 (e non a caso il già citato numero di *Documento Sud* porta riprodotto l'atto di nascita di Boccioni) in cui gli inviti paternalistici a non trascurare di esprimere quei luoghi dove «l'odore dell'olio fritto, del pesce e dei grassi, nel buio degli stracci enormi che cancellano il cielo, urla, guaisce, strepita, ride e canta il vostro popolo smisurato» non sembravano ancora esausti di una Napoli fin troppo rappresentata da uno Scarfoglio o da una Serao.

Nel fermento, veramente umorale, di tali assunti provinciali si è intanto (di seguito pure alla consunzione delle esperienze concretiste di Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti) intromessa con una incidenza di risveglio e di scuotimento salutari per l'area artistica napoletana, l'esercizio della poetica informale: nei suoi connotati materici e gestuali. Sebbene l'atteggiamento dei componenti il «Gruppo '58» fosse indifferentemente avverso all'astrattismo razionale e all'informale, come esplicitamente verrà espresso nel «Manifeste de Naples» e successivamente con «invettive», dichiarazioni e articoli di Biasi, Luca e Persico sui fogli di *Documento-Sud*, non impedirà loro, comunque, ancora nel '58, di raccogliersi con Barisani e Tatafiore in una mostra alla galleria *Medea*, presentata da Ottavio Morisani, all'insegna di un astrattismo che assemblava concretismo, informale e nuclearismo. L'episodio resta d'altro canto sintomatico di uno stato dinamico, pur con invischianti confusioni, della realtà artistica napoletana del momento. Quello slittamento nel «ventre» napoletano, proteso a un riflusso di inerzia che vagheggiava la magia espressiva di una locale tradizione (ma di fatto quella più «pesantemente incivile, dalla superstizione alla cabala» come ha dovuto pure commentare uno storico dell'arte, Ferdinando Bologna, non certo generoso verso

quanto altro stava allora accadendo nell'arte contemporanea) doveva appunto risentire del rigoglioso momento di ricerche in quello scorcio degli anni cinquanta.

L'affacciarsi prorompente dell'esperienza della poetica informale segna senza dubbio nelle vissute assunzioni di linguaggio di Tatafiore, con un suo racconto dettato liricamente, ma pur sempre contenuto formalmente, ed eminentemente per Barisani, con intenso sondaggio sul campo materico, un volgersi di intenti espressivi. Nell'incontro di altri protagonisti come Domenico Spinosa e i più giovani Carmine Di Ruggiero, Gianni Pisani e Carlo Alfano si dispiega sino alla metà degli anni sessanta un nucleo fertilissimo di proposizioni creative che all'interno dell'informale attende ancora di essere percorso e vagliato per un bilancio storico di tale poetica nel nostro paese.

In quella prima ricognizione sul corso e sugli esiti dell'informale quale fu in fondo la mostra «Nuove prospettive della pittura italiana» organizzata a Bologna nel '62, il fatto che dei napoletani ci fossero soltanto Lucio Del Pezzo e Gianni Pisani costituisce un buco storico che attende ancora di essere colmato. Non direi allora, riandando nel defilarsi del presente discorso storico per i nostri sette artisti qui raccolti (specialmente per quelli la cui esperienza sta nel tempo successiva e dipendente da quegli anni) alle vicende di fine anni cinquanta sino a tutta la prima metà degli anni sessanta, di poter trarre, proprio per le singole emergenze innegabili, un giudizio (soltanto abitudinario ormai su ciò che si fa a Napoli da parte di un napoletano) di soffocata creatività come pur qualcuno ha voluto esprimere¹⁸.

Tutto il pressante suggello di immagini, memorie di forme, legate all'intimo e invisibile intrigo di emozioni sincere e retoriche, compunte e plateali che fanno corpo si può dire con gli stati di crescita e di formazione di una educazione napoletana ha trovato un suo inaspettato e liberante accesso espressivo nell'informale. I *paesaggi interiori* di un Tatafiore, le tracce segnate con asperità e con duttile corsività da Barisani sui suoi fondi materici, le composte e latenti figurazioni su un campo espanso di colore e materia di Di Ruggiero sono (ma qui occorrerebbe aggiungere le emotive spatolate di un Spinosa, i piani trasparenti di luce di un Pisani) in fondo il frutto di una naturale identificazione fra coscienza e spazio visivo.

Un rigoglioso momento creativo si apre indubbiamente alla cultura artistica napoletana. La preventiva indichiarabilità della poetica informale, nella sua estrema apertura di tecniche e coniugazioni, nella sua indigente coerenza grammaticale, dissolve ogni resistente antinomia di linguaggio. Il linguaggio stesso, quale cruciale identificazione del proprio campo espressivo, diventa *forma e contenuto* di scontri e mediazioni. Non più insomma questione di astrazione o realismo, bensì assunzione di contenuti come termini di trasfigurazione critica della realtà, quale risoluzione soggettiva di ogni presunta comunicabilità oggettiva del linguaggio. Su questa incondizionata assunzione di linguaggio, che risucchia nella sua dinamica gestuale i contorni e le nette presenze oggettuali all'interno di uno spazio e di un tempo interiori, si dispiegano appunto le coordinate ancora possibili della realtà circostante. Se tra le molteplici e rigogliose esperienze all'interno dell'informale napoletano quella di Tatafiore si concluderà in modo repentino, al suo abbrivio, in un silenzio che solo alla metà degli anni settanta verrà interrotto, per altri, come Barisani e Di Ruggiero, che qui occorre seguire dopo lo scioglimento del gruppo *Arte Concreta* e come premesse all'attuale sodalizio *Geometria e ricerca*, quell'esperienza risulterà un'area fertilissima di ricerca e continuità espressiva.

Il dato di memoria, il riscontro empirico, l'ingolfo insomma di una realtà circostante, greve nel suo darsi quotidiano ma pure rarefatta e inconsistente sotto la luce di una natura sempre generosa, sottende come un tessuto d'immagini tutta l'opera informale di Barisani e Di Ruggiero. Per entrambi il dissolvimento della forma nei sedimenti delle materie, nei congiungimenti espansi del colore e del segno, si ricostituisce in una sorta di persistenza strutturale che contiene la stesura o traspare come una filigrana sul campo dipinto. Pur se con diversa irruzione di linguaggio anch'essi potrebbero ripetere con Emilio Vedova: «Quando si vedono le mie tensioni di segni, ove tutto scoppia, subito sono etichettato: *informel!* Questo è superficiale. I miei lavori sono pieni di strutture — queste strutture sono strutture della mia coscienza»¹⁹.

Le componenti in senso plastico, fisiche e oggettuali, dei lavori di Barisani, componenti costanti, precedentemente e oltre il momento della poetica informale, conferiscono ai sedimenti materici campiti da segni e oggetti l'assetto di composizione e non di magma informe. Una tenuta perciò strutturale caratterizza con asciutta espressività l'impianto materico dei suoi lavori. Ne risulta un ordine compositivo, più di agglutinazione fisica che di definizione formale, che trattiene, nella sua contenutezza espressiva, l'impulso sensibile con cui l'artista si volge a una ricezione intima e partecipata della realtà circostante. In tal guisa il materismo informale di Barisani si colloca fra gli episodi creativi più incisivi di quegli anni: dai «muri» di Antonio Tàpies ai «cementi» di Giuseppe Uncini. Il dettato empirico, di induzione fisica, si rende ancor più riconoscibile allorché la coniugazione materica passa a determinarsi oggettualmente nei modi dell'assemblaggio e di assunzione di reperti meccanici.

Nei primi anni sessanta e oltre, in un generale rigurgito d'immagine, Barisani continua il suo processo di ricezione dalla realtà. Il reperto meccanico, la composizione strutturata nelle sue forme metalliche trova, diversamente dalla voga di un certo *combine* alla Tinguely e alla Rauschemberg, nell'artista napoletano una austera, asciutta organizzazione formale. Se di attenzione si deve, com'è evidente, parlare in Barisani verso l'universo macchina essa credo vada intesa prevalentemente sotto una propensione strutturale, in cui si individua in quell'universo uno specifico e sopraggiunto linguaggio di forme, con le proprie articolazioni di fantasia. Non si tratta appunto dell'ironia svalutante, sebbene con surreale provocazione, di un Tinguely, né del gesto ultimativo e critico di un Chamberlain o delle combinazioni metaforiche di un Colla, bensì di un atto di oggettiva proposizione formale che utilizza, in senso emblematico, araldico, l'oggetto meccanico quale struttura espressiva.

Da quest'ordine di proposizione consegue e si perpetua in Barisani un metodo di costruzione formale che resta inscindibile dall'esercizio di linguaggio. L'assunzione pertanto del linguaggio informale e dello sviluppo ulteriore, che da quest'area espressiva ha in quegli anni sessanta e oltre tutta una variegata rappresentazione di immagini e oggetti, prende certamente in Barisani un tenore e un declinarsi che a ripercorrere ora mostrano una sottesa coerenza. Su di essa si estende tacitamente, nel riscontro tangibile e vissuto delle più recenti prove espressive, un dato di comune riconoscimento per gli artisti qui raccolti sotto la denominazione di *Geometria e ricerca*.

Per Carmine Di Ruggiero nel momento di intrapresa della poetica *informel*, pur nella contenutezza sempre riconoscibile di un dettato strutturante diverso e tuttavia comune a Barisani, si coniugano un senso e una volontà di adesione emotiva al circostante

certamente di tenore più affini alla temperie psicologica napoletana. Senza voler qui arrischiare tanto inutili quanto superficiali incorniciature psicologiche, valga comunque la possibilità di riconoscere, nel tenore sensitivo che guida lo sviluppo dei rispettivi momenti espressivi, una cadenza di linguaggio in Barisani (come già in altre occasioni individuata dai critici Marchiori e Dorfles) del distaccato ragionatore rispetto all'emotivo e più capzioso ragionatore che è Di Ruggiero. Una distinta cadenza di linguaggio che in definitiva rende comunicante e leggibile le rispettive incidenze d'esperienza nella realtà vissuta nonché di trasfigurazione creative. Ed è chiaramente leggibile nelle opere che segnano l'accesso di Di Ruggiero all'informale come tale poetica si dischiuda ai suoi intenti espressivi in un iter di immersione sensitiva senza margini di distacco mentale. Non solo a confronto di analoghe esperienze in area napoletana, ma a più ampi riferimenti di quello che nei termini del linguaggio informale è stato indicato come un «ultimo naturalismo» (Arcangeli) l'opera di Di Ruggiero esplica una specifica declinazione.

Nell'evolversi degli artifici, nelle affermate autonomie di suscitazione e linguaggio, per l'artista la natura, sia pure nei filtri di cultura, resta una soglia primaria di riferimento. La *posizione* del riferimento si dà certo nel linguaggio, ma essa si individua e si costituisce non solo quale assunzione sul piano formale poiché implica l'espressione del proprio pungolo di adesione e immanenza alla condizione stessa di natura. In questo senso, si può dire, le forme del linguaggio creativo non si pongono soltanto *extra-natura* bensì *intra-natura*: sulla prima posizione v'è da riconoscere il materismo di Barisani, sulla seconda le informali suscitazioni visive di Di Ruggiero. Questa immanenza costituisce in fondo la sostanza della sua identificazione fra percezione e realtà. Per Di Ruggiero non si dà alternativa tra presunti statuti di realtà e non meno presumibili codici espressivi, ma ricerca sì, e inarrestabile, di opzioni espressive che trasmettono in linguaggio, libere da ogni mediazione che non sia del linguaggio stesso, i propri processi d'esperienza con la realtà. L'essere tra le cose e non *oggettivamente* su di esse è il metodo di osservazione che guida il dettato espressivo di Di Ruggiero dalle coniugazioni informali alle recenti costruzioni geometriche. Il nesso di congiunzione fra linguaggio e realtà costituisce lo spazio sempre proponentesi al suo pungolo di poetica, purché si intenda il nesso non solo in termini di continuità euristica ma in quanto rivolto alla resa creativa di strutture della coscienza. Come nell'esperienza informale la ricerca di identificazione fra percezione e realtà non seguì la via dell'automatismo o della corività secondo le modalità di un Wols o di un Gorky, ma si protese sempre alla suscitazione strutturata d'immagine, così successivamente la sua ricerca verrà ulteriormente ad inoltrarsi su termini di definizione e strutturazione costruttive del linguaggio.

Defilate alle proprie spalle le polemiche fra astrattismo e realismo, e più specificatamente per Napoli, fra nuclearismo e astrattismo, Di Ruggiero e altri artisti della sua generazione scoprirono nell'emergenza della poetica informale la liberante e risolutiva condizione di autonomia del linguaggio. L'assunzione pertanto sulla tela di una realtà integralmente *formata* e non più preconstituita per essere rappresentata si dischiuse a Di Ruggiero — come si era già dischiusa a Barisani e Tatafiore costituendosi pure in ordine di tempo a campo di ricerca e confronto espressivo per gli altri componenti il gruppo qui raccolto, De Tora, Testa, Trapani e Riccini — il dettato della materia e del colore in un linguaggio che sorge repentino dall'incavo incondizionato dell'immaginario.

Il dato di natura nonché ogni suggerimento dall'esperienza costituiranno, quindi, immanentemente al linguaggio assunto, l'insorgenza d'espressione che l'atto del dipingere non coglierà più fuori di sé. Per tale via, l'esercizio di una pratica del dipingere, che non perderà i suoi interni sedimenti di storia, si immette (definitivamente per la soluzione informale ma da cui non si potrà più prescindere) nella dinamica delle pulsioni urgenti e sintomatiche di un pensiero resosi visivo, anzitutto per lo stesso artista, negli atti repentini dell'occhio e della mano sulla tela.

5. Nelle connessioni del filo storico che qui si vuol tracciare l'opera di Di Ruggiero si mostra focalizzante e di cerniera con la ricerca espressiva degli altri esponenti, De Tora, Testa, Trapani e Riccini all'interno del gruppo *Geometria e ricerca*.

Fra i primi anni sessanta e oltre, con l'esaurirsi del momento di poetica informale corre per le arti visive una comune riconsiderazione d'immagine della realtà. La caduta d'incidenza dell'*informel*, il suo proliferante manierismo apre a una sorta di neo-figuratività, a un recupero dell'*oggetto*, quale ricettacolo di tutte le implicazioni relative al circostante panorama urbano, oppure verso un fare e costruire di strutture e forme cinetiche miranti all'integrazione e al coinvolgimento dei processi di comunicazione. Le proposte di neo-figurazione trovano un loro immediato incremento di adesioni e sviluppi. Ma in realtà gran parte della esordiente poetica del «nuovo racconto» dell'*art narratif* secondo la dizione lanciata dal critico francese Gérald Gassiot-Talabot nell'esposizione «Mithologies Quotidiennes» nel '64 al Museo d'Arte moderna di Parigi, veniva a svilupparsi su degli stilemi il più delle volte stantii e decadenti, rinverditi magari da grossi debiti verso le tecniche della fotografia, del cinema e della stampa²⁰. Se non si può disconoscere che una veritiera iconografia di questo nostro tempo non può non implicare i portati iconici di tali tecniche espressive è pur vero che ciò rafforza l'esigenza che tali portati siano totalmente rivissuti in un autonomo linguaggio, perché questo risulti realmente nuovo. E ciò non sempre sarà possibile riscontrare al livello, per dire, di un Fahlström, di un Rotella, di un Rauschenberg, di un Romagnoni. Ma come è noto su tale legittimo processo di assimilazione dei portati iconici ora menzionati si giungerà negli anni settanta a una integrale sottomissione iconica con il cosiddetto «iperrealismo». Dirà Peter Sager, un critico particolarmente attento allo sviluppo di questa corrente espressiva: «Alla realtà del 'reale' si è sovrapposta la realtà delle foto»²¹.

In area napoletana, dove, come si è già detto, le antinomiche posizioni di linguaggio si erano dissolte all'irruzione corrosiva ed azzerrante dell'informale, viene non di meno, in quel giro di anni, a ricostituirsi una intensa riproposizione di immagini in senso appunto narrativo e oggettuale. Fra cadenze vernacole e surreali *assemblages*, che qui non si può ai nostri scopi puntualmente seguire, si volgono i lavori di un Gianni Pisani e Enrico Bugli, si declinano le suscitazioni narrative che, dagli umori in parte depurati dal «nuclearismo» di un Mario Persico, vanno variamente a concretarsi — fra cronaca e fabulazione — nelle opere di Guido Biasi, Bruno Di Bello, Bruno Donzelli, Crescenzo Del Vecchio, Gabriele Marino, Antonio Fomez, Lorenzo Scolavino ed altri. In quest'area di ricerca esordisce pure tra i componenti il nostro gruppo Gianni De Tora, mentre con distinte assunzioni di linguaggio ad essa vanno anche collegate su posizioni di contraddittorio dialettico le esperienze di Barisani e Di Ruggiero, di Testa e Trapani e per ultime, in ordine di tempo, di Riccini.

Del resto i nostri artisti hanno ciascuno a sua guisa un percorso che li fa partecipi delle istanze che spingono a un superamento dell'informale. Mentre Tatafiore imboccò la strada del silenzio riaffacciandosi in questi anni settanta con rinnovata vis creativa all'interno delle ricerche oggettuali e quindi con un *formare* ancora costruttivo, Barisani, altresì, dopo la felice stagione informale e di assunzione dell'oggetto meccanico, si volgerà con rinverdità suscitazione al recupero delle radici linguistiche del suo momento concretista. Dal suo canto Di Ruggiero farà confluire il dettato interiore verso una resa fortemente esteriorizzata della materia e del colore, in cui il suggerimento sensitivo del linguaggio informale si tramuterà in riscontro percettivo e analitico sul piano di definizione formale. Al comune volgersi a una coniugazione di linguaggi oggettivati, protesi a non risucchiare immanentemente alla coscienza il circostante, ma a integrarlo con interventi che calano in esso fisicamente i propri processi di immagine, si volgeranno inoltre le esperienze che De Tora, Testa e Trapani vanno conducendo in una costituzione di spazialità tridimensionale, reale fisicamente o illusionisticamente rappresentata, assimilante geometria, tecnologia e immagine umana. Riccini d'altro canto vi immetterà, in una sorta di analisi estroversa dei flussi di coscienza, i nessi di costituzione e coagulazione del linguaggio espressivo secondo un ordine spaziale che intende rappresentare l'ordine del discorso.

A tale intento di estroversione e ponderabilità del linguaggio nello spazio, che si manifesta variamente in termini di relazioni e di percorrimenti, va qui in particolare riferita l'opera di Di Ruggiero dei primi anni settanta. Al ventaglio dei linguaggi proponentisi comunque degli esiti di coinvolgenza nella percezione e nel comportamento, tra cinetismo ed *environnements*, l'artista napoletano prende parte con personali soluzioni di configurazione strutturale. Le mostre allestite nel '70 alla galleria *Il Centro* di Napoli e nel '74 alla galleria *Duemila* di Bologna puntualizzano e riassumono l'avvio e l'inoltrato intenso sviluppo — per certi aspetti ancora oggi in atto — di questa sua esperienza creativa. Ai processi d'astrazione in cui l'intuizione d'immagine si innervava sulle assimilazioni e trasfigurazioni di un linguaggio interiore segue qui una cadenza espressiva essenzialmente estroversa, in cui lo spazio stesso di coscienza, con i suoi intimi processi di percezione e memoria, diventa oggettivamente visibile e praticabile. Dalle strutture bidimensionali in legno, con le loro interne coniugazioni di stilemi organicisti e geometrici (un Arp rivisitato con novizia inventiva), ai grandi assetti bianchi in legno e plastica Di Ruggiero svolge appunto una estroversione tattile-visiva degli interni processi di suscitazione d'immagine. Un intento all'oggettualizzare, non proprio direi «cosificante» come ha inteso Dorfles, che tramuta la costituzione d'immagine dai suoi gradienti percettivi interiori in strutture tangibili, di coinvolgenza tattile nelle loro configurazioni tridimensionali e di intrusione sensitiva nello spazio.

Il bianco acrilico che Di Ruggiero stende su questi insiemi tridimensionali diventa una sorta di pellicola luminosa che pure sembra dissolvere la loro tangibile condizione fisica. Ma come l'articolazione formale nel corso di queste opere assimila organicismo e geometria, composità e rarefazione percettiva, così di seguito, nelle opere ancora oggi proseguite, Di Ruggiero si volgerà a un vero e proprio sondaggio analitico dei processi di ripercussione fisica della luce e dei suoi gradienti di risonanza interiore. L'estroversione dello spazio coscienziale, dei suoi interni pungoli strutturali, diventerà luogo di rappresentazione luminescente, «giardino silenzioso» di spettacoli interiori.

Dispiegata l'esperienza delle configurazioni tridimensionali (che pur si declinava variamente in quegli anni con le conformazioni plastiche di un King e di un Lorenzetti, con gli esempi delle statunitensi *structures* primarie, sino ai componibili modulari di Barisani, ai «costruttivi» di Carrino) Di Ruggiero trasferisce sul piano, come su uno schermo di proiezione, la resa di uno spazio scandito nelle sue coordinate dalla mobilità dei punteggi di percezione. La individuazione portante di un spazio di proiezione, sia pure su di un piano, assunto da Di Ruggiero come luogo di estroversione, si offre qui quale un dato di comune riferimento per gli altri componenti il gruppo *Geometria e ricerca*. Esso appunto nelle esplicitazioni di Testa e Trapani, di Barisani e Tatafiore, di De Tora e Riccini diventa *luogo* di comune esercizio del linguaggio. L'assunzione, nelle variabili dei propri proponimenti, del linguaggio geometrico ne riconosce un'intima disponibilità immaginaria. Lo spazio ossia quale *immaginario geometrico* diventa insomma il campo di distinzione e confluenza dei rispettivi intenti espressivi. All'induzione analitica e metalinguistica di De Tora e Riccini, alle proiezioni illusionistiche di Testa, seguono le oggettive e sensitive composizioni di Trapani e Di Ruggiero, di Barisani e Tatafiore.

Lo spirito degli anni sessanta, attraverso la vicenda seppure individuale del nostro gruppo di artisti, si riconosce in modo saliente e con incalzo entro lo spirito di questi ormai declinati anni settanta, in un atteggiamento possiamo dire di coscienza partecipante rispetto alle istanze della realtà del tempo. All'inibizione del *neorealismo*, al rifiuto azzerante dell'informale fa seguito all'interno delle assunzioni di linguaggio in atto la coscienza di un *assenso* critico che riscontra nel medesimo sopraggiunto sviluppo storico-sociale la più diretta sollecitazione e motivazione ideologica. La militante generazione di artisti si accomuna, e qui i sette artisti napoletani sono un modello, per così dire, di operatività consapevole attraverso la storia, nell'asserzione pragmatica di volontà e di linguaggi generosamente arrischiati sui valori positivi e problematici della corrente realtà storica. E i loro atti di intrusione partecipata al presente, senza ossia pretese di idealizzazioni futuristiche, si misurano nella realtà contingente del vissuto. Si perpetua per tale via operativa, nell'intesa solidale di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Tatafiore, Trapani e Riccini, e quest'ultimo apporta dal suo campo di esperienza uno specifico sondaggio riflessivo sui termini di linguaggio che li accomuna, di assumere i linguaggi dell'arte quale atto di autonoma formazione e di intervento nella realtà quale era stato, appunto, negli intenti del gruppo concretista napoletano nei primi anni cinquanta.

La scelta anzitutto di intesa nell'ordine del linguaggio che fu di quei pionieri del rinnovamento artistico a Napoli è ancora per questi sette artisti la scelta del loro incontro e del loro progetto di intervento nella cultura napoletana di oggi. Una scelta che in quanto mossa da un ordine che si dispiega nel fare arte e nei metodi che vi sono sottesi vuol essere scelta creativa e di azione politico-culturale a un tempo nei confronti di uno spazio sociale e storico che è quello di sempre ancora a Napoli. L'incontro fra De Tora e Riccini nel '72 segnò uno scambio e una frequentazione di idee che si coaguleranno successivamente con l'adesione degli altri componenti il gruppo, Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Testa in una mostra presso lo *Studio Ganzerli* di Napoli nel '76 sotto la dicitura di *Geometria e ricerca* e poi nel '77 all'«American Studies Center» di Napoli. In seguito con le mostre che il gruppo allestirà alle gallerie *Il Salotto* di Como e allo *Studio 2B* di Bergamo si unirà loro anche Riccardo Trapani. L'intento riflessivo,

quale già sottende il lavoro di De Tora verso un sondaggio destrutturante delle tipologie formali in senso geometrico, si dispiega su un piano di ricerca più generale che dalle analisi metalinguistiche di Riccini va a incontrarsi con le esperienze correnti di Testa e Trapani, di Di Ruggiero, Barisani e Tatafiore.

Non solo in ambito napoletano ma a un confronto di orizzonte più ampio, l'incontro di questi sette artisti segna una solidale esperienza di concretezza operativa rispetto ai vigenti proponimenti variamente *comportamentistici* e comunque rivolti a una sorta di dissoluzione delle pratiche artistiche. Alla ormai rassegnata, se non proprio, autolesionistica perdita dell'*oggetto artistico*, tra fenomeni di body-art, concettualismo, narrative-art e, per ultimo, di azioni nel sociale, che dalla falsa alternativa di «opera e comportamento» proposta alla «Biennale» veneziana del '72 giungono alla non meno sedicente polarizzazione fra «privato e sociale» suggerita alla «Biennale» del '76, il nostro gruppo di *Geometria e ricerca*, anche se non è certo il solo, ha il merito di ribadire l'inesauribile continuità del valore di incidenza e di azione innovativa che hanno in sé le pratiche storiche dell'arte²². L'attenzione di Riccini, e l'assunzione nei propri termini di ricerca, ai proponimenti di area europea della cosiddetta *neo-pittura* costituisce oltre che un pungolo di confronto per gli altri componenti il gruppo all'interno di un possibile e comune metodo di considerazione analitica delle formulazioni geometriche di linguaggio, una precisa occasione di assenso delle singole conduzioni del fare arte ai proponimenti che quella poetica andava pure esercitando in un *ri-cominciamento* elementare delle pratiche pittoriche rispetto alla generale svalutazione in corso²³.

L'analisi spingeva così a ripercorrere con senso metalinguistico i *segni* istituzionali delle pratiche pittoriche al fine di riconoscere storicamente, tramite il fare stesso, il significato di una produzione di linguaggio, quale specifico «enseignement de la peinture», secondo il titolo di un noto testo di Marcelin Pleynet. L'intento strumentale con cui *Geometria e ricerca* vuol essere una compagine di confluenza metodologica nell'esercizio del linguaggio geometrico trova in questo non solo un ordine di decostruzione istituzionale — quale grammatica storica delle arti figurative —, ma anche, e precipuamente, una non univoca e disponibile materialità espressiva di reinvenzione e veicolazione semantica. In una lettera inviata a una rivista romana nel '75 i nostri artisti fanno lucidamente e pubblicamente presente la loro intesa di lavoro e di ricerca quando scrivono:

«E se Napoli, nella sua interezza, soffre più particolarmente questa situazione e da più tempo (almeno due secoli) per ragioni storiche e politiche — non un caso sarà allora che questa lettera venga da qui e da sei artisti, che, pur diversi, si incontrano, a partire da questa occasione, con una ipotesi, 'costruente', sul valore didattico e 'politico', di un confronto sul linguaggio specifico e storico di una cultura emarginata, l'arte, sul suo metodo»²⁴.

Più avanti nel dichiarare la convergenza sui termini di linguaggio così scrivono:

«Per questo nella produzione specifica nostra il comune riferimento alla geometria non è sola e semplice applicazione di una logica della deduzione ma la considera anche proiezione e strumento 'storico' di riconoscimento e riorganizzazione del percepito; ciò in quanto la geometria, non idealisticamente, è uno strumento umano, una metrica, di identificazione e analisi, rinvenimento e attribuzione di significato, infine di ricostruzione articolata dei prelievi della realtà osservata. E questa è tanto quella della memoria o della storia specifica della disciplina arte, tanto della ragione, del conscio, che delle pulsioni inconse».

Questa sottolineata accensione strumentale dell'uso della geometria costituisce in fondo la chiave concettuale che dal piano metalinguistico con cui se ne serve Riccini, il più giovane tra loro, si congiunge all'impiego in senso pragmatico ed empirico che ne hanno fatto i più anziani Barisani e Tatafiore. Nel loro esercizio di linguaggio, come mi è già capitato di osservare, l'affinità è palese, in immagine, ma va intravista oltre questa, ovvero nei metodi e processi che questa sottendono. Se non sempre il metodo è l'immagine, sta tuttavia nella logica del metodo la comune natura delle loro immagini. E sono appunto immagini di geometria che, nell'ordine di una sintassi che è storica, affida il proprio dettato creativo a un inesausto principio di ragione. Orientate *secondo geometria* si mostrano infatti in ciascuno di loro non solo la definizione formale di immagine ma non di meno le procedure di costruzione e di proponimento semantico.

Roma gennaio 1979

Luigi Paolo Finizio

¹ Rimando qui all'*Inchiesta sulla cultura a Napoli* curata da Franco e Lea Vergine per la rivista «Macatrè», nn. 14/15, Milano 1965. Inoltre: C. Ruju, *Possibile ipotesi per una storia 1950-1970 dell'avanguardia artistica napoletana*, Napoli 1972; L. Caruso, *L'avanguardia a Napoli*, Napoli 1976.

² Sulla particolare nozione poetica di gruppo affermatasi in quel giro di anni si vedano le discussioni nell'inchiesta *Le problematiche artistiche di gruppo* promossa da G. Montana in «Arte Oggi», n. 17, Roma 1963; I. Tomassoni, *Arte dopo il 1945 in Italia*, Bologna 1971. Per un esame critico di queste ricerche espressive nel loro contesto internazionale: E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, poi in *Ricerche dopo l'Informale*, Roma 1968; F. Popper, *L'arte cinetica*, trad. it. di G. Giordano, Torino 1970.

³ Si veda la partecipata rievocazione che della nascita del «Fronte Nuovo delle Arti» ne dà A. Cavellini in *Arte astratta*, Milano 1959; cfr. inoltre la documentazione raccolta nel catalogo che accompagna la mostra *Milano 70/70: Un secolo d'arte — Dal 1946 al 1970*, Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1972.

⁴ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, p. 109.

⁵ *Storia d'Italia: Dall'Unità a oggi*, A. Asor Rosa (a cura di), *La cultura*, v. 4, t. II, p. 1603.

⁶ *Ibid.*, p. 1614.

⁷ A. Cavellini, op. cit., p. 75 ss.

⁸ F. Arcangeli, *Astrattismo e realismo*, ora in *Dal Romanticismo all'informale*, Torino 1977, v. 2, p. 308.

⁹ G.C. Argan, *La crisi dei valori*, poi in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964, p. 31.

¹⁰ R. Birolli, Conferenza, in *Pittura d'oggi*, a cura di M. Masciotta, Collezione del Viessieux, Firenze 1954, pp. 41-42. Sul ruolo svolto da Birolli in quegli anni assai significativi sono i contributi di C. Maltese, M. Dalai Emiliani, M. Rosci, G. Bruno raccolti nel catalogo della mostra dedicatagli a cura di G. Farina presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1970.

¹¹ Il comitato esecutivo della mostra era composto da P. Bucarelli, G.C. Argan e J. Jarema. In catalogo oltre al testo di Argan compaiono scritti di: Jarema, Rogers, Prampolini, Dorfles, Perilli, Guerrini, Dorazio, Alfieri, Munari, Fasola e Galvano.

¹² Per le vicende di «Forma» si veda il catalogo a cura di N. Ponente edito dalla galleria Arco D'Alibert di Roma nel '65 con i testi di Apollonio, Argan, Bucarelli, Calvesi, Dorfles, Fagiolo, Maltese e Volpi-Orlandini.

¹³ Il testo di L. Venturi in *Otto Pittori Italiani*, Roma 1952.

¹⁴ Oltre allo scritto di E. Migliorini nel catalogo vi sono contributi di: Ballo, Busignani, Carandente, Dorfles e Ponente.

¹⁵ Per quanto dice Cesare De Seta si veda la già menzionata inchiesta su «Marcatré» (alla nota 1). Ove pure, riandando agli anni di discussione del secondo dopoguerra a Napoli, osservava Aldo Loris Rossi: «Difatti la polemica neorealista, vissuta sino alle estreme conseguenze socio-politiche ha scontato, nel generoso tentativo di accostarsi alla realtà in una esigenza di verità, il limite della sua stessa intransigenza cedendo ormai irrimediabilmente; da un lato confinandosi in un astratto illuminismo d'ispirazione razionalista risoltasi in un'oratoria edificante di gusto accademico-monumentalistico (vedi politecnico di L. Cosenza e le decorazioni di P. Ricci), dall'altro riducendo la 'realtà' a 'cronaca' e scadendo in un'operazione dialettale non ha retto alle accuse di filologismo». Per una discussione di quegli anni anche in senso urbanistico rimando a C. De Seta, *Città, territorio e mezzogiorno in Italia*, Torino 1977. La citazione di E. Persico in *Profezia dell'architettura*, Milano 1945, p. 32. Per il commento in fine di Crispolti, cfr., E.C., *Barisani, opere 1940/1975*, Roma 1976, p. 28.

¹⁶ In merito all'evoluzione del movimento astrattista milanese negli anni trenta e alla commutazione delle loro idee estetiche connesse alle tesi del «KN» di C. Belli, rimando al mio articolo, *M. Reggiani: note sul primo astrattismo italiano*, in «Costruire», n. 101, Roma 1977.

¹⁷ Nel numero 4 di «Documento-Sud» compare anche un articolo di chi scrive.

¹⁸ Mi riferisco alle osservazioni di L. Caruso in op. cit, dove peraltro se si può convenire su alcuni punti d'analisi della realtà culturale napoletana si resta alquanto perplessi allorché le osservazioni critiche risultano positive solo a riguardo di alcune esperienze personali come quella di «Continuum». Un altro contributo fortemente critico sulla situazione artistica napoletana non nuovo certo nello spirito che lo anima, ma che vale qui segnalare per la sua incidenza coraggiosa e stimolante, è quello esteso da N. Spinosa per il catalogo della «7ª Edizione della Rassegna d'Arte del Mezzogiorno». La rassegna «Nuove prospettive della pittura italiana» fu promossa per iniziativa di F. Arcangeli presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna. In catalogo con le note critiche di Barilli, Calvesi, Courir, Crispolti, Emiliani, Ferrari, Tadini, Tassi, la presentazione di Arcangeli e testimonianze di Cusatelli, Eco, Lodoli, Raffa, Sanguineti, Vivaldi.

¹⁹ E. Vedova, *Scontro di situazioni*, Milano 1963, p. 19.

²⁰ Sul tema di questa poetica narrativa G. Gassiot-Talabot tornerà in modo più puntuale nello scritto *La narration est-elle une régression?* raccolto con altri scritti di Barilli, Del Guercio, Dyrpéau, Jaguer, Pierre, Tadini nel catalogo della mostra «Alternative Attuali 2» tenutasi a L'Aquila nel '65 a cura di E. Crispolti.

²¹ P. Sager, *Le nuove forme del realismo*, trad. it. di M. Agrati, Milano 1976, p. 108.

²² Per una discussione sul tema alla XXXVI Biennale di Venezia di «opera e comportamento» proposto dai curatori F. Arcangeli e R. Barilli il mio articolo *In margine alla XXXVI Biennale di Venezia*, in «Filosofia e società», n. 2, 1 (1972), Roma, pp. 355-61. Sulla polarizzazione del «privato» e del «sociale» emergente dalla mostra allestita nel Padiglione Italia della «Biennale» di Venezia del '76 da R. De Grada e E. Crispolti sotto la dicitura di «Ambiente come sociale», la mia nota *Il privato e il sociale*, in «D'Ars», n. 84, XVIII (1977), Milano, pp. 148-52. Si veda inoltre: E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale: I. Da 'Volterra' alla Biennale 1976*, Bari 1977.

²³ Sullo sviluppo e le implicazioni della cosiddetta «neo-pittura» si veda la puntuale rassegna, con annessa bibliografia, nell'articolo *Il 'ritorno' della pittura* di M. Picone e R. Riccini in «Op. cit.», n. 33, Napoli 1975. Per alcune osservazioni e distinzioni tra chi opera all'interno di questa corrente espressiva, il mio articolo *Lettera da Roma: fare pittura*, in «D'Ars», n. 70, XV (1974), Milano, pp. 192-94. Per un esame interpretativo delle componenti poetico-analitiche insite in questa corrente e nel quadro storico dell'arte moderna e contemporanea rimando al pregevole saggio di F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: Le Figure e le icone*, Torino 1975.

²⁴ Al momento dell'invio della lettera, redatta da Riccardo Riccini sulle note emerse da una discussione collettiva, alla rivista romana «Arte e società», il gruppo napoletano era composto da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Oste, Tatafiore e Riccini, la lettera sottoscritta da ciascuno non verrà tuttavia pubblicata. Successivamente, con il separarsi di Oste, si uniranno al gruppo, che ha assunto la denominazione di «Geometria e ricerca», Testa e Trapani.

ANTOLOGIA CRITICA

...Enrico Crispolti a Napoli suscita nuovi impegni di partecipazione culturale e confronto al sociale e con Napoli Situazione 75, nell'autunno, a Marigliano, raccoglie a confronto e dibattito, senza steccati generazionali e linguistici (è una novità nel costume artistico napoletano), tutte le forze vive del produrre campano. Riccini vi espone tre grandi «standardi» sospesi in cui la demoltiplicazione geometrica delle campiture quasi monocrome in indaco si impagina su un supporto di juta che viene ben distinto, nella sua materialità stessa, dalla materia cromatica dell'immagine del telaio ligneo cui si rilega mediante tiranti di corda secondo un modo che, con altre (ma non del tutto) motivazioni R. stesso aveva già sperimentato all'inizio del '62. Ora questa decostruzione che confronta «dialetticamente» i costituenti materiali dell'opera si pone chiaramente come allusione alla cultura materiale e, insieme, come risposta alle de-costruzioni, valutate a dialettiche nell'isolamento di un solo elemento, telaio o tela, dei francesi di S/s. Marigliano risulterà, nei suoi limiti poi analizzati in un convegno di lavoro, un momento di grande accelerazione per le ricerche delle generazioni intermedie e giovani che operano nelle aree campane, e, nel caso dei nostri pittori, per Riccini e De Tora in particolare. Questi soprattutto è stimolato ad un attivistico impegno che vien pian piano raccogliendo più vaste attenzioni ed interessi che porrà a disposizione di quanti con lui vorranno condividere una dimensione 'politico-culturale' di operatività. Infatti, anche in conseguenza del mutare del «clima» politico napoletano e delle speranze di impegno e sostegno culturale

dell'Ente Pubblico alla ricerca (vedi ad es., come espressione del nuovo clima suscitatore di ampi confronti e dibattiti, gli interventi ripetuti di Menna, Riccini, Crispolti su: 'La Voce della Campania' delle annate 1974/77), sui temi e progetti di Galleria d'Arte Moderna o di Kunsthalle-laboratori decentranti, si provano nuove aggregazioni.

De Tora, dopo aver scambiato qualche valutazione e recepito alcune indicazioni in incontri con Riccini, contatta Barisani e Di Ruggiero a partire da queste esigenze di movimento e di impegno. I quattro si riuniranno più volte aggiungendovisi quindi Tatafiore, Oste, infine Testa, e vengono a conoscere, via De Tora, un progetto, poi inesitato, di interessamento-inchiesta sulle ricerche e i 'moti' napoletani della rivista romana Arte e Società che in quei mesi compie una virata editoriale verso il polemico culturale ma che conserva una linea di interessi astratto-costruttivistici e neo-astratti. Le riunioni dei nostri operatori valutano allora la possibile utilità di un 'foro' giornalistico romano e ne nasce la lettera ad Arte e Società (non pubblicata) che raccoglie i 'punti' emersi in un approfondito dibattito del 'gruppo' e sostituisce una sorta di bilancio motivazionale e di programma operativo per il nascente sodalizio di «Geometria e ricerca», il cui obiettivo da raggiungere è, tra l'altro, quello di «liberalizzare la visione dalla consuetudine ereditaria locale e dalla coartazione dei mass-media»...

Da alcuni appunti di cronistoria per il gruppo «Geometria e ricerca» a L.P. Finizio, Napoli novembre '78

L'astrazione e il processo al «Quadro»

«Geometria e ricerca» è il titolo di una mostra alla quale partecipano sei tra i più significativi rappresentanti della ricerca astratta in Italia. I protagonisti di questa importante manifestazione sono tutti e sei napoletani e portano avanti, ciascuno per conto suo e con investigazioni personalissime, un discorso nuovo nel contesto delle operazioni neo-astratte e costruttivistiche. Gli artisti che partecipano all'originale collettiva (che si svolge nelle ampie sale dell'«American Studies Center») sono: Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo A. Riccini, Guido Tatafiore e Giuseppe Testa. Bisogna aggiungere, per onestà, che questo gruppo di ricerca è nato dopo una serie di fortunate personali allo Studio Ganzerli, e il successo riportato nonché l'affinità della investigazione hanno convinto Barisani e i suoi più giovani amici a presentarsi uniti al giudizio del pubblico in uno spazio assai più vasto, che, forse, solo l'«American Studies Center» poteva offrire. Sul frontespizio del riuscito catalogo che l'Istituto americano di Napoli ha dedicato alla mostra è citata una frase (abbastanza indicativa) di Galileo Galilei: «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, a conoscere i caratteri, nei quali è scritto. Egli è scritto nella lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto». Su tutti e sei i protagonisti di questa rassegna sono più volte intervenuto con commenti critici: è necessario, tuttavia, fare il punto su queste operazioni mettendo in rilievo altresì gli sviluppi più recenti di un discorso che apre all'arte strade (forse) inesplorate.

Renato Barisani presenta le sue creazioni più recenti. In questi lavori felici del geniale artista (che è passato dall'astrazione vera e propria ad una indagine neo-costruttivistica) è possibile verificare non solo una nuova idea di forma ma una nuova visione dello spazio e della luce, cui va aggiunto, fatto importantissimo, un senso assai spiccato della funzione. In queste direzioni ultime Barisani usa soltanto tonalità bianche e nere per far meglio risaltare la funzione plastica del «quadro». Le opere neocostruttivistiche di Barisani sono chiamate dal suo autore «Strutture modulari», perché pur possedendo una morfologia ben definita, si prestano a sempre nuove elaborazioni in cui la partecipazione del fruitore diventa fondamentale. Insomma, il consapevole artista fornisce le strutture - base (da riprodurre pure in serie): spetterà a chi entra in possesso delle sculture di operare una scelta compositiva. Ma questo è solo un lato della ricerca di Barisani. L'importante è che il geniale artista compie la propria investigazione sulla forma in funzione del suo inserimento nella realtà urbana. Come a dire che la ricerca di Barisani non solo sconfina nell'architettura e non tende a rimanere pura creazione estetica ma cerca di avvicinarsi quanto più possibile al tessuto sociale investendo in pieno i grandi problemi dell'uomo (italiano) di oggi.

Una nuova idea della forma

Gianni De Tora è una delle più inattese rivelazioni nel campo specifico della ricerca astratta. Ha compiuto passi da gigante in un periodo limitatissimo di tempo. Partito da posizioni espressionistiche, De Tora ha iniziato un discorso sulla forma e sulla filosofia della forma riuscendo ad affrancarsi dai problemi di pura staticità e ad entrare nel vivo delle trasposizioni cinetiche degli elementi fondamentali della geometria: principalmente la

sfera, il cerchio ed il triangolo. De Tora si serve del colore in maniera assai intelligente per giungere ad un «punto di fusione surreale» tra «il dato razionale» che è offerto da corpo geometrico preso come tale e il «dato naturale». In sostanza De Tora cerca di far coincidere tutto ciò che è «a priori» (tra cui la circolarità: la palla, i pianeti, etc.) con ciò che è «a posteriori» (cioè nato dalla ragione). Una identificazione, quasi perfetta, tra «regola» e fantasia.

Carmine Di Ruggiero è un artista di complessa personalità e di approfonditi orientamenti. Il suo cammino ha seguito una evoluzione sicura e non subito né tentennamenti né contraddizioni. Partito da un informale di personalissima elaborazione, Di Ruggiero s'è orientato prima verso operazioni «new dada» poi ha debordato verso l'analisi della forma razionalizzata. Da qualche anno Di Ruggiero indaga sul triangolo. È chiaro che, addentrando nell'indagine matematico-filosofica, l'impegnato artista doveva per forza giungere ad un discorso di questo tipo. Per i pitagorici il triangolo fu il simbolo di ogni perfezione. Di Ruggiero adopera questo elemento per due operazioni distinte: una prima, spaziale-matematico-filosofica (il triangolo come armonia e il triangolo come rappresentazione di una perfezione socio-razionalistica); una seconda, puramente segnica. Il triangolo diventa un elemento alfabetizzato, un simbolo di codice come il «formicone» di Capogrossi. Ne vengono fuori composizioni di alta creatività (specie le ultime) che io considero vere e proprie «sinfonie» segnico-coloristiche.

Riccardo A. Riccini, che ho già ammirato in una personale allo Studio Ganzerli è un giovane artista schivo ed introverso ma assai ricco di talento. Riccini opera nel contesto dell'astrazione ma la sua è più un'analisi critica che cerca di affrontare ciò che avviene a monte dell'opera d'arte. Un problema, come si

vede, tutto concettuale. Lo dice lo stesso Riccini: «Ho sempre lavorato, prima dell'immagine, sotto, a saggiare l'articolazione del costituirsi del senso interno della pittura nei rapporti della dialettica produttiva; dopo il momento ('65-'67) della "immaginazione" tra automatismo e associazione iconica analogica, dopo la convenzione rappresentativa ('73, prospettive) tendo ora a dipingere le relazioni tra materiale e procedimenti...».

Filosofia del triangolo

Guido Tatafiore, che fu con Barisani il fondatore del Gruppo astratto-concreto dopo la parentesi in seno al Gruppo Sud, è ritornato sulla grande ribalta dopo qualche anno di voluto silenzio. Oggi egli ha imboccato la strada neo-costruttivista con una impostazione concettuale. Come a dire che al di là delle analisi sui corpi geometrici, Tatafiore punta ad un «distinguo» tra un «tempo pubblico» ed un «tempo privato» inserendo, in questo contesto, il colore. Una maniera originale per riabilitare l'apporto coloristico. C'è poi in Tatafiore un ritorno al «quadro» come elemento di confluenza di situazioni più disparate. Tatafiore rimane un artista geniale che cerca di fondere elementi puramente fantastici con altri dedotti dall'analisi razionale della realtà.

Giuseppe Testa è un ricercatore di notevole capacità analitica che tende ad un inserimento delle sue investigazioni astratte in un modulo architettonico. Le «linee-forza» di Testa tendono a costruire e a costituire uno «spazio razionale» che si identifica in una situazione mentale. Quindi nessuna frattura tra progettazione e opera stessa.

Gino Grassi

Da il «Roma», Napoli 24 febbraio 1977

Geometria e ricerca

All'American Studies Center sono esposte dall'11 al 28 febbraio le opere più recenti di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tafiore e Testa. Il tema che le accomuna tutte è: 'geometria e ricerca'. Il senso della loro indagine può essere illustrato dalla citazione da Galilei posta ad inizio catalogo: «La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non si impara a intendere la lingua, e conoscere i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per oscuro laberinto». Nella produzione degli artisti citati ciò vuol significare l'esigenza di una concretezza razionale o di una razionalità concreta perché formulata in base a leggi matematiche; ma anche l'esigenza di usare del mezzo espressivo come strumento di conoscenza della realtà da cui si ricavano leggi e norme oggettive.

In **Barisani** la produzione attuale rappresenta il logico proseguimento delle ricerche avviate fin dal tempo del Mac (Movimento Arte Concreta, 1951) quando cioè scopo primario era, nel rifiuto della rappresentazione di tipo tradizionale, il 'formare' cioè partecipare attivamente alla prassi creativa e sottolineare contemporaneamente il valore plastico del materiale adoperato. Allora era presente una componente espressiva legata all'accostamento inedito di materiali diversi (ferro e vetro ecc.). Oggi, superata l'esperienza informale ed eliminata l'antica componente espressiva e in parte dadaista, Barisani rinalda la volontà compositiva rigorosa e vigile che ha presieduto alle opere dagli anni '60 in poi e, insieme, l'esigenza di un'analisi strutturale e sistematica del processo creativo e lo oggettiva nella sua scarnificazione con gli elementi adoperati: in scultura, modulari sem-

plici, in pittura colori di base come il bianco accostato al rosso o al nero per una definizione bidimensionale di figure geometriche che si legano direttamente alle sculture proprio sul versante della essenzialità.

Il percorso di **De Tora** è più recente: egli è infatti tra i 'giovani' insieme con Di Ruggiero, Riccini, Testa. De Tora segue una linea analitica ma progettuale come proposta e verifica continua delle leggi logiche con le quali struttura forme geometriche diverse ma ricorrenti, usate per realizzare sequenze e profondità tramite una «stesura di colore in modulazione minimali e primarie», poggiata sul reticolo di fondo quasi sempre quadrato. Se ancora nel '73 la sua pittura presentava, sia pure in forma allusiva ed emblematica, rimandi alla realtà esterna, oggi di quei rimandi è rimasto soltanto l'uso di una determinata impalcatura geometrica e quel tanto di soggettivo che ancora persisteva allora è negato in nome di una ricerca senza interferenze.

Di Ruggiero fonda la struttura del suo dipinto-oggetto sulla iterazione quasi ossessiva di una forma geometrica: il triangolo, che se rammenta di lontano i giochi dei caleidoscopi, ad un esame attento si rivela il frutto di uno studio analitico ed intenso per cui le campiture di colore scandiscono dissonanze e corrispondenza e contemporaneamente tentano una organizzazione strutturale dello spazio entro cui matematicamente sono posti moduli triangolari, l'uno contro l'altro, come denti di ingranaggi pronti ad intersecarsi o staccarsi.

Per **Riccini** il discorso è complesso. Tenuto conto che tra i suoi punti di riferimento culturale sono Blanchot, Adorno e il quattrocentesco L.B. Alberti, Riccini prosegue una ricerca avviata da tempo per la quale dipingere è 'pensare la pittura', richiamare «la possibilità di significare il senso del vedere, di un vedere strutturale, il pensiero visivo». Dipingere, anche, come riappropriazione critica della pittura e della sua storia intesa come insieme di infinite possibilità di realizzazione

«Geometria e ricerca» alla galleria Il Salotto

Quando si avvierà finalmente una seria storia «sociale» dell'arte italiana contemporanea, e particolarmente degli ultimi decenni non si potrà far a meno di riconoscere che allo sfruttamento economico del capitalismo settentrionale sul mezzogiorno, emarginato come mero terreno di conquista consumistica e come riserva di mano d'opera corrisponde esattamente una emarginazione culturale, e per quanto riguarda le arti visive il totale disinteresse delle patrie storie e perfino cronache su accaduto come su accade nell'area meridionale di originalmente creativo e di autonomo, e comunque di risposta e di partecipazioni tipiche al dialogo culturale.

Per quanto riguarda le arti figurative la ragione dell'emarginazione è soltanto indirettamente politica, mentre è direttamente economica, e di modelli culturali del potere. Economica, giacché è inammissibile per il mercato capitalistico dell'arte, come è stato nell'accelerazione consumistica il mercato artistico italiano settentrionale, che possano darsi nell'area meridionale valori riconosciuti. Se qualche riconoscimento poteva essere dato, ciò avveniva unicamente per chi avesse abbandonato il mezzogiorno e fosse emigrato, convalidando dunque la preminenza indiscutibile della situazione culturale settentrionale e dei suoi modelli, rientrando cioè nei modelli che quel mercato sosteneva e affermava, e che intendeva esportare ed imporre anche nella «colonia» meridionale, al modo stesso di come la pressione consumistica operava, anche attraverso la politica dei «poli» di sviluppo.

Sarebbe vano chiedere perché la critica nazionale d'avanguardia, anche la più intelligente, non abbia contrastato questa tendenza e questa operazione emarginanti. È facile infatti rispondere che ben difficilmente si potrebbero reperire scelte e indicazioni di tale critica diverse da quelle dell'ideologia del mercato entro la quale quella critica stessa

operava. D'altra parte le rare presenze critiche meridionali non hanno avuto né la convinzione né comunque la forza di dare indicazioni diverse. Esiste anzi una precisa responsabilità di certa critica d'arte d'avanguardia operante nel mezzogiorno d'Italia di aver contribuito ad avallare situazioni di riporto e di colonizzazione ideologica e mercantile, invece di stabilire dei segni di un fronte di resistenza e di riconoscimento di una possibile diversa identità e funzione pur nel comune dialogo problematico contemporaneo, dico entro la tradizione stessa dell'avanguardia.

La condizione drammatica dell'operatore culturale ed artistico in particolare nel sud è stata ed è quella di dover combattere appunto per la conquista di uno spazio di possibilità di autoidentificazione e di autonomia. Alcuni hanno preferito una soluzione di abbandono di quella situazione, e sono risaliti al nord o fuori d'Italia, altri — i più naturalmente (e fortunatamente) — hanno resistito sul posto, tentando di fondare il senso diverso di un lavoro pur strettamente dialogante con i portati di un'avanguardia internazionale.

La linea di lavoro che questa mostra documenta va letta anch'essa in questa condizione di fondo, e va letta quindi nello sforzo di fondare una specificità di ricerca nell'ordine di analisi di strutture astratte, nel senso — implicito almeno — di una risposta culturale connessa a tale condizione e alla problematica specifica, direi, persino in qualità antropologica, di un territorio culturale e geografico.

Che questa linea del resto abbia poi tutti i titoli per una sua presenza, e sufficientemente autonoma e certo sufficientemente precoce, sono qui, direi in apertura di mostra, a ricordarlo le presenze di Barisani e di Tafatiore, esponenti di quel «Gruppo Arte Concreta» napoletano, aderente al M.A.C., e attivo con particolare vivacità di proposizioni (che andrebbero più attentamente ricostruite

entro la storia dell'arte astratta italiana nel secondo dopoguerra) nella prima metà degli anni Cinquanta.

In una recente monografia, ricostruendo tutta la lunga vicenda di Barisani in trenta anni d'attività creativa tenace e fortemente qualificata, ho cercato di avviare un discorso proprio sulla specificità di quelle prove, che contrapponevano (ma al discorso vale anche oltre le prove di Barisani) ad un astrattismo geometrico di impronta o idealistica o fantastica o comunque di corrispondenza ad una strutturalità tecnologica, come avveniva nella situazione settentrionale, le intenzioni di un lavoro più umile e problematico, di un costruire quasi fabbrile, riportando cioè appunto l'attenzione su un denominatore lavoro, direi quasi operaio, in una prospettiva dunque d'ipotesi aperta e fuori d'ogni trionfalismo formalistico o ideologico.

Quel lavoro di Barisani è ormai assai lontano, venticinque anni fa, ma le premesse sono ancora valide e operative nelle esperienze che nell'ultimo decennio va conducendo nell'esplorazione di una possibilità fenomenologica della forma pura, e che a quella lontana stagione si riconnettono costituendo ormai un nesso storico fondamentale nella vicenda dell'astrattismo meridionale.

Tatafiore opera invece in termini diversi dalla tradizione «concretista» della prima metà degli anni Cinquanta, nel senso di aver acquisito altri elementi nella costituzione d'immagine, come la presenza verbale plasticamente risolta, e in modo molto rigoroso, e tuttavia ironicamente valida anche proprio come parola affermata in consistenza plastica, pittorico-plastica, in questi suoi rilievi tondi, fra la pittura oggettuale e la scultura.

Da origini di esperienze informali nello scorcio degli anni Cinquanta e nella prima metà dei Sessanta, Di Ruggiero è venuto elaborando negli anni una ricerca di strutturalità astratta molto personale, fino a quel recente modo di iterazione di elementi formali analoghi, ma in una varietà cromatica chiaramente credo allusiva in senso analogico a una vivacità ottica di spettacolo meridionale. La presenza di Di Ruggiero nella linea di ricerca

qui prospettata (e si intenda bene prospettata nella sua attualità, anche se quella linea ha appunto una fondazione storica precisa) è un anello fra la generazione che dialogò con il M.A.C., e quella di un nuovo costruttivismo e comunque di una nuova pittura di strutturalità astratta a Napoli negli anni Settanta.

Qui le diramazioni sono diverse, e hanno una consistenza indubbiamente notevole, sulla quale l'attenzione critica va ancora sollecitata in modo più adeguato. Rappresentano cioè un polo preciso nell'orizzonte assai vivace e articolato della situazione artistica napoletana attuale.

De Tora porta avanti un discorso di dinamismo strutturale, attento alla fenomenologia della forma nel divenire delle sue possibili trasformazioni, anche in questo caso in fondo deponendo a favore di una relatività piuttosto che di un'assolutezza della forma stessa.

Testa e Trapani, con Palamara (qui non presente) hanno fondato un gruppo di «nuovo costruttivismo» a Napoli nel 1970. Testa da allora elabora un discorso figurale fortemente strutturale di valenza quasi architettonica, attraverso un gioco di proiezioni molto rigorose che speculano su una duplice natura di congiunzione spaziale, cioè fra spazialità reale, oggettualmente emergente, e spazialità virtuale figurata. Mentre Trapani pure da allora svolge ricerche di ipotesi di nuove modalità strutturali, in una varietà di configurazioni che mi sembrano rispondere a suggestioni d'ordine psicologico piuttosto pronunciate.

Riccini lavora in modo diverso, attento ai valori della superficie pittorica sia in senso materico sia in senso cromatico, sia direi in senso spaziale («tendo ora a dipingere le relazioni tra materiali e procedimenti», conferma), proponendo valori lirici, verso una pittura testimone come termine ultimo, personalmente sofferto in una ricerca indubbiamente singolare nell'orizzonte di nuova pittura.

La linea di cui parlavo è dunque precisa, ma appunto articolata, e si propone in una consistenza problematica che credo offra sufficienti giustificazioni di una propria specificità culturale, nel senso di essere attenta

appunto ad una corrispondenza di fondo — problematica, beninteso, e non data una volta per tutte — ad un patrimonio culturale e antropologico specifico. Il credito che queste proposte si meritano non è soltanto nella qualità e puntualità formale che esibiscono, ma anche, e dal mio punto di vista starei per

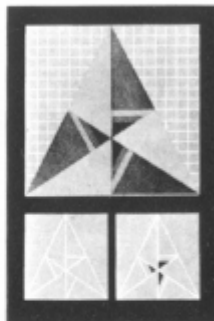
dire soprattutto, nella correttezza della prospettiva culturale che consapevolmente suggeriscono e seriamente praticano.

Enrico Crispolti

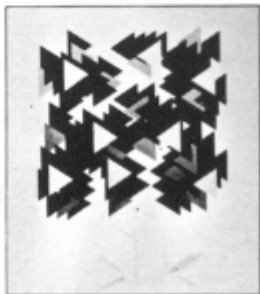
Presentazione al catalogo della mostra «Geometria e Ricerca», galleria «Il Salotto», Como 21 maggio - 3 giugno '77



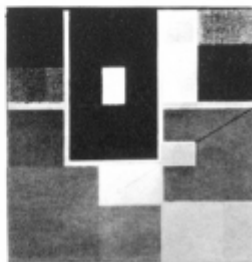
RENATO BARISANI
Renato Barisani è nato a Napoli nel 1918, vive e lavora a Napoli.



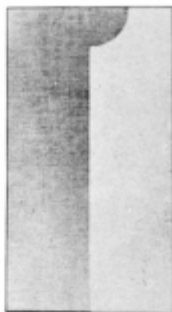
GIANNI DE TORA
Gianni De Tora è nato a Caserta nel 1941, vive e lavora a Napoli.



CARMINE DI RUGGIERO
Carmine Di Ruggiero è nato a Napoli nel 1934, vive e lavora a Napoli.



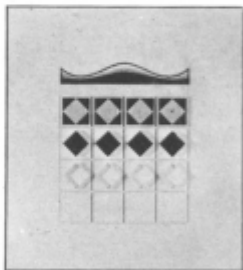
RICCARDO A. RICCINI
Riccardo A. Riccini è nato a Milano nel 1945, vive e lavora a Napoli e Milano.



GUIDO TATAFIORE
Guido Tatafiore è nato a Napoli nel 1919, vive e lavora a Napoli.



GIUSEPPE TESTA
Giuseppe Testa è nato a Biccari (Foggia) nel 1934, vive e lavora a Napoli.



RICCARDO TRAPANI
Riccardo Trapani è nato a Napoli nel 1939, vive e lavora a Napoli.

geometria e ricerca



galleria d'arte - p. roma 6 / lungario trieste 16 como t. 273538 - ore 10-12 / 16-19,30 / chiuso il lunedì e la mattina della domenica
21 maggio - 3 giugno 1977 - inaugurazione: sabato 21 maggio ore 18.

Secondo geometria

Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo A. Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani: sette artisti appunto qui raccolti e con un comune intendimento di ricerca. In immagine, l'affinità è palese ma va intravista oltre di essa, ovvero nei metodi e processi che ad essa sottendono. Se non sempre il metodo è l'immagine, sta tuttavia nella logica del metodo la comune natura delle loro immagini. Orientate *secondo geometria* si mostrano infatti in ciascuno di loro non solo la definizione formale di immagine ma non di meno le procedure di costruzione e di proponimento semantico. Lo spirito tutto pratico con cui una metodologia condotta su termini deduttivi, qual è *secondo geometria*, non può non farsi carico della perdita di spessore vitale, ossia, per restare nei termini di metodo, l'induzione. Fu questa un'ossessione più o meno consapevole tra i nostri astrattisti lombardi degli anni Trenta e che si riproporrà più che mai in termini operativi o, meglio, sperimentali nella successiva proposta degli astrattisti lombardi, nel '48, attorno al gruppo M.A.C., cui aderirono pure Barisani e Tatafiore. Per entrambi, nella naturale mobilità di fantasia di una ricerca da allora perseguita, e che qui non è possibile ripercorrere resta immutata la volontà, come dire, di dare corposità reale a un linguaggio che per istituzione mentale sembra sfuggire alla calamitazione delle cose fisiche. Non ad altro peso, tangibile ed emotivamente vissuto, si convertono del resto le attuali tipologie geometriche di Barisani, nel loro installarsi — luminosamente e cromaticamente — nello spazio, risucchiandolo e investendolo. Non ad altra ponderabilità della forma geometrica tendono pure le rivisitazioni di tipologie architettoniche di Tatafiore o le sue più recenti scritture oggettuali: dove la riduzione della parola, e nel senso e nella visione, a segnaletica la incardina alla fissità di un luogo geometrico.

Se si è potuto dire che la lingua è un organo

del pensiero come l'occhio è un organo della vista non è poi del tutto improbabile dire ancora che la geometria è uno strumento della coscienza. Uno strumento non solo di estroversione e conoscenza ma di costituzione e risonanza interiore. Se la nascita dell'io e della sua alterità inconscia segue, nella consapevolezza, la logica del principio di identità, allora la nostra coscienza ha una struttura euclidea. Si può insomma così supporre l'area specifica del nostro io come estesa e capace di una sua visibile mobilità spaziale. Non deve d'altro canto l'introspezione, per sfuggire al silenzio dell'immediato autorispecchiamento, darsi nei moduli di spazio e di tempo, quali segmenti di un binocolo a soffietto? Perché allora intendere l'esercizio delle forme geometriche per lo più rivolte a obiettivare il circostante, quale trasfigurazione dell'orizzonte visivo e non altresì come viatico introspettivo, quale spettacolazione interiore? Affrancato dagli schematismi trascendentali resta in definitiva all'immaginario la possibilità di una ragione che ispezioni se stessa. Da Malevic, Kandinsky e Kupka, da Soldati, la Badiali e Licini si può dire corra in tal senso un filone immaginario in cui la geometria è anzitutto linguaggio di risonanze interiori.

E questo filone proseguono qui Di Ruggiero, Testa e Trapani. Come non sentire comunicante perciò quelle visioni gaie e festive che Di Ruggiero spalanza sulle tele e come quindi non partecipare a quei suoi pungoli ottici di un viaggio interiore in cui la coscienza si espande in uno spettacolo di luce. Più sfuggente il rispecchiamento interiore delle immagini di Testa che intenzionalmente ripiega il senso di un linguaggio *secondo geometria* nelle ambiguità ludiche delle proprie forme: doppiare la realtà significa anche fingerne le illusioni. Il lavoro di Trapani ha anch'esso le cadenze giocose del comporre con forme geometriche ma con intento logico, quasi a proporre una autonoma ricostruzione simbolica di suggerimenti di per sé naturalistica-

mente ordinati. Infine con De Tora e Riccini se non si può dire che il loro sia un discorso di risonanza interiore ove l'immaginario geometrico si costituisca quale spazio autonomo e alternativo, vi persiste comunque l'incidenza di un metodo che *secondo geometria* non solo attraversa se stesso ma si fa metacritico. Se il primo infatti segue nei suoi motivi costruttivi l'iter analitico con cui la geometria svela la propria grammatica di fenomenologia dello spazio, il secondo ne sonda, facendone frutto d'immagine, le disponibilità decostrut-

tive e di supporto metalinguistico alle pratiche pittoriche.

Esperienze diverse dunque ma comuni nel linguaggio di base e nei suoi costitutivi metodi logici. Una comune ragione in una diversità d'immaginario in cui lo spazio e il linguaggio che per consuetudine lo rappresenta lo fa così relativamente che sarebbe meglio dire che ne è rappresentato.

Luigi Paolo Finizio

Dalla presentazione al catalogo della mostra alla galleria «2B», Bergamo 1978



F. BORISANI



G. DE TORO



C. DI FREGGERA



F. E. FRONZI



G. TOSATONI



G. TOSATO



F. TRAPPANI

geometria e ricerca



2B
INTERNATIONAL

dal 1° al 15 marzo 1976, ore 18

2200 BERGAMO ITALIE 41 VIALE VITTORIO EMANUELE
TELEFONO 035 311171

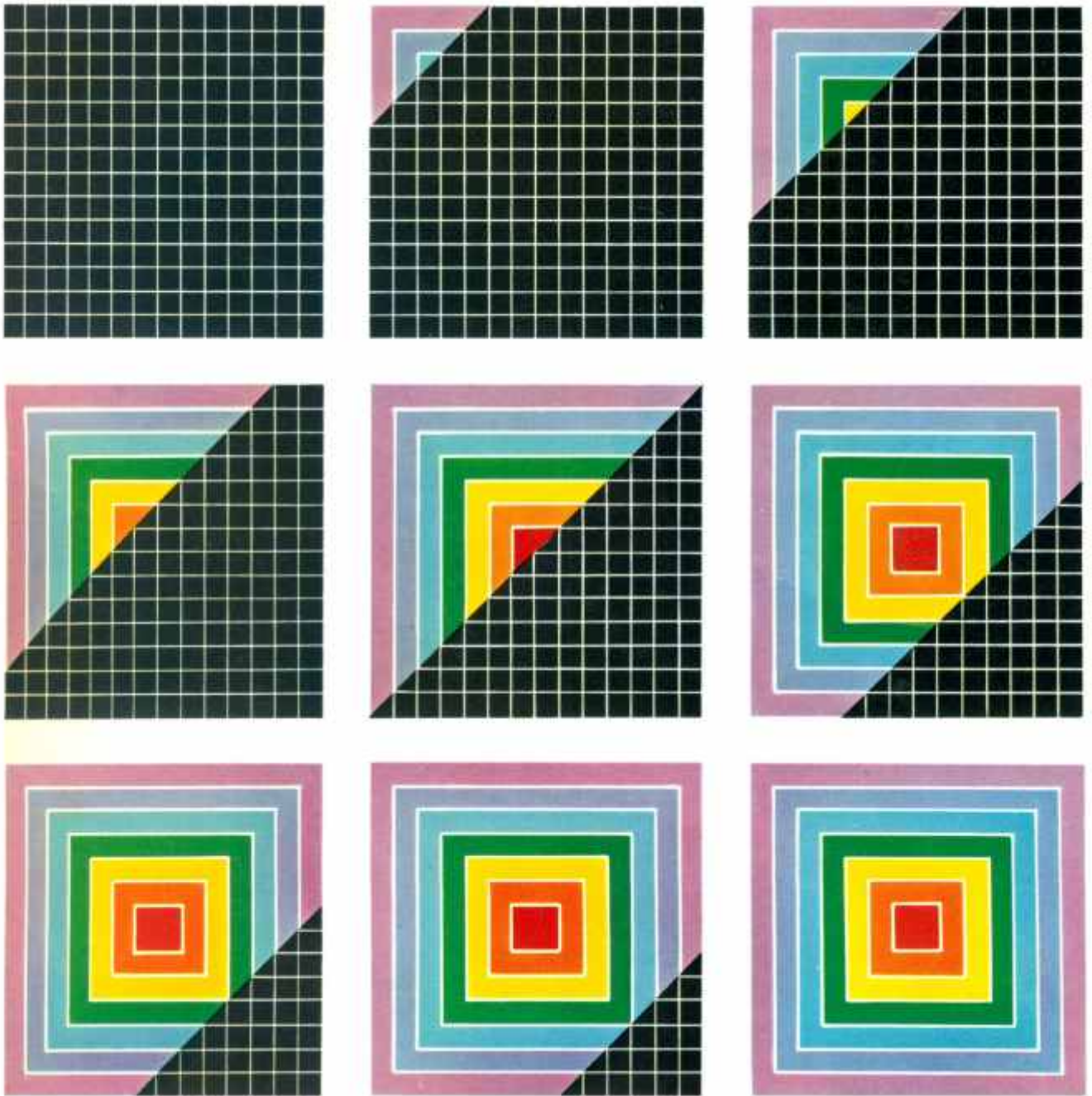
Dopo alcune formulazioni di neo-figurazione, in cui il dato d'immagine non si discosta dal misurarsi e integrarsi analiticamente all'ambiente (sia questo naturale o tecnologico), De Tora si impegna a porre in evidenza principalmente le strutture formali con cui sino a quel momento aveva posto in relazione le immagini agli aspetti dell'ambiente. In questo senso le opere dei primi anni settanta mostrano assai chiaramente l'intento che porterà l'artista alle più recenti esperienze con un carattere fortemente analitico proprio sui termini di linguaggio.

È chiaro infatti che l'uscita dai recuperi ambigui d'immagine della cosiddetta neo-figurazione si offre al nostro artista proprio attraverso una minuta autoanalisi degli ambigui termini d'immagine. Qui si dà l'esigenza, che già induceva l'artista a individuare gli aspetti della realtà come fra loro connessi da codici di rappresentazione, tutta induttiva e riflessiva conducente De Tora a rendere dominanti le forme e gli stereotipi formali nei temi di rappresentazione della propria ricerca espressiva. Se le ideologie filtrano i nostri linguaggi e questi a loro volta filtrano la realtà che essi rappresentano, compito allora di un disvelamento creativo sarà appunto quello di mettere sotto analisi i processi di tale filtraggio e ideologico e di linguaggio. Per il nostro artista l'interesse è preminentemente rivolto a quest'ultimo processo, ma con esso non resta indipendente l'altro.

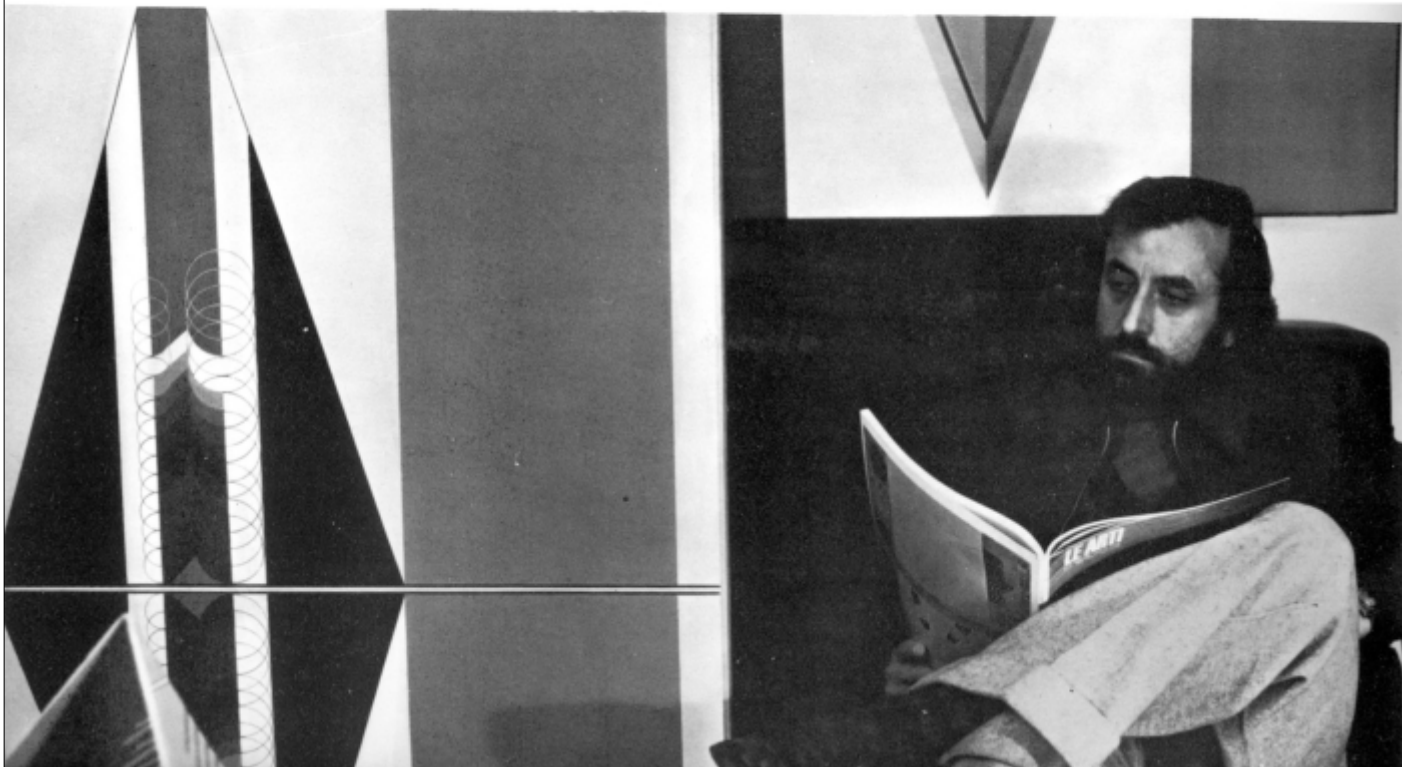
L'analisi dei termini formali coglie tali termini in divenire o nella loro abitudinaria utilizzazione. Per quanto quindi si tratti di processi, e perciò di elementi dinamici, essi sono essenzialmente dei fenomeni statici giacché consueti e perciò ripetuti. L'intento creativo di De Tora credo consista nell'intromettersi in tale ripetizione stereotipata per infrangerne l'ovvietà. L'impiego di strutture elementari quali il cerchio, il quadrato o la diagonale permette all'artista un intervento di natura primaria, ossia su quelle che sono le radici generatrici del linguaggio posto sotto analisi decostruttiva.

Seguire le intime scomposizioni del linguaggio geometrico offre al nostro artista la possibilità di catturare al suo interno per scomporla l'esperienza continua e di fatto indissolubile della percezione ottica. Pur trasferita su un ordine di analisi concettuali l'operazione conserva tuttavia una comunicante suscitazione di emozioni luminose. La qualità cromatica che esalta le scomposizioni geometriche di De Tora trova in questo senso all'interno del gruppo «Geometria e ricerca» una consonanza con le opere di Di Ruggiero. Per entrambi, seppure con tenore diverso, il linguaggio geometrico si fa tramite di rispecchiamento emotivo, ossia linguaggio di espansioni luminose, di spettacolazioni interiori.

Il reticolo che fa da supporto alle scomposizioni, alle minute decostruzioni delle tipologie geometriche non solo è esigenza di metodo che non si cela e diventa parte costitutiva dell'individuazione d'immagine, ma ribadisce non di meno, in modo primario, la volontà di chiarezza comunicativa cui tende l'esperienza in corso. Questo rendere direi quasi trasparente l'enunciato e i modi di costruzione dell'enunciato stesso diventa, dunque, un bisogno concettuale ed emotivo ad un tempo. La scelta e il tenore della scelta appaiono quasi sintomatici nel campo dei fenomeni cromatici, ovvero dei fenomeni luminosi e primo fra tutti quello solare. L'iride, l'arcobaleno, lo spettro cromatico sono in fondo schemi di riferimento sia naturali che mentali che alludono o segnalano come il fumo al fuoco o le nubi alla pioggia. E il referente è sempre la luminosità solare come la chiarezza concettuale. Come piace dire a De Tora: «Non cercare in una superficie bianca quello che non troverai ma guarda il suo immenso candore». Resta d'altro canto costante in De Tora il riferimento all'ambiente naturale quasi si perpetuasse nel suo linguaggio il suggerimento da cui egli muove e che in realtà trova in quel linguaggio soltanto uno strumento di conoscenza. Sta appunto all'interno di questo dato consapevole la condizione di rendere esplicito senza equivoci il bisogno di risonanza interiore che governa l'artificio delle sue scomposizioni cromatiche.



De Tora



BIOGRAFIA

GIANNI DE TORA è nato a Caserta nel 1941. Nel 1953 si trasferisce a Napoli con la famiglia, dove compie gli studi all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti. Nel 1960 partecipa alle prime mostre a carattere nazionale.

Nel periodo 1958-62, interessato alle ricerche scientifiche legate alla spedizione dell'uomo nello spazio, realizza opere pittoriche ispirate a tali argomenti (*Gli astronauti, Morte nello spazio, Amicizia 2000*) e rientranti nella ricerca espressionista che in tale momento analizza ed espone al Premio A. Mancini all'Accademia di Belle Arti di Napoli, ed al Palazzo delle Esposizioni a Roma nel '63 in una mostra collettiva.

Dopo una investigazione della materia-colore-luce (sabbia + colore ad olio) in relazione all'immagine, realizza opere informali dove il gesto scava il segno sulla superficie incidendo tracce mentali.

Nel 1964 inizia l'attività didattica nella scuola statale.

Nel periodo 1964-66 partecipa attivamente al dibattito artistico-culturale in atto a Napoli, in particolare alla libreria Guida dove si organizzano mostre e conferenze con G.Ungaretti, A. Moravia, U.Eco, R. Barthes, G.C. Argan, A. Ginsberg ed altri. Espone in varie mostre di gruppo, alternando alla ricerca linguistica l'impegno politico.

È presente tra l'altro alla mostra Naz.le «Arte e Turismo» a Ravenna dove riceve il 1° premio; al Premio Naz.le «Posillipo» - Napoli, al Premio «Mov.to Artist. Culturale Italiano» Napoli dove viene premiato.

Legge Kafka e successivamente Freud che influiranno sulla sua visione surrealista.

Espone in varie mostre personali e collettive tra cui, la II Biennale di Bolzano e la Biennale di Ancona dove viene premiato. Nel periodo 1967-'68, insegna ad Esperia (Frosinone) dove svolge esperienze di didattica alternativa realizzando scenografie per varie rappresentazioni tra cui 'Maria Stuarda' di Schiller e collaborando con gruppi di teatro sperimentale. Nel '68-'69, viene invitato all'«VIII Premi internacional J. Mirò» a Barcellona a cui parteciperà per molte edizioni. Partecipa, inoltre al 'Premio Galleria delle Ore' a Milano invitato da Marussi, Negri, Reggiani, Tassi, Valsecchi. Soggiorna a Parigi dove partecipa al dibattito artistico-culturale del momento.

Nel 1971 partecipa alla triennale "M. Sironi" a Napoli dove viene premiato; riceve inoltre il 1° Premio alla Mostra Nazionale 'Avanti!'.

Nel periodo '70-'72 analizza il problema della organizzazione dei segni deputando la struttura geometrica a campo totale di indagine.

Realizza 'i contrasti' con la tecnica acrilica su tela che espone alla «Biennale d'Art Italicene» a Parigi ed a Menton e in entrambe le rassegne viene premiato.

Soggiorna a Londra dove partecipa ai fermenti culturali di impronta internazionale. Espone in gruppo alla University of London Union.

Nel '73 instaura un rapporto culturale con le gallerie 'Numero' e 'Fiamma Vigo' con cui espone in mostre personali e di gruppo a Roma e Venezia e nelle Fiere d'arte di Bologna, Düsseldorf e Basilea.

Nel 1974-75 indaga le 'strutture riflesse' che esporrà alla X Quadriennale D'Arte di Roma. Viene invitato al «Premio Ricerca Artecom» a Roma dove riceve il I premio. È presente alla Rassegna «Napoli, Situazione '75» a Marigliano curata da E. Crispolti. Viene premiato al «Premio Brunellesco» Firenze.

Analizza 'le sequenze' e studia l'economia della forma visiva primaria.

Cura la rubrica 'Arteconfronto' nella rivista di politica e cultura, 'Inchiesta Contro'. Nel '76 partecipa a 'Qui sei tu', mostra e azioni negli spazi urbani di Venezia. Riceve il 1° Premio alla III Biennale di Nola, Napoli. Con il gruppo «Geometria e Ricerca», costituitosi a Napoli nel 1976, espone nelle mostre itineranti in varie città italiane.

Nel 1977-78, espone 'le sequenze primarie' e 'le diagonali' in varie mostre personali e collettive tra cui la Galleria delle Forme D'Arte a Milano e alla Cytibank Torino. Attualmente vive a Napoli dove insegna e svolge ricerche spaziosive, opera in Via Eduardo Nicolardi n° 256. Sue opere si trovano in gallerie pubbliche e private a: Napoli; Roma; Firenze; Milano; Matera (Museo Civico della Grafica); Jesi (Galleria Civica D'Arte Moderna); Sassoferrato, (Galleria Civica D'Arte Moderna); Barcellona (Fundació J. Mirò); Madrid; Budapest (Szépmvészeti Muzeum); Parigi; Londra; New York; Mosca; Belgrado (Museo D'arte Moderna); Stoccolma (Moderna Museet).

Mostre personali:

1966, Galleria 'Il Centro', Benevento. - 1970, Galleria D'Arte 'S. Carlo', Napoli. - 1971; Galleria 'La Parete', Napoli. - 1973, Galleria Fiamma Vigo, Roma. - 1973; Galleria 'Numero', Venezia. - 1974, Galleria 'Inquadrature 33', Firenze. - 1975, Arte Studio Ganzerli, Napoli. - 1975, Centro Artecom, Roma. - 1976; Galleria 'Domenicani' Bolzano. - 1976, Galleria 'Il Salotto', Como. - 1977, Galleria 'Modulo 4', Pomigliano D'Arco, Napoli. - 1977, Galleria d'arte 'Nove Colonne', Trento. - 1978, Galleria '2B International', Bergamo. - 1978, 'Galleria delle forme d'arte', Milano. - 1979, 'Galleria della Cytibank', Torino. - 1979, Segno Grafico, Venezia.

Principali partecipazioni:

1962, Premio «A. Mancini», Napoli. - 1963, Mostra Nazionale, Palazzo delle Esposizioni, Roma. - 1965, 'Premio città di Napoli', Napoli. - 1965, Premio Atri, Teramo. - 1966, Mostra Nazionale Arte e Turismo, Ravenna. - 1966, Premio Posillipo, Napoli. - 1967, Mostra itinerante 'Perspectives' Napoli, Vienna, Praga. - 1967, 'Il Biennale di Bolzano'. - 1967, Biennale di Ancona. - 1968, Premio Galleria delle Ore, Milano. - 1968, Annuale di grafica, Ancona. - 1969, VII Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1969, III Biennale di Bolzano. - 1969, Premio Diomira, Milano. - 1970, Mostra del Manifesto, Museo Pignatelli, Napoli. - 1970, Rassegna d'arte del Mezzogiorno, Grafica Italiana, Palazzo Reale, Napoli. - 1971, Premio Nazionale 'Avanti!'. - 1971 Triennale 'M. Sironi', Napoli. - 1972, Premio Imola, (Invitato fuori concorso). - 1972, 'Exhibition of Contemporary Painters', University of London Union, Londra. - 1972, 'Exposition D'Art Côte D'Azur', Menton. - 1972, 'Biennale D'Art Italienne', Paris. - 1972, 'Premio Brunellesco', Firenze. - 1973, 'Figurazioni e tendenze', Napoli. - 1973, XII Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1973, Exposiciones Centro de Arte Contemporaneo, Guadalajara, Mexico. - 1973, Exposicion Internacional Museo de Arte Contemporaneo, Buenos Aires. - 1973, Internationale Kunstmesse «ART 4 '73», Basilea. - 1973, Internationales Aktuelle Kunst «IKI '73», Dusseldorf. - 1974, Mostra Itinerante di gruppo: Menton, Monaco, Villefrance, Nizza, Cannes, Biaritz, Tolone, Marsiglia, Montpellier, Nîmes, Avignone, Valence, Lione, Grenoble, Albertville, Megev, Chamonix, Milano. - 1974, 'Premio Brunellesco', Firenze. - 1975, X Quadriennale D'Arte-Roma, Palazzo delle Esposizioni. - 1975, «Inco Art '75», Roma. - 1975, «Arte Fiera '75», Bologna. - XIV Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1975, Premio Termoli. - 1975, Napoli, Situazione '75, Marigliano, Napoli. - 1975 'Proposte e Scelte', Numero, Venezia. - 1975, 'Campaniaproposta uno', Napoli. - 1976, «Arte Fiera '76», Bologna. - 1976, 'Geometria e Ricerche', Arte Studio Ganzerli, Napoli. - 1976, Mostra di gruppo, Galleria Nove Colonne, Trento. - 1976, Premio Termoli. - 1976, 'Qui sei Tu' Mostra nella Scuola Grande di S. Teodoro e spazi urbani, Venezia. - 1976, Mostra di Gruppo, Firenze (Tavarnelle Val di Pesa). - 1976, 3° B.A.N. Nola, Napoli. - 1976, XV Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1977, Geometria e Ricerca: mostra itinerante, Napoli, American Studies Center; Aversa, Studio D8; Matera, Studio Arti Visive; Scafati, Centro Sud Arte; Como, Galleria Il Salotto. - 1977, XVI Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1977, Exposicion Sala de Cultura de la Caja de Ahorros, Pamplona, Spagna. - 1977, Lineaarte 77, Circolo Artistico, Napoli. - 1977, VI Premio Pontano, Napoli. - 1977, Una proposta per il '78, Studio D'Arts, Milano. - 1978, Geometria e Ricerca. 'Galleria 2B', Bergamo. - 1978, Geometria e Ricerca Grafica, Arte Studio Ganzerli, Napoli. - 1978, 'La Pittura Italiana d'Oggi', Biblioteca Civica, Saronno. - 1978, 'La Linea Italiana Astratto-Concreta', Napoli. - 1978, XVII Premi Internazionali J. Miró, Barcellona. - 1979, Mostra itinerante «Grafica italiana in provincia», Bogotà, Columbia. - 1979, 'Gli artisti d'Italia a Parigi', Municipio di Parigi.

BIBLIOGRAFIA

- F. MENNA, La seconda rassegna Napoli-Campania, 'Il Mattino', 28/10/1966.
 C. RUJU, All'VIII Premio J. Miró, Gianni De Tora, 'Art Letter', Novembre 1969.
 A. DEL GUERCIO, Presentazione mostra personale Galleria S. Carlo, Napoli 1970.
 S. DI BARTOLOMEO, La mostra di De Tora, 'Napoli Notte', 28/5/1970.
 P. RICCI, Gianni De Tora, 'L'Unità', 2/11/1971.
 G. GRASSI, Gianni De Tora alla Parete, 'Roma', 18/11/1971.
 R. RICCARDI, Gianni De Tora alla Parete, 'Quadrante delle Arti', Novembre 1971.
 L. VINCA MASINI, Nota Critica Mostra Personale 'Inquadrature 33', Firenze 1974.
 M. DORIGO, Gianni De Tora alla «Numero», 'La Voce di S. Marco', Venezia 1973.
 A. IZZO, Nota Critica Mostra Personale 'Numero', Roma-Venezia 1973.
 S. ORIENTI, Presentazione mostra personale «Inquadrature 33», Firenze Novembre 1974.
 V. CORTI, Gianni De Tora all'Inquadrature, 'Le Arti', Dicembre 1974.
 C. MARSAN, Gianni De Tora, 'La Nazione', Firenze Gennaio 1975.
 G. BENIGNETTI, Gianni De Tora, 'Eco D'Arte', Firenze Gennaio 1975.
 G. QUARTA, Gianni De Tora, 'Arte e Società', Maggio 1975.
 L. BRUNI, Gianni De Tora all'Inquadrature 33, 'A studio', Firenze 1975.
 G. GRASSI, Il mondo sferico di Gianni De Tora, 'Roma', 25/5/1975.
 C. RUJU, Gianni De Tora allo Studio Ganzerli, 'Corriere di Napoli', 5/6/1975.
 E. CRISPOLTI, Presentazione mostra personale Galleria 'ARTECOM', Roma Novembre 1975.
 S. ORIENTI, De Tora, 'Il Popolo', Roma 28/11/1975.
 G. PEDICINI, Oggetto minimo per Gianni De Tora, mostra personale Galleria 'ARTECOM', Roma.
 E. SERAFINI, Perché De Tora all'ARTECOM, mostra personale Galleria 'ARTECOM', Roma.
 S. ORIENTI, De Tora, 'D'Arts', Dicembre 1975.
 C. MARSAN, Gianni De Tora, 'D'Arts', Dicembre 1975.

- L. MARZIANO, Presentazione mostra personale Gall. 'Domenicani', Bolzano Marzo 1976.
 C. GALASSO, Gianni De Tora, 'Alto Adige', Bolzano 9/3/1976.
 M. DALL'AGLIO, Gianni De Tora alla 'Domenicani', 'L'Adige', Bolzano Marzo 1976.
 G. QUARTA, Gianni De Tora, 'Arte e Società', Aprile 1976.
 G. GRASSI, Una Grande Mostra Happening, 'Roma', 14/4/1976.
 M. RADICE, Pittura Astratta di Gianni De Tora, 'La Provincia', Como 23/5/1976.
 G. GRASSI, Pittori Astratti napoletani, 'Roma', 27/5/1976.
 G. GRASSI, L'astrazione e il processo al quadro, 'Roma', 24/2/1977.
 P. SANTUCCI, Geometria e Ricerca, 'La Voce della Campania', 27/2/1977.
 G. GRASSI, CTR Canale Televisivo 34 - Napoli, Intervista. Febbraio 1977.
 L'ADIGE, Gianni De Tora a Trento, Trento 5/5/1977.
 R. SANDRI, Gianni De Tora, 'L'Adige', Trento 1/6/1977.
 E. CRISPOLTI, Geometria e Ricerca. Presentaz. mostra gall. 'Il Salotto', Como 3/6/1977.
 M. RADICE, Geometria e Ricerca, 'La Provincia', Como 6/6/1977.
 LA NAZIONE, Gianni De Tora a Trento, Firenze 6/6/1977.
 T. TRINI, Geometria e Ricerca 'Data', Giugno 1977.
 IL RESTO DEL CARLINO, Gianni De Tora a Trento, Bologna 27/6/1977.
 E. CRISPOLTI, De Tora, D'Ars, Dicembre 1977.
 L. BOGGI, Geometria e Ricerca, al Centro 2B, L'Eco di Bergamo, 8/3/1978.
 G. GRASSI, La Linea Italiana Astratto-Concreta, « Roma », 25/3/1978.
 L. BOGGI, Gianni De Tora al Centro 2B, L'Eco di Bergamo, 25/6/1978.
 L.P. FINIZIO, Secondo Geometria, mostra di Geom. e Ric. Centro 2B, Bergamo 1978.
 G. GRASSI, La neo- astrazione del Gruppo..., « Roma », 21/6/1978.
 C. RUJU, Gianni De Tora, « Lo Spazio », Napoli Aprile 1979.
 U. PISCOPO, De Tora tra protesta e progetto, Presentazione mostra personale Galleria 'Segno Grafico', Venezia 1979.
 G.S. BRIZIO, Gianni De Tora, 'D'Ars' n. 90, Milano Giugno 1979.

Volumi:

- Enciclopedia Nazionale degli artisti italiani - Ediz. Bugatti - Ancona.
 Enciclopedia Universale della Pittura Moderna - Ediz. SEDA - Milano.
 Enciclopedia d'Arte Contemporanea 'Leonardo' - Ediz. IL PAVONE - Milano.
 Archivio Storico Degli Artisti - Ediz. IEDA - Milano.
 Dizionario Biografico dei Meridionali Ediz. IGEI, Napoli 1974.
 C. RUJU - Possibile Ipotesi per una storia dell'Avanguardia artistica napoletana. Ediz. EDART - Napoli.
 D. CARA - Strutture Grafiche e Segni - Ediz. Laboratorio - Arti - Milano.
 E. CRISPOLTI - Arti visive e partecipazione sociale - Ediz. De Donato - Bari.

Centri di documentazione:

- Archivio Storico delle Arti Contemporanee - Biennale di Venezia - Venezia.
 Archivio Internazionale D'Arte - Biella.
 Archivio D'Arte Contemporanea - Istituto di Storia dell'Arte - Università - Salerno.
 Kunsthistorisches institut in Florenz - Firenze.
 Centro di Documentacion de Arte Contemporaneo - Fundació J. Miró - Barcellona.
 Biblioteca del Los Angeles County Museum of Art - Los Angeles.
 Archivio Silke Paull/Hervé Würz - Antibes.

...Il punto centrale però, da ben valutare, è la pertinenza dell'operazione ai dati più sostanziali dell'artista, alle sue proprie ragioni di cultura e insieme di sentimento. Ragioni che in De Tora si palesano come tensione verso una sorta di critica contestativa a quella stessa *imagerie* di massa che egli assume non a caso nel punto di frizione tra un ottimismo futuribile e la persistenza dei conflitti concreti, qui in terra, sui quali si gioca il destino reale del pianeta che abitiamo. E, in questo contesto, è ben significativo che, tra le diverse e contrastanti indicazioni che gli provengono dall'eredità *pop*, è, direi, verso la particolare angolazione di un Rosenquist ch'egli pare propendere. E, questo, in due sensi: da una parte, la flessione critica che Rosenquist dà alla sua divorante annessione dei paesaggi dell'artificialità e del consumo; dall'altra, il rapporto che Rosenquist stabilisce con un'area europea — da Léger al surrealismo — per inverare attraverso identificabili strumenti di linguaggio oggettivo e al tempo stesso corrosivo la propria posizione critica.

È soprattutto, credo, per tali tramite che De Tora ha portato a un determinato punto di chiarezza i propri risultati più recenti: e mi riferisco sia ai quadri ultimi, specie laddove una lirica semplicità dell'immagine condensa in contrapposte tensioni di fantasticheria spaziale e di dolente realtà terrena il proprio valore conflittuale, sia a certi disegni nei quali lo stesso valore conflittuale si dichiara nella proibita apparentemente dimessa del bianco-nero. In questi più autonomi conseguimenti, mi pare oltretutto che De Tora bene avvii anche a risolvere — rescindendoli alla fine — i propri rapporti con le esperienze che più lo hanno interessato in questo periodo. Voglio dire che si profila all'orizzonte già con chiarezza una possibilità di svolgimento al di là degli stimoli culturali verso una risoluzione organica delle ragioni che sono sue; e che, voglio ripeterlo, egli, ha inseguito e cercato anche per la via di un attento confronto culturale...

Antonio Del Guercio

Dalla presentazione al catalogo della personale alla galleria «S. Carlo», Napoli maggio 1970

L'operazione di De Tora si compie secondo un processo inventivo per il quale la necessaria selezione degli elementi estratti dal mondo della geometria giunge a precisare il carattere di una articolazione, in estensione e in profondità, mediante episodi che vengono a sfalsare, con felice intenzionalità, un impegno distributivo di ineccepibile rigore, in virtù dello spiazzamento provocato da una sorta di sottile ironia dell'immaginazione.

La forma capitale, entro e per la quale si enuclea il comporre di De Tora, è la sfera; e in qualunque parte della superficie essa stabilisca la sua esigente presenza, riesce a captare ogni capacità di attrazione che il suo ruolo richiede: non solo o non tanto nei confronti di chi osservi, quanto rispetto all'ordine dell'opera che ha, in quella forma, il suo nodo provocatore; e soprattutto perché la sfera, o il cerchio, quando la sua accezione sia da intendere con minore tensione tridimensionale, accentra e risolve l'animosità dei rapporti con gli altri elementi e delle interferenze interne che la significano, e stabilisce, nella sequenzialità degli accadimenti relativi alle sottili manipolazioni della forma e al suo proporsi nella gradualità dei piani, un attrito dinamico. Un attrito che risulta per ciò conseguente, anche se non sempre del tutto logico, e che proprio per questo si rivela inquietato da un umore sàpido, capace di contendere, fin dal progetto, i presupposti dell'«esprit de géométrie».

Presentazione alla mostra alla galleria «Inquadrature 33», Firenze novembre 1974.

Sandra Orienti

Quella di Gianni De Tora è una delle «presenze» più indicative dell'area della giovane cultura napoletana d'avanguardia: un'area che in questi ultimi cinque-sei anni ha avuto momenti di indubbio splendore e di indubbia «attualità» e all'interno della quale il De Tora (classe 1941) viene operando con estremo rigore e con la dovuta cautela. Il suo occhio critico ha preferito rifuggire da ogni sorta di colpo a sensazione per puntare, intelligentemente, su un lavoro di scavo che, di simbolo in simbolo, mantiene costanti alte e perentorie.

Il suo è un racconto, in chiave geometrica (una geometria assai vicina all'«oggetto ansioso» che ha contaminato buona parte della linea della ricerca contemporanea), che sembra voler mettere a fuoco, in un abilissimo gioco di scomposizione-ricostruzione dello «spazio nell'immagine», le metamorfosi e le tensioni del flusso e del riflusso della «realtà» (una realtà metafisica e tecnologica insieme) come per prolungarla nel suo atto poetico e drammatico. E proprio il senso di «concretezza» che deriva da questo ininterrotto e allusivo viaggio esplorativo di De Tora (una sua cospicua mostra personale si è chiusa, nei giorni scorsi, allo «Studio Inquadrature 33»), da questo minuzioso rapporto oggettivo con le «cose» più disparate, è il termine che maggiormente ricorre nelle sue «mutazioni» e nei suoi «cerchi riflessi» più recenti: di qui una mozione di ricerca alla quale, in un secondo tempo, si possono aggiungere — grazie ad un segno che si scinde o si rassa da a seconda della necessità dei vari filtri del procedimento linguistico — anche le notazioni estetiche di liricità.

Da: «La Nazione», Firenze gennaio 1975

Corrado Marsan

...Poco più che trentenne, De Tora compie un'operazione sulle forme geometriche, con particolare interesse per la sfera. L'impegnato artista ha compiuto tutta intera la propria evoluzione. Partito infatti da posizioni tardo-realistiche, De Tora, dopo un breve intervallo espressionistico, ha iniziato un discorso sulla forma e sull'idea della forma.

Il punto focale dell'indagine di De Tora è, come ho detto, la sfera. Che è il punto di arrivo di elementi spesso contrapposti. Per la sua circolarità, infatti, la sfera è legata al naturale, ma, per la segmentazione in triangoli o in altri poligoni, la sfera è legata al razionale. Insomma essa è il punto di incontro fra elementi «a priori» ed elementi «a posteriori», fra lirismo e ragione; fra regola e fantasia: De Tora con i suoi affascinanti teoremi ci dimostra di aver saputo cavare la poesia dalla forma obbligata e d'aver cominciato ad approfondire la «filosofia della forma».

Come a dire che una ricerca può trasformarsi talvolta in una indagine concettuale.

Da: «Roma», Napoli maggio 1975

Gino Grassi

Dal geometrismo quasi onirico, fantastico certo, in una sorta di apertura visionaria quasi d'intenzione cosmica, in forme minuziose, si direbbe scritte piuttosto che architettonicamente strutturate, praticato nel 1972-'73, De Tora è approdato nel '74, e lo ha approfondito nel '75, ad un diverso e nuovo tipo di ordine, fondato su strutturazioni precise, geometriche, entro le quali è assunto il principio della mutazione, cioè della sequenza, come gamma di eventualità di trasformazione strutturale.

In questo senso De Tora non smentisce i suoi precedenti interessi di visione (e persino appunto d'un certo visionarismo dinamico), ma li ripropone in termini più controllati concettualmente e formalmente più chiari e definiti.

Tali sequenze, mutative e non meramente iterative sono ordite entro una impalcatura generalmente fatta di quadrati e di cerchi: cioè una struttura elementare in funzione di telaio (ma in qualche caso saranno anche triangoli acutissimi). Mentre molto più varia e articolata è la struttura minore, in mutazione che compare entro tali inquadrature, nel cerchio soprattutto (così che in fondo l'intero dipinto è una sorta di presentazione di mutazioni strutturali continue, come fermate in una tavola d'orientamento, di indice di tali mutazioni).

Dico mutazioni non a caso, giacché sono i titoli stessi che De Tora propone per questi suoi dipinti, ma attribuendoli non ad entità geometriche astratte, bensì a riferimenti naturalistici (sia pure vagamente cosmici): «mutazioni del sole», per esempio.

A questo punto mi sembra evidente che l'intenzione di De Tora è quella di voler fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione appunto di natura, infinitamente fluida e sfuggibile («i riflessi del sole», altrove). E ciò avverte di come queste proposizioni di De Tora non possano essere correttamente intese quali mere invenzioni strutturali geometriche, ma fondino invece la loro ragione d'essere proprio sul dibattito intimo fra volontà di analogia lirica, «poetica» si può ben dire, e volontà di geometria costruttiva, il cui valore sia tuttavia soltanto nel segno che riesca a portare di tale lirismo.

E dunque l'intenzione lirica di De Tora nel geometrismo costruttivo trova il suo veicolo, il suo strumento valorizzante, non tanto il suo fine. Ecco perché il lavoro di De Tora ha un tratto molto personale, che direi persino si può intendere quale tentativo di proporre un'accezione propria, «meridionale» se volete, a certe scadenze di cultura geometrica seriale, d'origine invece tecnologica.

Presentazione alla mostra personale alla galleria «Artecom», Roma novembre 1975

Enrico Crispolti

Negli ultimi due anni, Gianni De Tora ha mostrato di mettere a fuoco il nodo delle sue ricerche, ora decisamente rivolte a riscattare certi indugi che sembravano legarlo a irresolutezze formative. Infatti i dipinti presentati all'Artecom (viale Manzoni 26) son l'un l'altro legati dalla necessità di aderire con convinzione operativa al processo ricognitivo delle sue possibilità e delle sue intenzioni. Se scrive che ricorda «i colori dell'arcobaleno quando erano puliti», conclude affermando di ricercare «la ricostruzione dell'io»; e il suo lavoro si stabilisce tra questi due termini, distanti ma non opposti.

Per affermare la sostanza, dipinge una serie di «mutazioni»: del sole? Più appropriato, forse, della luce; perché, infatti, l'orditura è nitidamente geometrica, ma è proprio attraverso questa, e gli accadimenti previsti e risolti con lucida razionalità nel variare di «sottomultipli» pure geometrici, che De Tora prende coscienza anche di realtà sensibili e naturali che nello scatto progressivo degli elementi strutturali vengono ad essere decifrate e comprese. Il controllo del colore e in esso la lama interferente di luce, giocata anche nel ruolo del bianco, corrobora ed attiva il sostenuto percorso analitico.

Da: «Il Popolo», Roma novembre 1975

Sandra Orienti

Inserito nella tradizione del nuovo dell'arte moderna, Gianni De Tora anatomizza i coefficienti compositivi e li ripropone a livello di indagine e di espressività. Di qui l'ambiguità, del tutto positiva, di un'opera che, per la presenza della dimensione processuale, si determina come operazione.

Del geometrismo classico, De Tora elude la staticità ordinatoria, il razionalismo consacratario, per acquisire l'aspetto problematico, di continua verifica da condurre sul campo operativo. Questo non vuol dire che il quadro transiti nella dimensione oggettuale in quanto preminente è il versante della proposta, del progetto. L'artista manda avanti questa operazione con gli elementi basilari dell'ordine geometrico (la sfera, il cerchio, il quadrato, il triangolo) tutti tesi al dinamismo delle varianti e delle mutazioni acquisite per coordinazione logica dalle premesse esposte. Ora, la specificità del lavoro consiste nel fatto che tal modo di procedere logico spesso sfiora, fin certe volte ad approdarvi, il mondo dell'immagine, del referenziale naturale. Non a caso i titoli delle opere rimandano ad eventi di una realtà visibile.

Pervenuto a quel livello, le incidenze ottiche, la trama dei rapporti strutturali che sostengono l'opera affiorano verso leggi più generali e astratte che includono una verifica delle categorie dello spazio e del tempo. Le sequenze, le variazioni, il calcolo geometrico, le profondità ottenute non per interventi sensiblistici, ma per stesure di colore in modulazioni minimali o primarie, si ricompongono in una scansione ritmica, in un discorso visivo che, seppure affidato ad episodi cellulari gravitanti attorno ad un nucleo centrale, evidenziano il sottostante progetto di orizzontalità. L'aggregarsi e lo svanire dei colori primari che transitano nella gamma dei complementari, le riduzioni o estensioni dei campi visivi coinvolgono dentro una struttura aperta ma non per questo di segno arbitrario. In proposito è opportuno sottolineare che se in tale struttura si inserisce una sorta di inquietudine surreale, la scomposizione dioramica, la sinusoide di un festone, ciò non è casuale, ma conseguenza delle premesse da assorbire fino in fondo.

E con questo viene confermato come in un'operazione artistica non può mai darsi la separazione dello schema strutturale e della vitalità desunta dalla realtà oggettivamente data.

Presentazione alla mostra personale alla galleria «Domenicani», Bolzano marzo 1976

Luciano Marziano

...E con la fine del '68 e la fine della guerra nel Vietnam ecco che la cornice o meglio il supporto delimitante le vicende narrate diventano elementi narranti di per sé, sostituendo, appunto, ogni immagine figurale per una discorsività geometrica, possiamo dire, dove gli elementi giustapposti o alternanti si pongono in situazioni narranti per la successione a volte iterante dell'elemento scelto quale campione della nuova analisi: triangolo o cerchio che sia, che si offrono in proprio, quasi ad indicare l'evoluzione di un passaggio sociologicamente accertato di una crescita del fatto reale.

Questo distacco dal precedente, che in rapporto al dato reale è superamento di una crisi anche e soprattutto ideologica, pone De Tora a ricercare nella fantasia geometrica gli elementi per un suo narrare. E non a caso si è detto che l'astrazione, geometrica o meno è il fenomeno indicativo di una crisi sociale o pittorica, avvertita dall'artista, che tenta appunto di superarla cercando nell'analisi strutturale del dato certo, culturalmente accertato: la geometria, l'elemento chiave per un suo non arenarsi. In questo senso le opere di De Tora dal '70 in poi si sono costantemente e problematicamente proposte in una fisionomia di un crescente calarsi nell'elemento geometrico quale individuazione di un obiettivo linguistico, che non si pone ad interpretazioni ideologicamente ambigue come appunto il rapporto di un figurale naturale. E questo superamento dell'ambiguo interpretativo ha spinto De Tora alla costruzione di un discorso oggettivo che si basa su tre presupposti precisi: spazio, tempo, colore che nel loro mutarsi determinano la nuova realtà che è fonte appunto di una fantasia che punta sul dato certo per il suo manifestarsi.

Su questa certezza in una sorta di affermazione di una realtà unilaterale il cerchio è cerchio, il triangolo è triangolo il nuovo narrare di De Tora trova la sua essenza espressiva-pittorica e la offre attraverso quei mezzi strutturali che, se pur, come giustamente afferma Crispolti, sono più scritte che architettonicamente strutturate (le opere del 72/73), vengono ad avere una loro precisa architettura determinata dai vari passaggi a cui è assoggettata la composizione iniziale. Nascono così da temi unici possibilità infinite di modi di narrare. Questa volontà di narrare è l'elemento che conferisce all'operazione sostanzialmente fantastico-geometrica di De Tora una sua connotazione distintiva quale scelta appunto di una ricerca non strettamente geometrico-visiva (con tutte le sue regole psico-analogiche) bensì di poesia geometrica mirante ad una evidenziazione non casuale della carica emozionale che l'elemento geometrico manipolato, può avere come espressività totale, entro cui la forma viene ad essere emblema di un rapporto dialogico tra i vari elementi strutturati e noi che lo percepiamo, ma, ecco, più a livello di contenuti propri che i valori meramente visuali. Questa suggestività di rapporti, che supera la mera proposizione di serialità geometrica, conferisce all'operazione dell'artista una sua autonomia linguistica che trova, in questa nuova realtà geometrica, la capacità di proporsi quale elemento di un discorso che, se pur non rimanda ad altro, riesce ad avere la struttura di una narrazione in proprio. Ed è proprio questa volontà strutturale a consentire all'autore l'impaginazione dello spazio-colore in un tempo che mantiene appunto le prerogative della scansione ritmata del racconto: racconto delle forme geometriche appunto nel loro essere e nel loro possibile divenire.

In «Lo Spazio», Napoli aprile 1979

Ciro Ruju

De Tora tra protesta e progetto

De Tora appartiene alla schiera degli esclusi dal mondo, da un mondo inquinato dalla violenza e dalle prevaricazioni istituzionalizzate. Perciò s'inventa altre dimensioni più possibili o forse più impossibili, praticabili con la mediazione di un intelletto che «scopre» in senso picassiano gli oggetti e i rapporti fra i medesimi.

In un primo momento della sua attività, De Tora pretendeva di prendere contatto con la realtà sul filo di un'evocazione regressiva, che lo riportava a figure e a colori essenziali dell'infanzia, adeguata tout court con una natura non ancora sconvolta dal macchinismo industriale né invasa dai rifiuti non biodegradabili del cosiddetto «benessere».

L'esito era però d'obbligo nella ricostruzione e nello studio delle forme, più che in una gratificazione esistenziale: l'ipotesi dello sbocco nell'esistente o meglio in ciò che la memoria accarezzava come esistito realmente si andava rovesciando in quella di un nuovo inquadramento, di una ricostruzione di un altro ordine di segni, autonomi, preesistenti, antichi.

De Tora così scopre la via metamorfica che porta dalla protesta e dal rifiuto alla comunicazione, non dei rozzi contenuti dello scacco personale o della dilacerazione, ma del modo di rompere con un mondo e del connesso modo di ritrovarne un altro, per simboli, per frammenti, per cadenze e momenti. Così si rende conto che quanto più sottopone ad esame i reperti memoriali, quanto più li confronta fra di loro per estrarne gli schemi archetipici, quanto più si avvicina alla struttura, che egli sospetta perentoriamente geometrica, fondata su un codice di triangoli, di cerchi, di quadrati e comunque di forme elementari e inconfondibili, tanto più mette d'accordo la mitologia della sua coscienza con il progetto d'invenzione di un nuovo linguaggio, di una nuova natura, di un nuovo ordine sociale, razionalmente motivato.

Geometria, quindi, come utopia, che è tanto più utopia quanto più è geometria, ovvero misura di una terra dell'uomo, liberata dai condizionamenti della visceralità, del sadismo, del potere, una terra aperta a tutti, se infatti ognuno è soggiogato al fascino della limpidezza e della definitività, che intanto si veicolano attraverso il contaminato e il provvisorio, spesso tra loro coniugati. Ma aperta soprattutto al piacere di cogliere e proporre analogie tra esperienze quotidiane ed esperienze metatemporali, ad esempio fra le variazioni delle luci del sole e i mutamenti di cifra, sia pure quasi impercettibili, delle forme nella loro ascensione verso l'idea fondamentale o nella rispettiva discesa dal sopra mondo ideale verso l'incompiuto, verso l'incerto, verso uno stadio connotato dalla fluidità e dalla reversibilità.

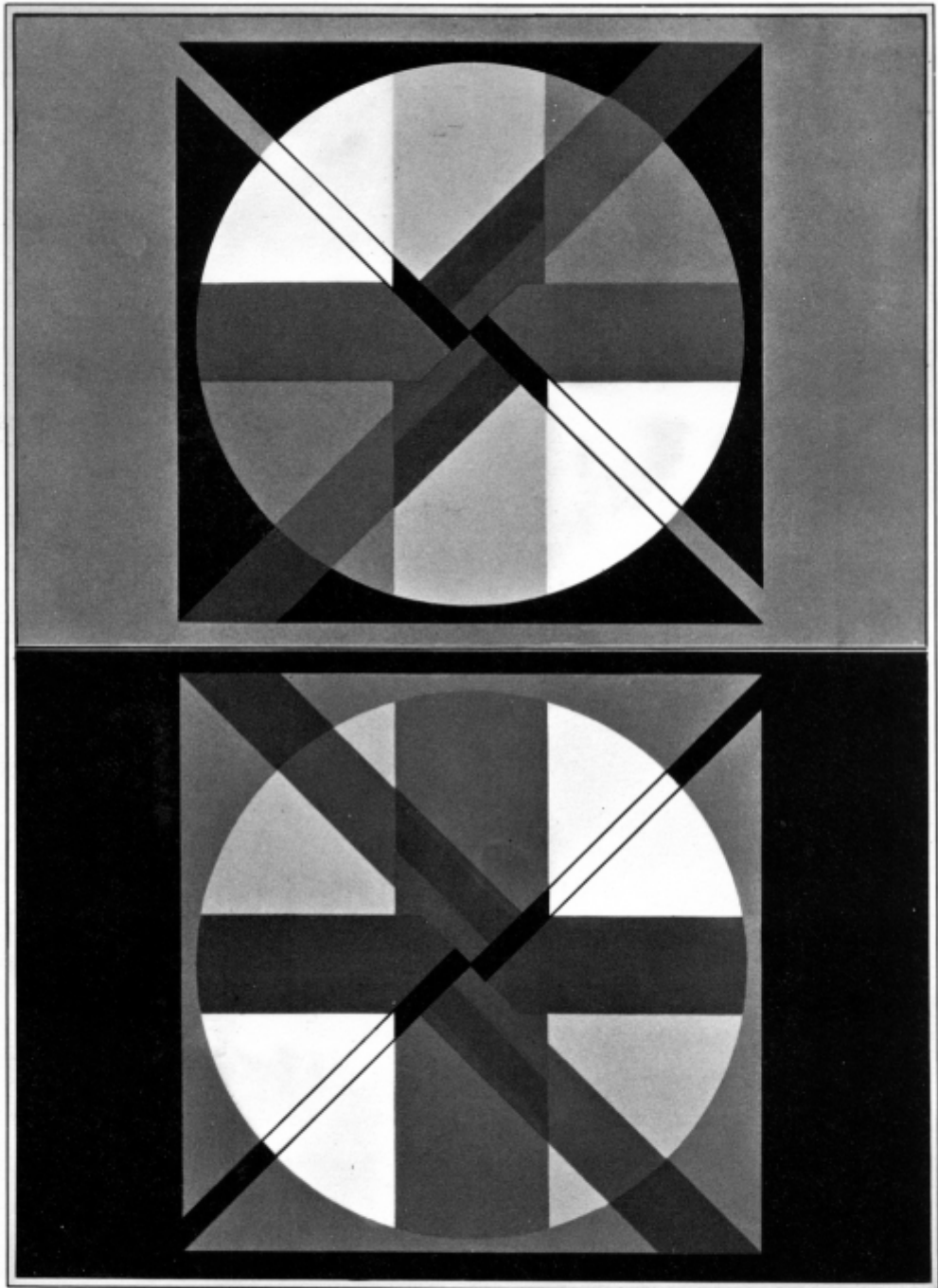
Dalla presentazione del catalogo alla personale alla galleria «Segno Grafico», Venezia giugno 1979

Ugo Piscopo

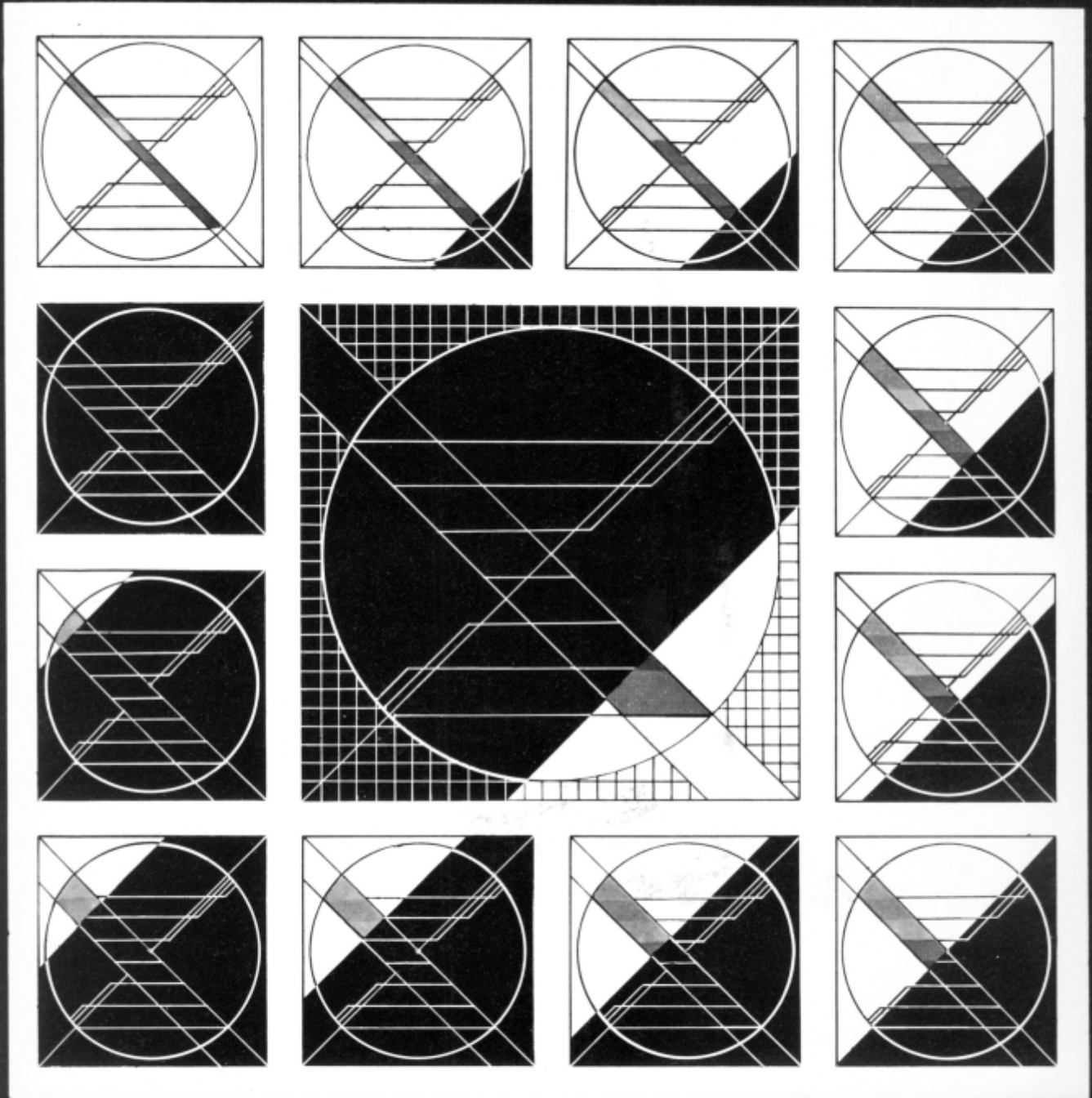
Gianni De Tora (Caserta 1941) ha esposto una serie di lavori che, nell'arco breve di due anni, pervengono ad un progressivo sintentico di colore/forma. Se certi lavori del 1976 ancora prescindono da una indagine sulla struttura geometrica della forma (l'ellisse contrastata nelle strisce cromatiche interne e nella quadrettatura di fondo, nel divenire cerchio occupa lo spazio bianco di supporto con una sequenza di continuità studiata e matematicamente inequivocabile), le odierne sequenze sulla «diagonale» lasciano un solo, ampio, respiro all'indagine sull'occupazione spaziale da parte dei timbri colore. De Tora inizia la sequenza con una mise en abîme dello spettro cromatico, riportato in cima ad ogni sezione temporale della sequenza (come indice dello spettro/iride delle stampe fotografiche); variando la combine dei toni base sul versante caldo e freddo, determina un punto variamente intermedio per l'azzeramento cromatico. Il lavoro, esplicito su una quadrettatura del supporto telato, compie un ulteriore approfondimento dell'immagine, tesa alla occupazione spaziale attraverso un dosaggio preciso dei quanti di percezione visiva. Nella prima sequenza le diagonali sottili saranno esattamente un quinto dell'unità di base del quadretto; opponendo la combine dei toni timbrici ad un livello altamente «colorato» l'immagine «diagonale» avrà un suo puro senso cromatico. Le restanti quattro sezioni intermedie saranno un calcolo di progressione. Man mano che la diagonale si avvicinerà allo spessore dell'intero quadretto, la combine cromatica varierà la sua incidenza nell'ordine di predominanza dei timbri. L'ultima sezione perderà il concetto visivo di diagonale (essa è ormai impressa nella nostra ritenzione visivo/mnemonica) per additivare a puro spazio occupato da una banda ritmica di colore. Tesi e dimostrazione in De Tora combaciano. La percezione visiva, macroscopicamente espansa nella sua fenomenologia ottica, riporta in queste indagini calcolate sulla matematicità dei rapporti forma/colore al concetto tipico del processo quadricromico della stampa, ove l'accostarsi più o meno inteso di forza retinata dei 4 colori di base determina la lettura reale del «colore» riprodotto, mentalmente riunibile al concetto di forma reale.

In «d'Ars» n. 90, Milano giugno 1979

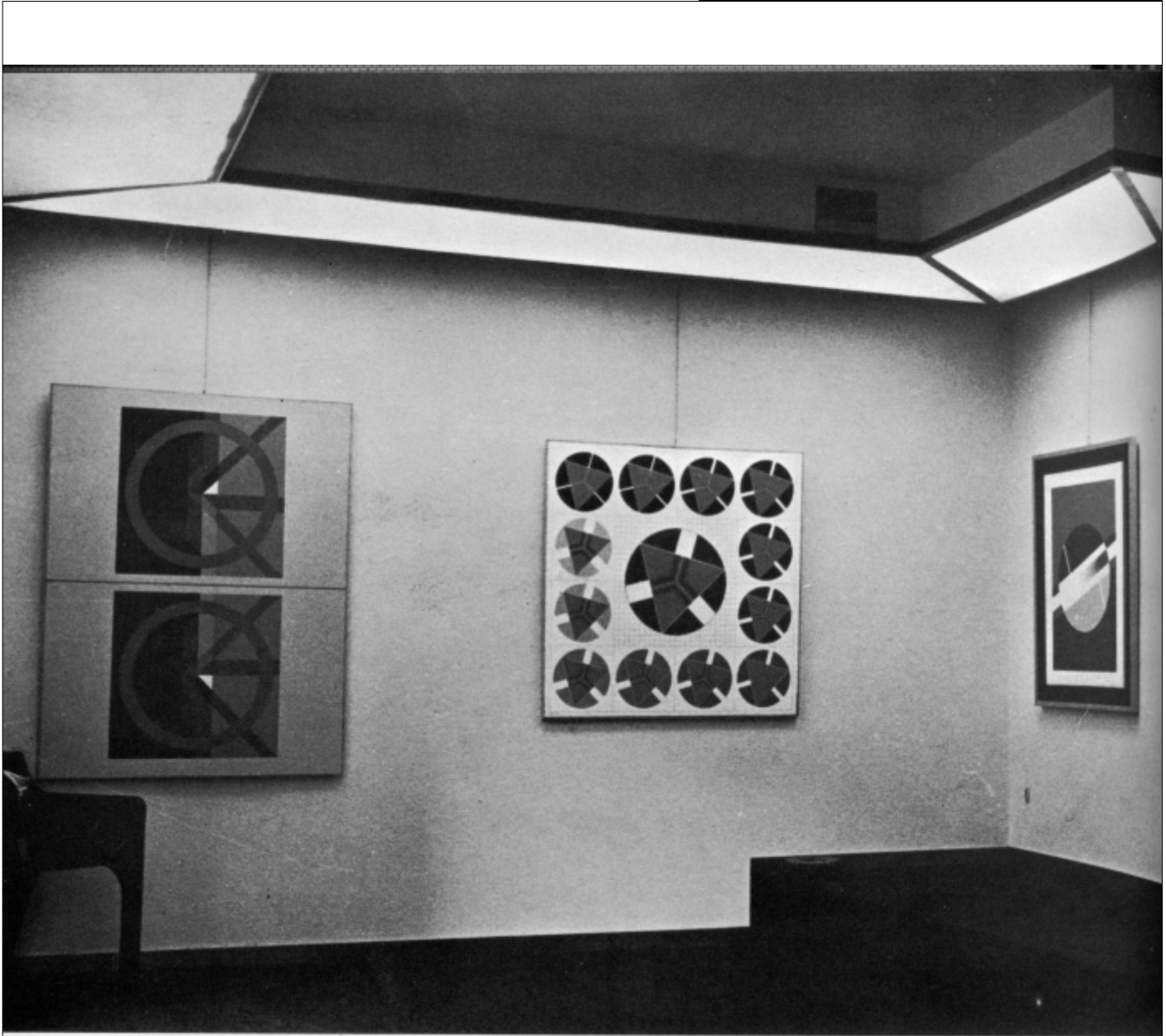
Giorgio Sebastiano Brizio



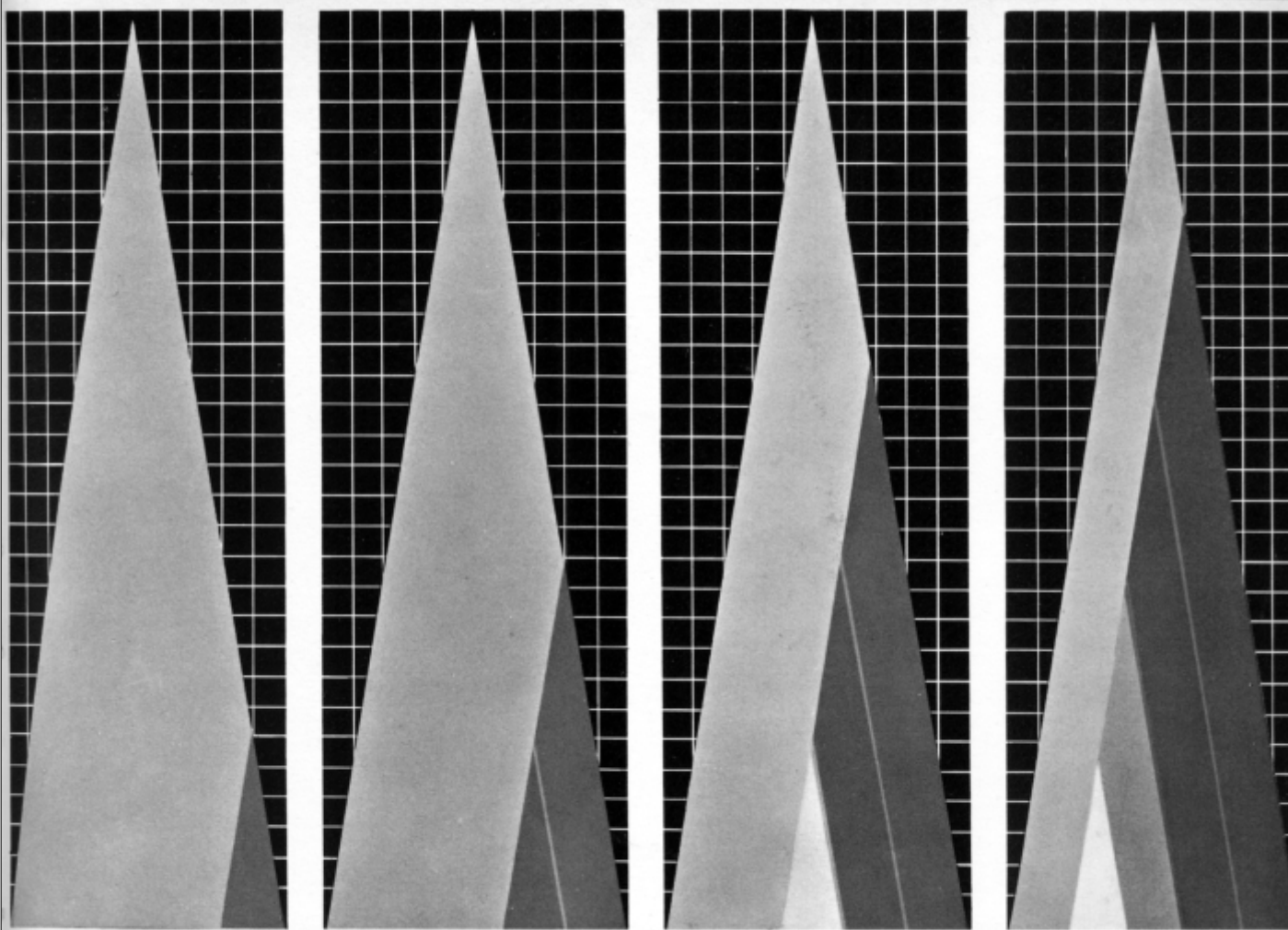
Il sole si riflette in mare
1973, cm 50 x 70
acrilico su tela



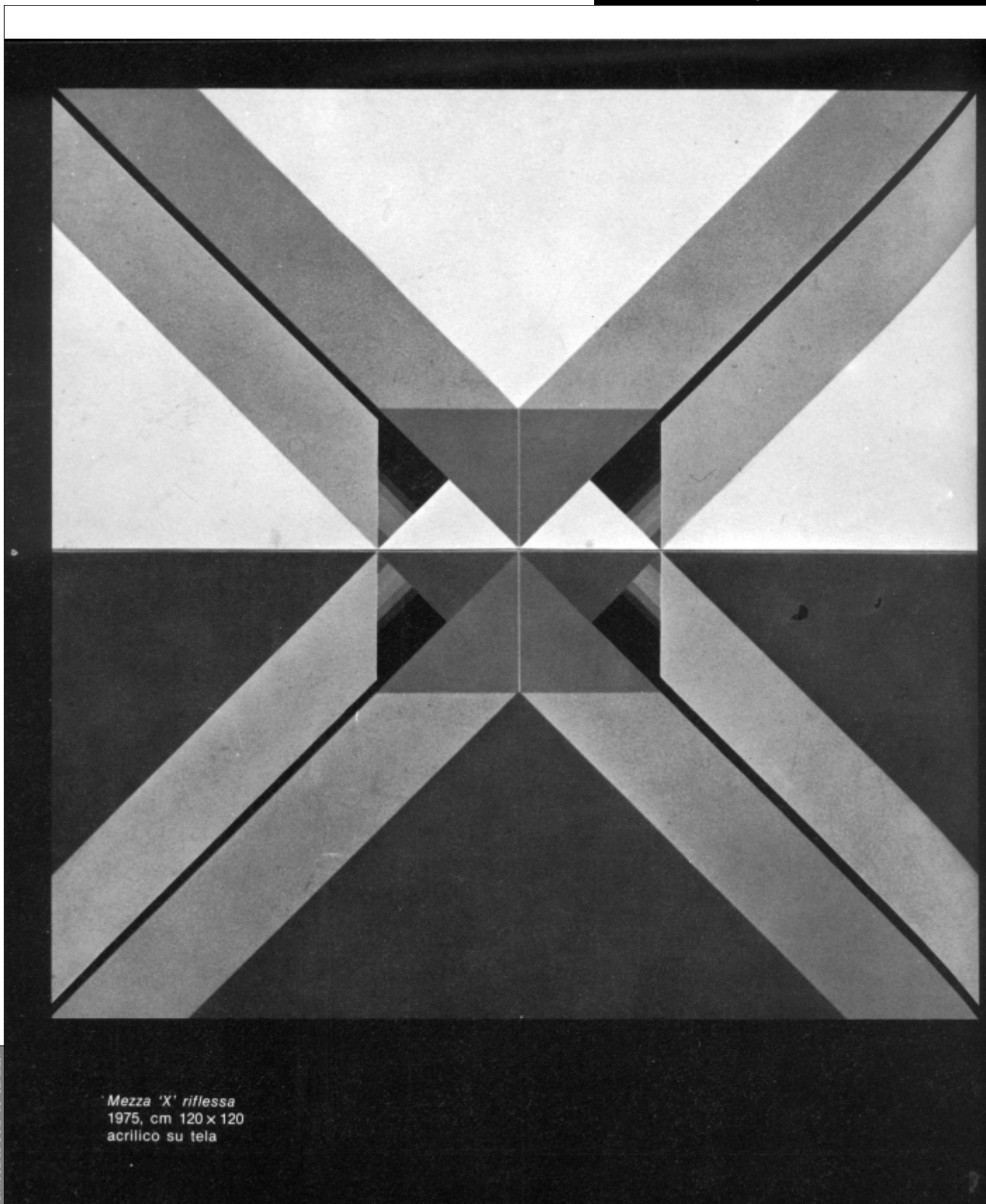
Costruzione del sole
1974, cm 120 x 120
acrilico su tela



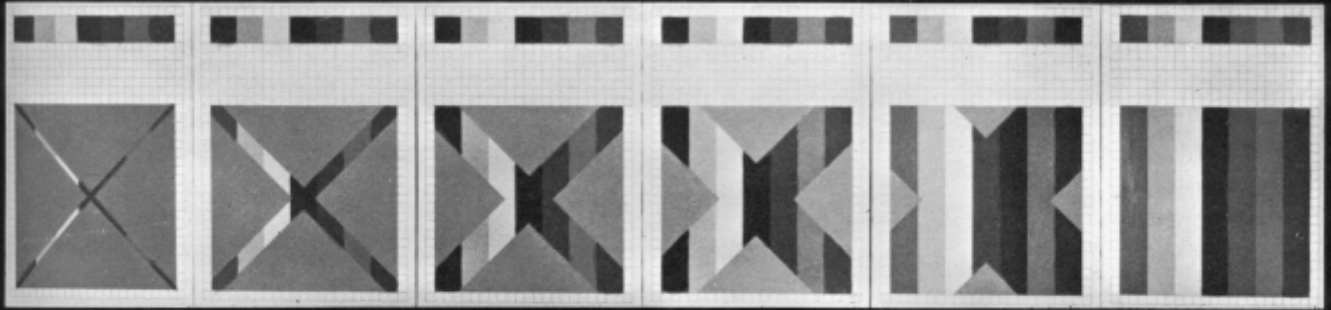
Mostra personale
Arte Studio Ganzerli
Napoli maggio 1975



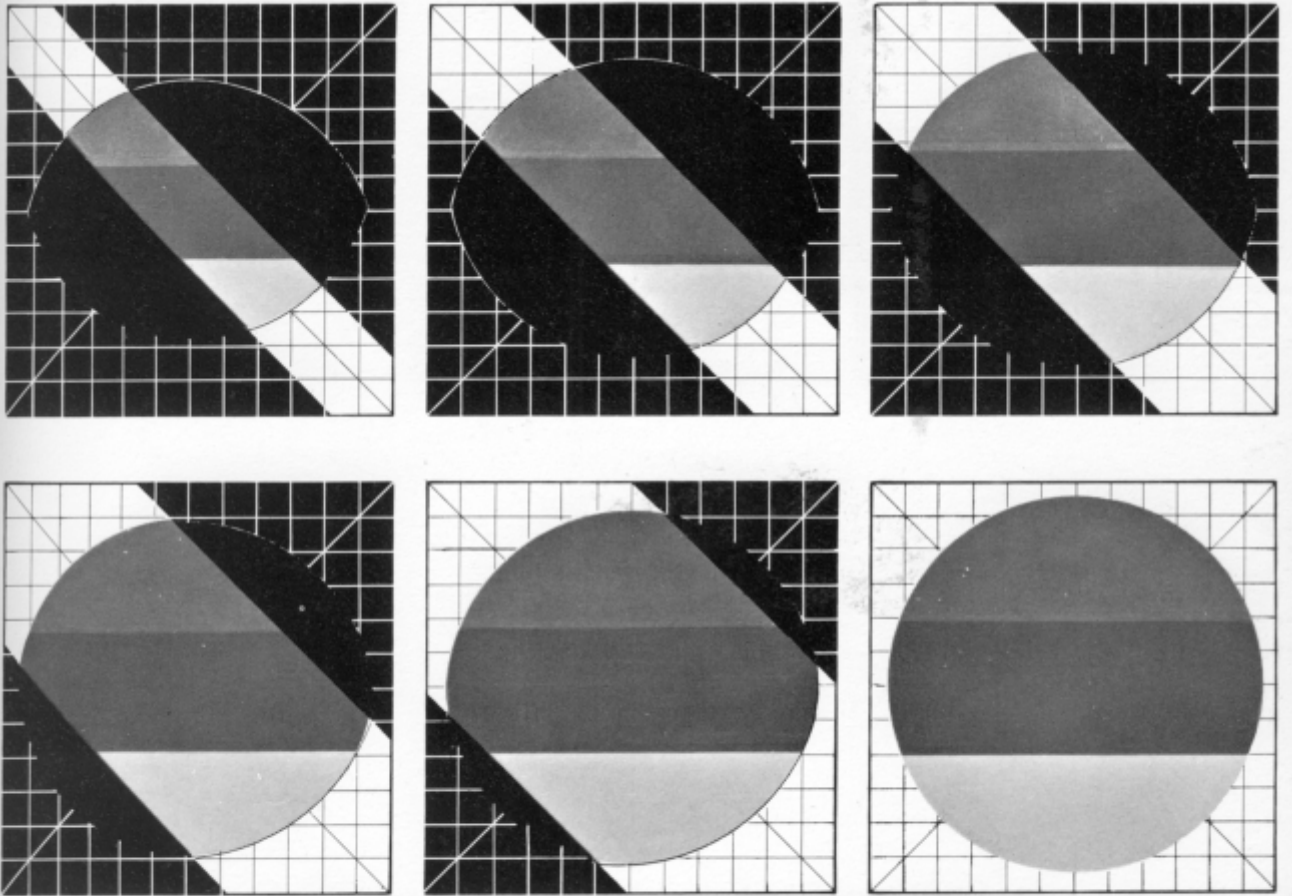
Sequenza
1974, cm 130 x 100
acrilico su tela



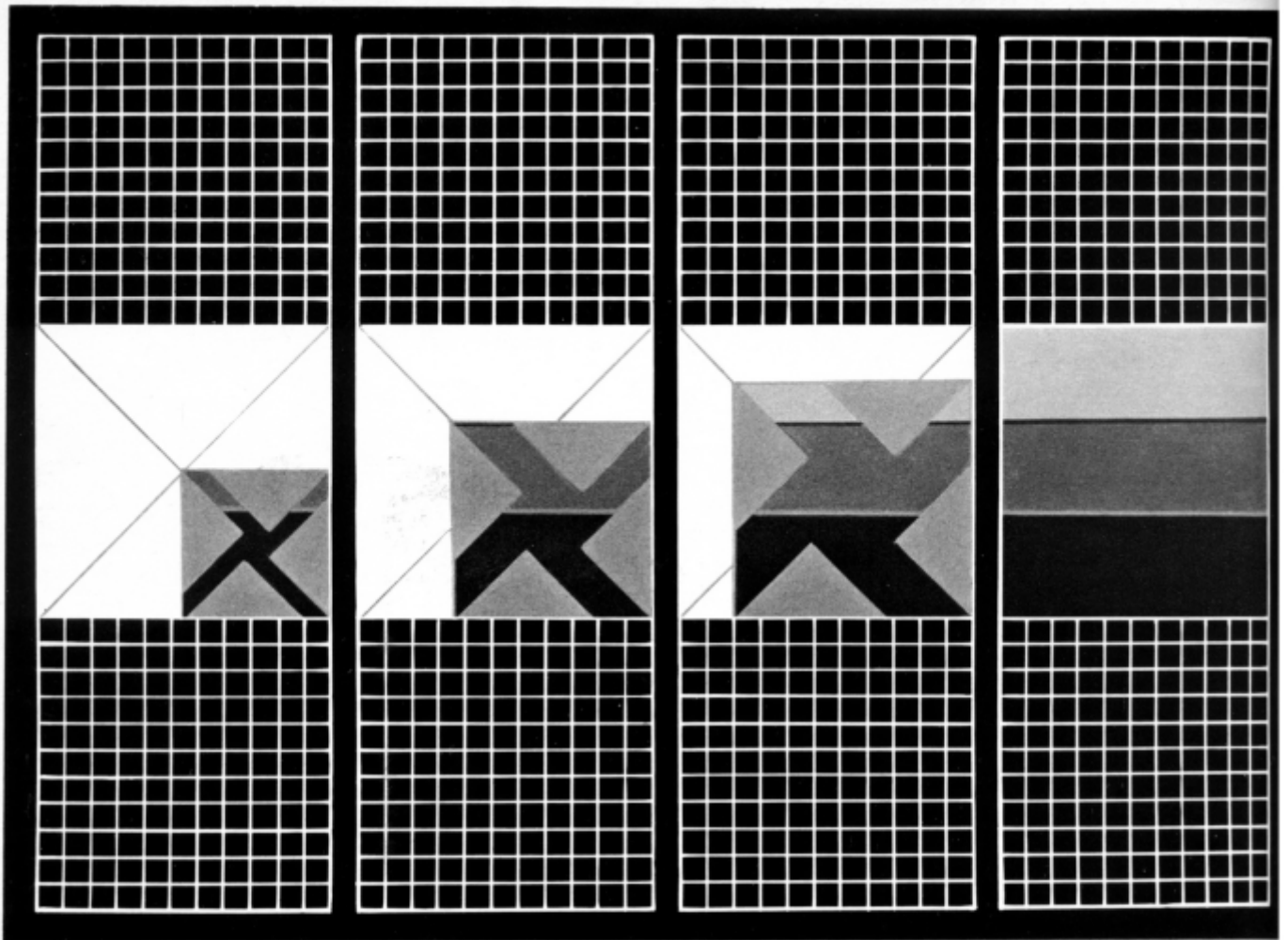
Mezza 'X' riflessa
1975, cm 120 x 120
acrilico su tela



Le diagonali
1978, cm 300 x 70 (6 pezzi cm 50 x 70)
acrilico su tela



Il cerchio primario
1977, cm 130 x 100
acrilico su tela



Le diagonali asimmetriche
1979, cm 130 x 100
acrilico su tela

Luigi Paolo Finizio
L'Immaginario Geometrico

gruppo «Geometria e Ricerca»

ISTITUTO GRAFICO EDITORIALE ITALIANO

sintesi digitalizzata della sezione del volume
sul **Maestro Gianni De Tora**

©Eredi De Tora - IGEEditore
2015 All Right Reserved