



MEDITERRANEAN

SULL'ORIZZONTE DEL MEZZOGIORNO
MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI



LE CARTE DELL'ARTE

IL MEZZOGIORNO EDITORE

SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO
MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI

RENATO BARISANI
GIUSEPPE D'ANNA
GIANNI DE TORA
CARMINE DI RUGGIERO
VITTORIO FORTUNATI
ALBERTO LOMBARDI
GUGLIELMO LONGOBARDO
GIOVANNI MASSIMO
LUCIANO MATERA
RENATO MILO
EDUARDO PALUMBO
ANTONIO PERROTELLI
GISELA ROBERT
LELLO RUGGIERO
ERNESTO TERLIZZI
GIUSEPPE ZINNO

LE CARTE DELL'ARTE
IL MEZZOGIORNO EDITORE

SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO
a cura di **ARCANGELO IZZO**

Le carte dell'arte/ Sezione Grandi Mostre
direttore: **ROMANO PICCICHÉ**
art director: **TOMMASO SCALABRINO**

SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI

"Sull'orizzonte del Mediterraneo" è la prima di una serie di iniziative articolate che le nostre edizioni intendono realizzare nel tentativo di coagulare forze artistiche e disponibilità culturali intorno ad un progetto, convinti come siamo che l'arte e la cultura necessitano di un allargamento della loro fruizione in un contesto che si vorrebbe sempre più qualificato ed interessato.

Per assecondare questo sforzo la mostra che questo catalogo documenta, sarà un'iniziativa itinerante che toccherà molteplici città e centri culturali (prevalentemente istituzionali) con l'auspicio di conseguire lo scopo che ci siamo prefissi.

Partita da Napoli, la mostra farà dunque tappa in altre città e sarà verosimilmente non soltanto una proposta culturale di qualità ma un momento per interrogare e interrogarsi.

È questo poi uno degli obiettivi che ci siamo proposti da tempo e che stiamo portando avanti non senza difficoltà con la nostra testata *Arte & Carte*. Su questa strada intendiamo proseguire nella convinzione di poter raccogliere intorno al nostro progetto quelle idee, critiche, osservazioni che sono la premessa fondamentale perchè l'arte e la cultura diventino finalmente uno dei presupposti indispensabili per la crescita della società civile.

SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI

I PRE/LIMINARI DELL'ARTE.

In un racconto dedicato a Emanuel Swedenborg, Jorge Luis Borges dice che gli uomini dell'oriente e quelli del mezzogiorno, essendo baciati dal Sole, sono particolarmente felici e creativi perché raggiungono la forma della salvezza "tramite l'intelligenza, l'etica e l'esercizio dell'arte".

Sull'onda lunga di questa visione poetica s'innesta la considerazione teorica di Wolfflin per il quale "l'occhio si educa a seconda degli oggetti che contempla fin dalla giovinezza" per cui l'artista del meridione "deve vedere tutto più chiaro e sereno". Questa condizione è invece negata ai popoli del Nord, che non possono "irradiare una siffatta letizia dello sguardo" perché vivono "su un suolo incolore, che offusca i riflessi".

Goethe, a sua volta, aggiunge che la sua gioia più grande sta nel fatto che qui, nel meridione d'Europa, il suo "occhio si educa dinanzi a forme sicure, e facilmente si abitua alla figura e ai rapporti".

Dunque all'artista "meridionale" viene riconosciuta la vocazione naturale alla "forma" e alle arti figurative, che oggi vengono definite arti visive.

Vocazione che non si manifesta solo come disposizione a scegliere un dato genere di attività, ma si "traduce in metodo, in progettualità emotivamente comunicante; in grado perciò di sollecitare una partecipazione attiva e concreta, e stimolare (contemporaneamente) la ricerca di un qualcosa di tipico e di ideale", pronto a rinnovarsi in relazione ai rapporti che si instaurano consapevolmente o intuitivamente all'interno del processo fruitivo. Questo modo di essere della nostra cultura è un dato comune a tutti gli artisti napoletani che si trovano sempre in situazione pre/liminare o "presunta", cioè che assume e offre in anticipo "quel premio di seduzione e di piacere" incentivante il vero "godimento dell'opera che proviene dalla liberazione di tensione della nostra psiche".

Questo "amore per la forma assoluta, che distingue la nostra tradizione" ha spinto "i viaggiatori di ogni secolo a scendere le Alpi col cuore palpitante" e spinge ancora oggi folle di intenditori e visitatori che riempiono ogni giorno i nostri musei "ad amare" la nettezza, la lucidità, la sobrietà: la tensione delle linee: la tragicità nuda: la grazia senza compiacenza: la naturalezza sovrana dei gesti - tutto ciò che distingue un quadro o un libro italiano". Ebbene questo amore, per gli artisti napoletani, è una donazione, non un dono, non è un sistema filosofico che rifiuti il

rischio e rinneghi la psicologia - come dice Pietro Citati a proposito di Benedetto Croce. Infatti, mentre il dono dipende dalla natura, da un interesse o da un impegno nobile e generoso, la donazione è la tensione che accompagna il pensiero e l'azione a dare ciò che si possiede, a sentire in sé il limite della "forma", del dono, e genera uno spazio sempre aperto a nuove dimensioni, mentre non esclude percorsi di angoscia all'interno del proprio operare. Il desiderio di questi artisti è lo specchio, il doppio della loro anima, non della loro persona; non sono dei personaggi, magari sono egoisti, perchè "l'anima è tollerante e nel suo egoismo pensa soltanto a se stessa: il personaggio intollerantissimo perchè vuole il posto degli altri".

Magari sono ironici, perchè l'anima è ironica e lo specchio in cui si riflette non è altro che ironia; il personaggio non sopporta che nemmeno uno sguardo ironico sfiori la soave rotondità delle sue superfici". Nella dolce-amara scienza dell'anima, incontrano l'ombra, l'inconscio, il peccato, l'infinito, gli dei".

Perciò non hanno nessun debito pubblico, caso mai vantano un immenso credito politico. Infatti, mentre il "desiderio", non della novità ma del nuovo si presenta all'artista come pensiero della *soglia*, della *frontiera* e dell'*impossibile* all'interno del già dato, il *potere* spesso ignora il suo lavoro che si offre come interrogazione delle forme preliminari, degli spazi in cui l'immagine solitaria e muta, si tra/sforma ed entra in un'orizzonte diverso da quello politico; talvolta la *censura*, assumendo il ruolo del "giudice (chi ti ha dato il diritto di operare), del tecnico (perchè parli di ciò che non sai), del riparatore (alla fine ti faremo funzionare a nostro modo)", dell'imbonitore veritiero che, con voce suadente, può dire: "dormite tranquilla, brava gente, non è successo nulla, continuate pure a dormire e a liberare i vostri desideri nei sogni: questo (il lavoro degli artisti e il progetto sensibile della cultura) non fa male a nessuno; vi hanno raccontato, ancora una volta, delle storie". Ma gli artisti napoletani non raccontano "storie" bensì la storia di una città che, attraversata dai problemi laceranti di ogni megalopoli, in essa radicalizzati, non riesce neppure ad attivare i luoghi patrimoniali e pubblici del confronto culturale e della comunicazione visiva, perchè privata di vero progetto e di un minimo coordinamento tra Enti istituzionali (Comune, Provincia, Regione), Istituti pubblici e privati, tra Soprintendenze, Biblioteche, Università, Musei, Associazionismo culturale e Fondazioni, tra ricerca, singoli artisti, tra operatori economici e culturali. Anche per il problema dell'"informazione", Napoli si inserisce ad uno degli ultimi posti nell'ambito pubblico della "Questione Italiana", salvata unicamente dell'iniziativa di alcuni privati "eccellenti". Questi ultimi, che hanno presentato e presentano le ricerche e il lavoro



di giovani napoletani, inserendoli negli scenari artistici nazionali e internazionali, non possono surrogare del tutto il progetto politico che dovrebbe opporsi al potere imperiale degli Stati Uniti "che esportano la loro cultura "locale" con la stessa facilità con la quale impongono la loro moneta. Il provincialismo culturale di New York mantiene il linguaggio e il potere dell'universalità per cui "tutto quello che arriva da New York è sacro sul mercato dell'arte" e le gallerie newyorkesi hanno il grande vantaggio di "sperimentare il loro prodotto nelle succursali europee", che devono inventarsi nuove strategie nella nuova situazione politico-economica, determinatasi nel vecchio continente. Napoli, città difficile per le laceranti contraddizioni del reale, si trova a vivere in condizioni precarie anche sul piano dell'immaginario e del simbolico in quanto città capitale del Mediterraneo riduce anche i grandi eventi in episodi isolati e frammentari. Ciò rende sempre più inadeguata la risposta politica alla funzione interrogativa e critica che esercitano nel tessuto sociale: essi, soprattutto gli artisti napoletani, nel contesto descritto, sono costretti innaturalmente a mettersi in difesa del proprio lavoro attraverso l'esoterismo iniziatico dell'avanguardia senza poter affermare e divulgare la pratica comunicativa e dialogica, propria di ogni lavoro.

Così che i contenuti dell'immagine, dell'idea, della situazione storica e affettiva, antecedenti dell'elaborazione formale, precipitano in quella forma che permette all'opera stessa di avere una sua realtà e mantenere intatto il suo linguaggio espressivo, indipendentemente dal tempo storico in cui è stata realizzata, indipendentemente dal fatto che l'insieme non viene riconosciuto nè dal potere arrogante dei politici, nè dall'abilità tecnica e poliziesca di ogni Sherlock Holmes.

INDIVIDUALITÀ: SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO

Affacciarsi sull'orizzonte del Mediterraneo significa istituire un grande rapporto analogico con l'immenso scintillio di quel mare, con i suoi colori, con i suoi suoni e con i suoi profumi. Vivere invece sull'orizzonte del Mediterraneo e scoprirne, ogni giorno, gli *effetti* significa "sperimentare lo spazio mediterraneo", quello che Valery definisce in "rarefazione" non a proposito del cielo e del mare, ma a proposito delle vecchie case meridionali, con le loro grandi stanze, adattissime a una meditazione, con il loro grande vuoto, chiuso, dove il tempo non conta e che lo spirito vuole popolare di oggetti voluminosi e sperduti; unico luogo in cui accade che l'avvenire sia causa del passato.

"Il Mediterraneo è un immenso complesso di ricordi e di sensazioni: le lin-

gue, il greco e il latino, una cultura, storica, mitologica e poetica, tutta la *vita* delle forme, dei colori e delle luci, che ha origine alla frontiera degli spazi terrestri e della distesa del mare", che bagna le case delle isole, alcuni tratti di rocce, archi a volte, immersi nel vuoto del cielo. È il luogo ove l'archetipo collettivo della "bellezza", una volta assoggettata al regime apollineo, euforico e misurabile, rimanda alla forma della mutabilità e del cambiamento, ovvero ad una "bellezza dionisiaca", al fremito dell'emotività, all'equilibrio instabile della sensibilità, alla seduzione, come direbbe Baudrillard. Nasce così la cultura del naufragio e del relitto. La nave della totalità, il vascello di Apollo, è affondato. Sulla cresta dell'immaginario aggalano frammenti di struggente perfezione. Si può perdersi nel Mediterraneo per cercarli, consapevoli che l'odissea del ritorno è comunque più interessante della minacciosa, oscura sosta ad Itaca. E, in ogni caso, torniamo ad immaginare sotto il segno di Dioniso, della fluidità, della mutabilità. Tuttavia, la fluidità individuale, pur nella prospettiva (dell'insondabile impasse collettiva), non significa disequilibrio, disorientamento o (perdita della testa)... Si tratta di ritrovare un "equilibrio dinamico, che è l'equilibrio delle forze". Flavio Caroli

In questa direzione e in questa ottica, i nostri artisti restano e assumono una posizione preliminare, che li sofferma davanti alla soglia invalicabile dell'inconscio collettivo, proprio mentre la loro *forma* consente all'opera prodotta di avere una sua propria realtà e di mantenere intatto il suo significato espressivo, indipendentemente dal luogo e dal momento storico in cui è stata realizzata.

Certamente una mostra non esaurisce tutto il discorso teorico, ma i singoli segnano il limen (ancora una volta la soglia) dell'accaduto e le tensioni del *luogo non ancora raggiunto, o l'itinerario del desiderio*.

Così Renato Barisani, che già nel 1954 proponeva i fotogrammi delle sue "Visioni Cosmiche", e che con i suoi quadri materici, i suoi cretti tellurico-vulcanici, con le sue sculture *direzionali*, smentiva ogni tentativo e ogni possibilità di essere definito, riduttivamente, artista napoletano e meridionale, si inseriva, invece, subito in ambito nazionale e internazionale, come ebbe a dire lucidamente Nello Ponente.

Egli è e resta un maestro *sperimentale*, che non decodifica, non destruttura, ma intende l'opera come processo, che non cessa di realizzarsi in quanto procede: perciò il termine sperimentale, usato per lui, non designa un atto destinato ad essere giudi-

cato in termini di successo e di scacco, ma semplicemente come atto il cui esito è sconosciuto.

Così per *Carmine di Ruggiero*. Le sue esperienze, trasparenti e tra(n)versali, costituiscono sempre latenze ed essenze del *tragitto di memoria*, rivissuto per spiccata elaborazione espressiva, onde diversificare conduzioni di ripresa, personali, e riformulazioni in pittura e scultura; e si ripropongono come risemantizzazione delle ricerche compiute, testimonianza autocritica, fondamento della propria poetica. Dal suo "osservatorio" Carmine Di Ruggiero spia le mutazioni, che continuamente avvengono nel mondo, attraverso il rapporto arte-ambiente, natura e cosmo, con sensibile scelta di materiali e con autonomia di linguaggio.

Ed è questo il "segno del suo costante essere in situazione", della sua partecipazione tempestiva, *anticipatrice* e originale alle vicende della società e dell'arte di questi ultimi tempi, in cui nuove generazioni di artisti si stanno confrontando con le tematiche riguardanti immagini e problemi, legati alla crisi del rapporto spazio-natura, e ripropongono l'energia del "colore" come interrelazione istintiva di luce, forma e movimento.

In *Giuseppe D'Anna* il dialogo con la geometria e sulla geometria diventa discorso di pura astrazione, di scelta culturale e di posizione critico-creativa.

Nell'opera di Giuseppe D'Anna la geometria disciplina la forma, ma non si impone come orditura strutturale, ma piuttosto come fonte di sentimenti o sensazioni trasferibili, o anche quale via di apparizione, ordinata da emozioni, come ha notato Mauro Reggiani.

Infatti tutti i critici hanno scoperto in questo artista un che di mistico e di religioso, una specie di *assunzione* della pittura, un'*annunciazione*, che lascia il segno del messaggio anche quando il messaggero, il "visitor" è scomparso.

Il tutto avviene in D'Anna nella dimensione -secondo un'acuta testimonianza di Virgilio Guidi - dell'inevitabilità e dunque dell'arte.

All'orditura "nitidamente geometrica" ricorre invece *Gianni De Tora* per rivelare l'energia fisica di colore e "coscienza di realtà" sensibili e naturali".

Così che De Tora scopre nella stesura cromatica la "*substantia*" delle cose, per cui assegna un'eticità alla "materia".

"Dietro a un mondo di apparizioni mutevoli De Tora insegue una forma defi-

nitiva, che il tempo, gli eventi hanno relegato nell'ombra e nell'oblio", nota Carmine Benincasa, per il quale l'artista riordina frammenti sottratti al caos, per costruire "una gerarchia di segni e di colori, una sequenza logica della scansione temporale". E l'opera diventa anche e soprattutto *alfabeto dell'esperienza*.

Le opere di *Vittorio Fortunati* rivelano la sensibilità e l'energia cromatica, apparentemente assorbita, estenuata, e per così dire, allucinata, di quegli artisti per i quali, invece, Hofmansthal direbbe che la loro profondità sta dietro la superficie.

Dal punto focale, dalla *soglia*, Vittorio Fortunati fa emergere il corpo del colore e della pittura, non riduttiva, quindi, né ridotta a puro strappo particolare: pensata e stratificata in *muri mediterranei*, secondo una presenza *discreta e minimale*, questa pittura si lascia filtrare dalla luce, che arriva "fin nelle zone d'ombra, negli interstizi tra i grigi, i viola e gli azzurri cinerini", oltre la soglia, per rivelare la chimica del quadro e i suoi reali elementi organici.

Alberto Lombardi ricorre a ritagli di stoffa, a serie di frammenti di sartoria, a chiusure lampo, a batuffoli di ovatta e a strisce gommate, usate a chiudere e ad aprire a strappo, a mettere e a togliere, a scendimento e a riempimento, soprattutto per arrivare ad una "Fol-malità", alla follia per la forma ormai non più collocabile nella normalità, ma solo individuabile nello spazio dell'utopia e in quello della sensibilità fluida e della seduzione.

Pertanto nel pluralismo linguistico dei suoi materiali sono state individuate pulsioni feticistiche e derivazioni di forme neoplasticistiche (con echeggiamenti dell'informale di Burri), e nelle sue opere-eventi si è scoperta la realizzazione di un progetto di scrittura musicale, che mostra bande sonore più o meno semplici, più o meno ricche ed intense, inclini alla serialità dei suoni elettronici di una chiusura lampo, o piuttosto ritmate in *partiture*, destinate ad affidare alla sensibilità coloristica (tonale) e tattile (seriale) l'astrattezza della composizione sonora...

Guglielmo Longobardo, sempre più frequentemente, usa lo schermo come specchio, della riflessione sui procedimenti della pittura, avvertendo che la *trasparenza* non consente più la capitalizzazione dell'informale, ma richiede un insondabile, contemporaneamente reale, imput verso soluzioni di natura analitica.

Da quello specchio, non più e non solo tema o soggetto dell'arte,



Longobardo esce "alla ricerca di tracce" e segnali, rintracciabili nella fluidità del mondo, e fissabili in... oltre il reale, cioè nella qualità del lavoro e nella riscoperta della felicità in una sorta di operari artigianale.

La pittura di *Giovanni Massimo* sembra modulare le proprie immagini tra il mondo del visibile e del percepibile. Esse si muovono quindi nello spazio della luce, là dove il disegno e la forma si generano tra l'organico e il geometrico, alludendo all'intuizione kandinskiana che l'arte astratta non rifiuta la natura, ma ne vuole cogliere l'essenza. Massimo fa ciò con un'insistenza che si risolve in fantastica levità; con un andamento che, attraverso interruzioni e riprese, movimentata la circolarità, sottolineando sia le fratture, visivamente proposte, sia quelle più concettualmente provocate a livello mentale.

Così Giovanni Massimo procede per cicli che hanno una specie di filo rosso di congiungimento di tipo concettuale: dagli "ideogrammi pittografici" del 1977 è passato alle "nature in tensione".

Nel primo ciclo, Massimo creava stampini di colore che lasciavano tracce e "piste" di materia cromatica, disposte nella loro serialità differente alla censura ironica delle categorie pittorico-plastiche dell'accademia artistica, da una parte, e dall'altra, alla denuncia etico-politica della totale mancanza di progetto culturale da parte delle Istituzioni.

Oggi le "nature in tensione", senza incorrere nel puritanesimo minimalista e ostensivo delle cose stesse, segnalano un'intenzione di depistaggio nei confronti di coloro che inquinano la natura e l'arte: conservano cioè una carica alchemica ed esoterica di freschezza e di purezza sconosciute o che non vengono immediatamente percepite, perché misteriose.

Per *Luciano Matera* il reale va oltre la virtualità della figura e degli oggetti che conservano una loro misteriosa e accattivante presa di fruizione, una loro energia di complicità con lo spettatore, nonostante la loro dichiarata inutilità e/o la finzione di figure vagamente antropomorfe. Si tratta di oggetti riconoscibili per il loro uso quotidiano, come un tostapane o un frullatore, per esempio, che diventano irrinconoscibili, altro da sé, per aver assunto un aspetto umano o quasi; oppure Matera fa trovare lo spettatore di fronte a tavole di latente significazione e derivazione astratto-geometriche in cui le figure del discorso artistico assumono i nomi umani e classici di Sophia, Agenti luminosi (come gli

Angeli dell'annuncio ai pastori) e Purificazione.

Già altre volte si era notato come la *corsività* di Renato Milo confluisse nei versanti della *competenza*, da una parte, e della *performance* dall'altra.

A conferma della nostra intuizione sopraggiungono le considerazioni di Tommaso Trini e di Stelio maria Martini. Per il primo, ordinatamente, l'opera di Renato Milo mostra, per passaggi materici e cromatici, per metamorfosi termiche, il corpo dell'immagine che non si riduce a fantasma.

Immagine, la sua, inumata nella pittura, come quelle di Warhol, ma non sepolta in alcuna ideologia, anzi pronta alla *performance* marinettiana, nascosta sotto titoli dinamici e ingannevolmente ammiccanti all'arte del consumismo pop, secondo l'altra versione critica.

La medesima contaminazione *ricorsiva* diventa propria in Antonio Perrottelli, che ha reso performativa la sua pittura segnica e gestuale. La sua origine mediterranea, resta, così, matrice ricevente, assorbente ed emittente di tutte le chimiche del colore e della luce, che metabolizzano lo spettro solare e il fantasma della fotografia replicata in fotocopia con un'ironia salace che cangiullianamente condisce e scandisce criticamente *le feste dell'arte (le domeniche della vita di hegeliana rilevanza)* e parodisticamente le feste della salotteria politica e mafiosa, lanciando uno *sguardo* profondo e nostalgico sui residui di una civiltà fisiocratico-industriale, non ancora del tutto consumati, sulle scoperte tecnologiche, che preannunciano eventi non ancora rassicuranti.

Eduardo Palumbo, restituisce all'immagine la forma di una realtà visiva, sublimata in una sostanza rivelante oggetti noti, quantunque trasfigurati e resi misteriosamente irricognoscibili.

In un gioco originale e seducente immagini, figure e oggetti d'arte vengono offerti all'osservatore come creature *reduci da un mondo inter-spaziale*, per effetto di una pittura fresca come quella di un'infanzia, ostinatamente ricercata.

Gisela Robert, tanto nordica quanto basta per desiderare un'immersione nel Mediterraneo, non si è limitata a compiere un'esperienza da Gran Tour, ma ha deciso di vivere l'avventura della forma sulla soglia della luce meridionale.

La sua sensibilità espressionista e il suo tachismo radicale non hanno perso o attenuato il loro linguaggio *forte*, ma hanno cominciato a praticare l'in/modalità della

pittura, ovvero hanno conosciuto l'impossibilità di restare entro i limiti di una misura, di accettare modalità e canoni chiusi, proprio nel momento in cui segni, gesti e materia si aprono alla libertà della visione e dell'azione creativa.

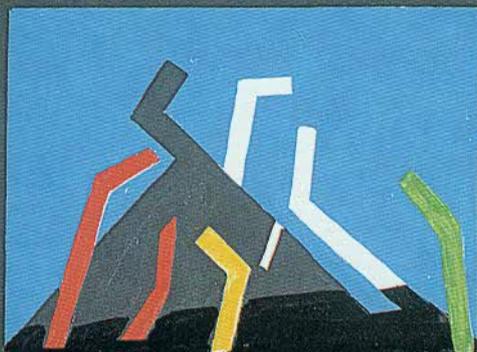
Lello Ruggiero trova nei palazzi e nelle chiese di Napoli la clessidra dell'arte e nelle pietre di basalto vesuviano o nelle lastre di graffito i segna-tempo delle forme, delle figure e dei volumi plastici.

Pertanto l'auricità dell'opera, pittura, scultura, architettura o segmenti di arti minori, recuperano l'aulicità dei materiali, *inattuali* perchè inseriscono nel futuro le cose che mai furono legate al passato.

Nella materia vulcanica e porosa di *Ernesto Terlizzi* si insinuano immagini e figure variamente plastiche, segni e colature pittoriche, minimalmente naturali e alchemicamente auree e preziose: sempre copiose e inestinguibili, come se, destinate ai buchi neri, avessero la forza creativa di rinascere alla vita, senza lasciarsi del tutto assorbire.

A sua volta, la scultura di *Giuseppe Zinno* rifiuta lo statuto tradizionale della massa e del volume ponderale che caratterizzava la tridimensionalità, e si colloca invece come opera *direzionale*, che investe lo spazio e in esso si consuma: assorbendo e riciclando reciprocamente energie dello spazio e della sostanza, la scultura di Zinno pratica quella che potrebbe definirsi l'insostituibile leggerezza dell'essere, che appartiene a tutti gli artisti veri, in particolare a quelli del mezzogiorno.

Arcangelo Izzo



I SEGNI DELLA NOTTE Smalti e acrilico su tela cm.100x100

GIANNI DE TORA

Gianni De Tora è nato a Caserta nel 1941, dal 1953 opera a Napoli (Via E. Nicolardi n.256) dove ha compiuto gli studi alla locale Accademia di Belle Arti. Dal 1960 è presente nel dibattito artistico nazionale partecipando a numerose esposizio-

ni in Italia e all'estero. Nel 1968 soggiorna a Parigi dove partecipa al dibattito artistico culturale del momento. Nel 1972 espone "I Contrasti" alla "Biennale d'art Italienne-Paris" dove viene premiato. Soggiorna a Londra partecipa dei momenti culturali di impronta internazionale espone in gruppo all'"University of London Union". Nel 1973

con la galleria "Numero" di Fiamma Vigo espone in mostre personali e nelle fiere di Roma, Bologna, Dusseldorf e Basilea. Nel 1974 indaga le strutture riflesse che espone alla X Quadriennale d'Arte di Roma. Nel 1976 è tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca. Dal 1978 all'81 studia le relazioni tra opera e ambiente. Espone in gruppo al Museo del Sannio, alla Kunsthalle di Vienna, alla XVI Biennale di San Paolo-Brasile. Nel 1982 partecipa alle ras-



RENDEZ-VOUS *Acrilico e smalti su tela 80x100*

segne: "The mitical image" collegio Cairolì - Università di Pavia; "Arteder", Museo di Bilbao -Espana. Nel 1983 è presente alla Biennale De Pontevedra Museum Galego - Spanja "Plexus" - Castello Angioino - Napoli. Realizza

inoltre, opere Mail-Art e libri d'artista.

Collezioni Pubbliche:
Benevento (Museo del Sannio), Matera (Museo Civico della Grafica), Barcellona (Fundaciò J. Mirò), Figures, (Museo de Jocs), Stoccolma (Moderna Museet), Budapest (Szèpmuvszeti

muzeum), Arezzo (Museo Civico), Pontevedra, Museo Galego-Spain, Museo di Maubege-France, Musée De Saint-Paul, France, Vancouver (Canada).

Hanno scritto:

E. Crispolti; F. Menna, A. Del Guercio, P. Restany, T. Trini, A. Izzo, G. Grassi, L.V. Masini, S. Orienti, C. Belli, M. D'Ambrosio, B. D'amore, F. Vincitorio, V. Corbo, C. Benincasa, M. Vitiello, E. Battisti, V. Perma.

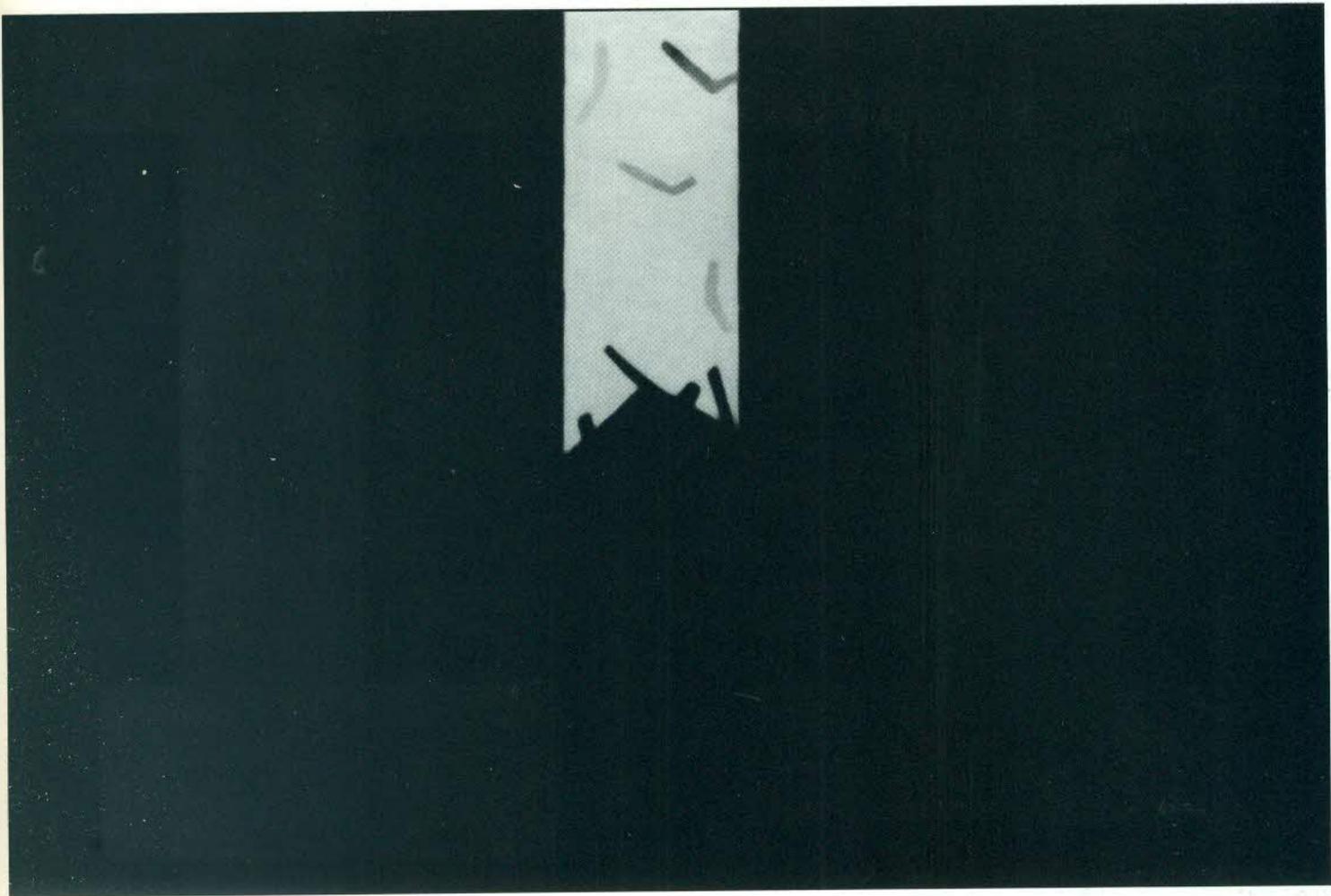
"Ode a De Tora"

Non sarà mai totale
il recupero della geometria
una dolce angoscia esistenziale
spalma di miele
le prospettive estese alla
Rothko

la dimensione onirica
anima sotto fondo le strutture
palesamente
elementari
gli spettri gestuali
incrinano la gravida maestà
dei triangoli inversati
strana alchimia delle parole
sussurrate
seminando il virus dell'ironia
anti-corpo della logica discorsiva

il gioco De Tora
è un gioco senza H
sulla Torah di Mosè
il gioco sulla parola
essenza del mondo e così
nasce il dialogo in codice...
da virtuoso
dell'intuizione critico-visiva
l'artista ne spinge il contenuto
sempre al di là dell'immagine
si tratta sì, di pittura
ma come pura coscienza:
essere l'agire senza fine
per vivere il visivo senza
fondo.

Pierre Restany



OUVERTURE *Acrilico su tela 60x80*

RENATO BARISANI
GIUSEPPE D'ANNA
GIANNI DE TORA
CARMINE DI RUGGIERO
VITTORIO FORTUNATI
ALBERTO LOMBARDI
GUGLIELMO LONGOBARDO
GIOVANNI MASSIMO
LUCIANO MATERA
RENATO MILO
EDUARDO PALUMBO
ANTONIO PERROTTI
GISELA ROBERT
LELLO RUGGIERO
ERNESTO TERLIZZI
GIUSEPPE ZINNO