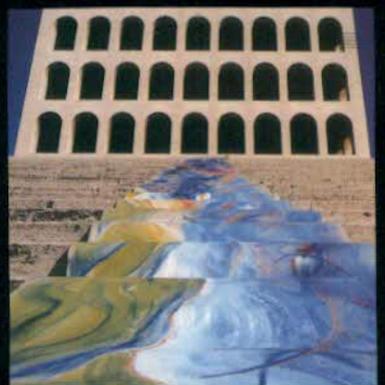
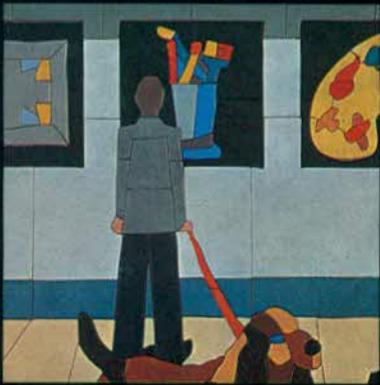


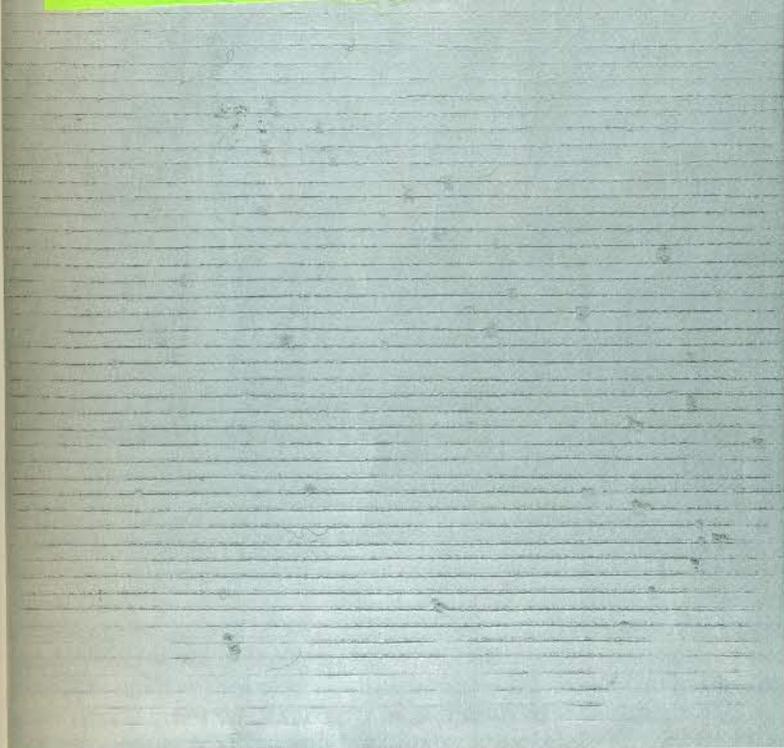
GIORGIO DI GENOVA

# STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

GENERAZIONE ANNI QUARANTA \*

B O R A





203 - Eros Bonamini: Cronotopografie, 1975  
 cemento e collante su tela, cm. 100x100, un segno traccia ogni 2 minuti.  
 Coll. Privata, Como

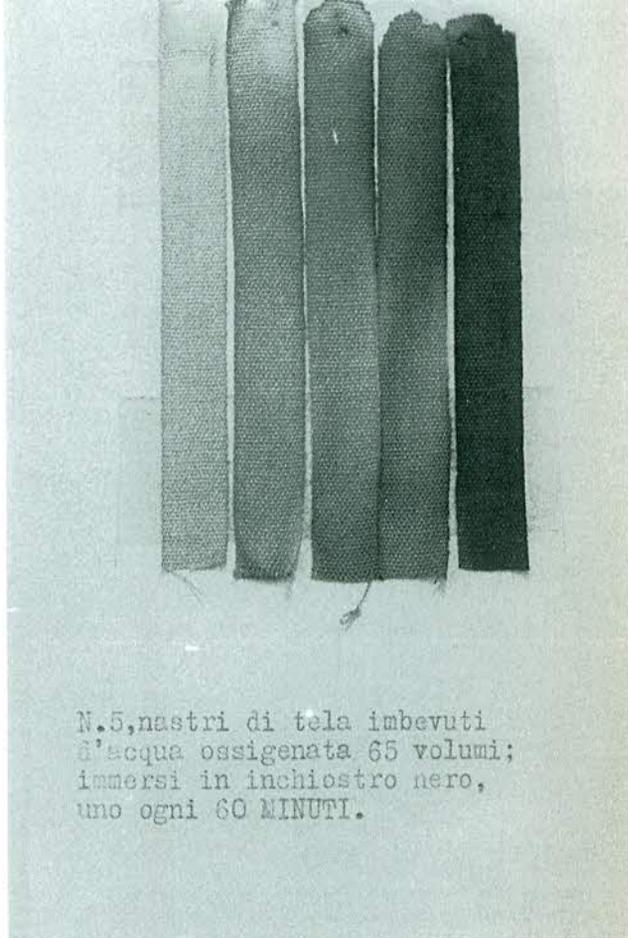
riga, che, allorché si rivolge alle carte assorbenti, lo porta, soprattutto nel decennio successivo, come vedremo, alla scrittura incolonnata, appunto, dei tempi utilizzati nelle sue operazioni: «in 10 secondi», «in 20 secondi», «in 30 secondi» e così via. Scrittura che nel decennio successivo troverà il suo *ubi consistam* nel discorso dell'artista.

Che ci sia alla base della ricerca di Bonamini una maniacalità operativo-esistenziale è evidente. È come se Eros volesse misurare il tempo del costruire un'opera (la sua opera), che si sostanzia di esteticità per le ritmiche o le tessiture dei segni-traccia, per le variazioni visive e per i cangiantismi cromovisivi, com'è in *N° 90 Nastri di tela imbevuti contemporaneamente di acqua ossigenata n° 30 a 130 volumi - N° 30 a 70 volumi - N° 30 a 10 volumi, immersi successivamente in inchiostro nero uno ogni 3 minuti*, lavoro del 1977 (8). Ed in questa misurazione del tempo e degli effetti ottenuti in calcolati tempi operativi Bonamini disvela l'anima dell'opera stessa, in una sorta di «radiografia» operativa non priva di sostrati concettuali.

Sul versante aniconico, ovviamente, i fiori del razionalismo sono numerosi. E talora sono coltivati proprio da coloro che risiedono in territori in cui operano artisti più temperamentali. E penso a Napoli e dintorni, dove forse per un interiore bisogno di dar ordine a certo «disordine» esistenziale, si sono abbracciate ricerche dominate dalla *ratio* geometrica e da esatti calcoli cromatici e morfologici (9), portando nel '76 alla costituzione del gruppo napoletano Geometria e Ricerca da parte dei sei iniziali componenti (Renato Barisani, Guido Tatafiore, Carmine Di Ruggiero, Giuseppe Testa, Gianni De Tora, Riccardo Alfredo Riccini), a cui si aggiunse Riccardo Trapani, tutti impegnati in declinazioni della tradizione del linguaggio geometrico, in modalità piuttosto libere ed autonome, documentate da Finizio che appunto per ciò intitolò il suo volume *L'immaginario geometrico* (10).

Sia De Tora che Riccini appartengono alla generazione qui analizzata.

Riccini è un napoletano d'adozione, essendo nato a Milano, da dove era approdato bambino nella città partenopea (11). Dopo le prove d'aniconismo parageometrico degli anni Sessanta (*Vasta purezza ini-*

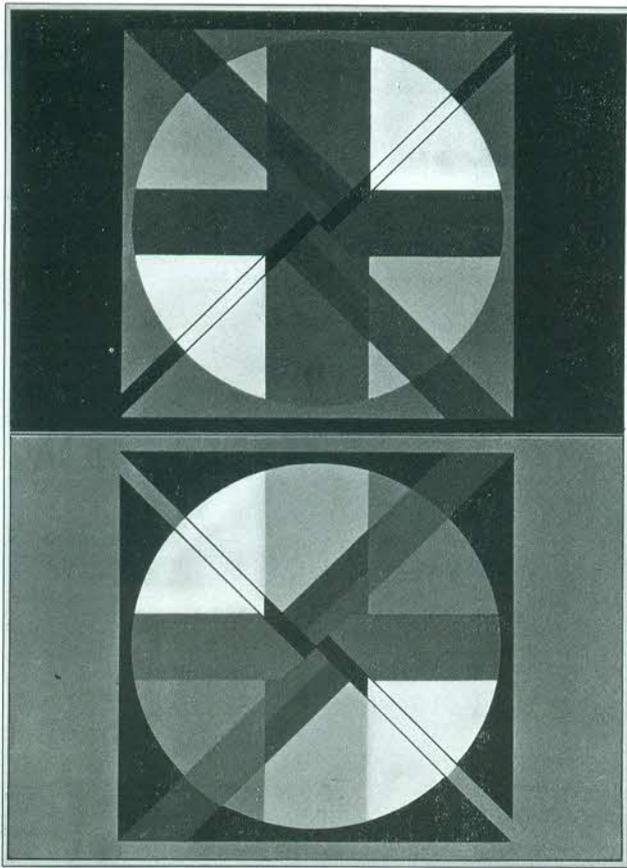


204 - Eros Bonamini: Cronotopografie, 1977  
 acqua ossigenata 65 volumi, inchiostro nero e cinque nastri di tela, cm. 1,1x10 ciascuno.  
 Coll. Privata, Milano

(9) Forse anche per questa esigenza Napoli s'è imposta sin dal Settecento come importante centro di studi filosofici, tradizione che ancor oggi è viva. E andrebbe indagato quanto questa realtà culturale abbia contribuito al cospicuo filone del concretismo e del costruttivismo napoletani ed alle opzioni geometriche che, oltre agli artisti delle generazioni precedenti (da Barisani Guido Tatafiore a Bizanzio e Renato De Fusco giù giù fino a Del Pezzo, nonché Di Ruggiero ed il foggiano Giuseppe Testa, napoletano d'adozione), hanno coinvolto i nati negli anni Quaranta.

(10) Cfr. L.P. Finizio, *L'immaginario geometrico. Gruppo «Geometria e Ricerca»*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1979.

(11) Infatti è nel 1950 che si stabilì con la famiglia a Napoli, dove, dopo il diploma conseguito al Liceo artistico, frequentò i corsi di Storia dell'architettura e dell'arte all'Università. Trasferitosi a Cassino nel '67, si dedicò a disegni automatici o semiautomatici in cui riaffioravano dall'inconscio percezioni dimenticate. Anche lui, come Gilardi, nel '68 si dedica all'animazione politica e culturale. Nel '69 gira in 8 mm. il film *Memoria 1969*, che sarà riproposto al Goethe Institut di Napoli il 27 maggio '79 nella sezione cinema «Occhio meccanico» nell'ambito della *Rassegna della nuova creatività meridionale*, organizzata da Lucio Amelio. Riprenderà a dipingere, ma con intenti puramente critico-analitici, che fecero parlare Crispolti, in una lettera del febbraio '79, di «lavoro critico sulla pittura come linguaggio storico, sui suoi termini e di fisicità e di costruzione mentale e di riscontro percettivo» (cfr. L.P. Finizio, op. cit., p. 118).



205 - Gianni De Tora: *Il sole si riflette in mare*, 1973  
acrilici su tela, cm. 50x70.  
Già Galleria Numero, Venezia

(12) È forse il caso di ricordare che *Entropy and Art. An Essay on disorder and order* di Rudolf Arnheim, pubblicato nel '71 dall'University of California, era stato tradotto in italiano nel '74 per i tipi della torinese Einaudi (*Entropia e arte. Saggio sul disordine e l'ordine*).

(13) Infatti, dodicenne, nel '53 dalla natia Caserta De Tora s'era stabilito a Napoli.

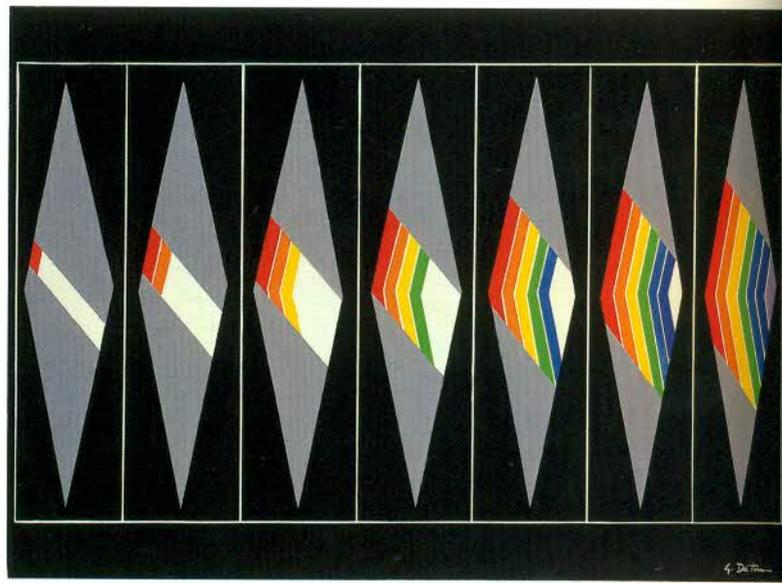
(14) Opere di questi sviluppi neofigurativi sono riprodotte nel catalogo della personale tenuta nel 1970 alla Galleria San Carlo di Napoli (*Establishment, Flash Back, El sueño de la razon produce monstruos*). Nei testi in catalogo Ciro Ruju indicava la Nuova Figurazione di Cremonini come punto di partenza di De Tora, mentre Antonio Del Guercio individuava nell'eredità pop (soprattutto Rosenquist) i sostrati della pittura in cui l'artista condensava «una lirica semplicità dell'immagine... in contrapposte tensioni di fantasticheria spaziale e di dolente realtà terrena».

(15) Penso soprattutto a *Il mondo '70*, vero e proprio traguardo in tal senso, raggiunto per condensati di forme circolari e tasselli quadrati in dialoghi variati sulla superficie (*Rotazione I, Contrasto recupero, Recupero '70*), ottenuti per estrazione dalle morfologie parageometriche dei precedenti neofigurativi, ormai nei primi anni Settanta abbandonati, come appunto attesta la personale dell'inizio 1973 nelle gallerie di Fiamma Vigo (Galleria Fiamma Vigo, Roma, 21 mar.-3 apr. 1973; Galleria Numero, Venezia, 15-28 aprile 1973), in cui le opere appena citate erano esposte e riprodotte in catalogo.

(16) Un dipinto come *Missione compiuta* del '69, oggi al Szépművészeti Múzeum di Budapest, raffigurante uno scorcio di aereo che vien fuori da un «oblò» bianco su fondo per metà coperto da diagonali bande, fornisce uno degli estremi esempi neofigurativi in cui De Tora tentava di far convivere istanze d'immagine e soluzioni geometrizzanti.

(17) Cfr. B. D'Amore, *Gianni De Tora. Dell'immagine esatta*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1981.

(18) Luciano Puzzo, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti di Roma ed aver vissuto per un periodo a Milano, è stato per molti anni Art-Director di alcune agenzie di pubblicità.



206 - Gianni De Tora: *Rombo di luce-sequenza*, 1978  
acrilici su tela, cm. 70x50.

ziale, 1966; *Appunti per un suicidio*, 1967), Riccini nel '73 affida le sue ricognizioni critico-analitiche agli strumenti della geometria per un'individuazione e dimostrazione delle possibili varianti delle soluzioni percettive relative allo spazio visivo (*Prospettive*, 1973). Convinto che la pittura sia ormai «sotto ogni aspetto lingua morta» e sia «una attività arcaica, sopravvissuta alla sua esigenza sociale», sin dal '74 di essa e dei suoi strumenti si serve per studi ed indagini sulle divine proporzioni in lavori stratigrafici in cui inserisce anche corde (serie *Stratigrafie*, 1974) ed in tele tese all'interno di una cornice per essere appese ad un supporto aereo (*Natur und Kunst, Die Malerei ohne Eigenschaften, Nourritures terrestres*, 1975; *Studi n. 33 e 32 sulle «divine» proporzioni*, 1977). In questa «critica» della pittura egli ricorre anche alla tela emulsionata ed a sovrapposizioni su una Madonna di Raffaello di fogli con schizzi dell'Urbinate, in una sorta di riaffioramento delle esperienze in precedenza attuate con affondi nell'inconscio, come è appunto nelle 7 tele di *Raffaello's eros* del '76, in cui l'immagine entra in conflitto con il «disordine» dei tracciati disegnativi, spostando la ricerca dal piano della divina proporzione a quello dell'entropia (12).

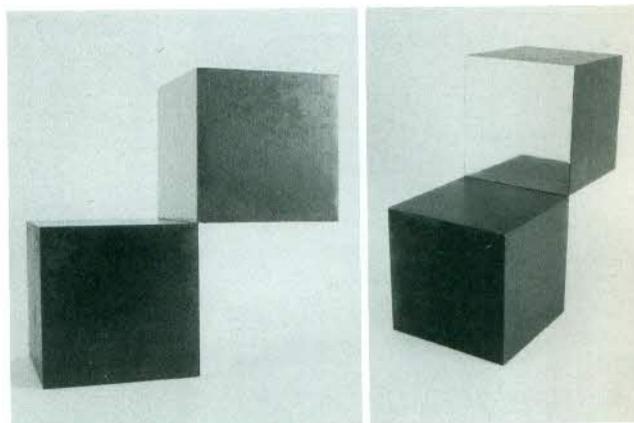
A differenza di Riccini, è l'ordine progettuale che guida la ricerca del cogenerazionale De Tora, altro napoletano acquisito (13). Tale predisposizione, del resto, egli aveva già mostrato nel periodo del suo attraversamento della Nuova Figurazione. Nella seconda metà degli anni Sessanta, infatti, proprio a talune soluzioni geometrizzanti (cerchi-oblò, rettilinee bande verticali, o diagonali, scacchiere) De Tora aveva affidato il ruolo di codice compositivo interno al coagulo delle agglomerazioni delle stilizzazioni figurali (14). È nei primi anni Settanta che l'opzione geometrica s'impone nella pittura di De Tora, il quale, dopo una depurazione in direzione geometrico-segnale (15), s'era liberato da ogni eco iconica, come interferenza inquinante (16). Infatti l'artista appare ormai impegnato in un'analisi dello spazio, del segno e del colore con un rigore strutturale che non ammetteva deroghe. Gli «oblò» recuperavano la loro mera valenza geometrica come campo per gli sviluppi del colore sulla scorta di un'esibizione delle variazioni dell'iride, scandite da contorni disegnati (*Spettro solare*, 1972), quando il cromatismo non si affidava a bande dinamiche a croce con sovrapposizioni diagonali (*Il sole si riflette in mare*, 1973). Il disegno assumeva un valore di chiarificazione costruttiva ed insieme compositiva. La linea curva e la retta si coniugavano per disvelamenti a sequenze dell'interiorità costruttive di identiche forme triangolari (*Tenda comune - sequenza*, 1973) o per risultati di ben definite «onde» cromatiche (*Sequenza*, 1974). Altrove De Tora intraprendeva operazioni di analisi sequenziali su diverse forme, così che in virtù dell'accostamento di

due cerchi (uno più grande ed uno più piccolo) verticalmente sovrapposti nasce un ovale con quadrati inscritti, attraversati da diagonali bande cromatiche (*Ovo sequenza*, 1974). Con una lucidità esecutiva che finiva per far appartenere il suo costruttivismo al regno «dell'immagine esatta», per rubare una definizione a D'Amore (17).

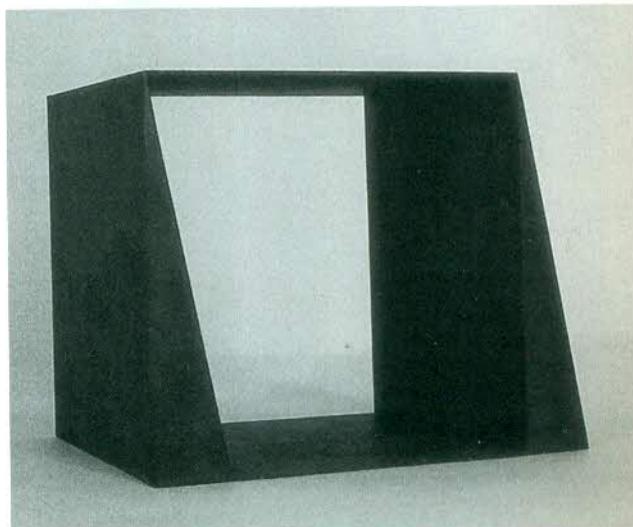
Il nostro pittore vede il colore *sub specie geometrica*, per cui lo campisce nelle sue progressioni a sequenza, «disegnando» in inventivi contesti euclidei, basati ora sul cerchio tripartito con un triangolo inscritto dai visivi effetti rotatori (*Sequenza*, 1975), ora su triangoli con reticolati tramati (*Sequenza del triangolo*, 1975), ora su l'ontogenesi di una «quadratura» dei colori dell'iride, inscritti uno nell'altro a mo' di labirinto, che progressivamente invade un nero quadrato quadrettato da linee in negativo (*Sequenza del quadrato*, 1978), ora su 7 rombi grigi nel ventre dei quali i colori dell'iride a bande aperte in angolo ottuso, partendo dal rosso, seguito poi dall'arancio, a sua volta seguito dal giallo e così progredendo, giungono all'indaco nel terminale rombo angolare (*Rombo di luce-sequenza*, 1978). Rigore e *ratio* sono i binari su cui procede la matematica visiva di De Tora, il quale giunge ad elaborazioni esemplificative degli elementi compositivi, com'è nelle 6 tele di cm. 50x70 della sequenza del '78 *Le diagonali*, che si concludono con l'eliminazione delle diagonali per riemersione delle bande dei 7 colori dell'iride, o nei 6 riquadri del '77 *Il cerchio primario*, dove l'ovale iniziale si assesta nell'ampio respiro del cerchio finale, attraversato orizzontalmente da tre bande cromatiche, soluzione poi ripetuta, ma nell'ambito del quadrato su fondo quadrettato in negativo delle 4 battute di *Le diagonali asimmetriche* del '79.

Le analisi di De Tora non indulgono mai all'assolutezza delle sintesi morfologiche del siracusano Luciano Pozzo, che tradiscono l'ottica del pubblicitario (18). Ottica che neanche il connubio di superfici materiche, dapprima bianche, riesce a scardinare. Egli, in una ricerca del senso del proprio «essere», predilige il contrasto positivo-negativo in bianco e nero, con qualche effetto optical, i tagli netti delle zone cromatiche, i morfemi quadrati di impositiva astanza grafica, internamente attraversati da una banda diagonale che ne interrompe un'altra verticale, non disdegnando soluzioni di bianco su bianco, in qualche caso abbinata a elementi di opposta risoluzione per dittici in bianco e nero, che appartengono ad una fase transitoria verso l'approdo alle sequenze in nero modulate geometricamente (19).

Negli anni Settanta anche la ricerca della milanese Fausta Squatriti, dopo una cospicua produzione di sculture colorate, converge sul nero nell'ambito di una serrata analisi delle possibilità di elaborazioni dei solidi in acciaio patinato, ossidato e speculare ( *Virtuale-reale, Sospensione, Parallelepipedo con piramide tangente*, 1976; *Moltiplicazione di due cubi*, 1977; *Doppio perimetro, Trapezio virtuale*, 1978; *Scomposizione di un cubo*, 1979), talora con aggiunte in plexiglas (*Scomposizione di un parallelepipedo e ricostruzione in volume equivalente dei volumi virtuali così determinati + messa in evidenza di ogni lato del volume*, 1978) o con inserimenti di un cubo bianco (*Equivalenti*, 1978). Se queste scomposizioni e ricostruzioni erano studiate in una serie di elaborati acquarelli colorati (20), le precedenti sculture colorate erano filiazioni dell'esperienza pop, che dalle spazialità rosa della serie *Bagno d'aria* del '65 era passata nel '66 alle lignee composizioni di frammenti e nuvole su fondo nero della serie *La passeggiata di Buster Keaton*. Ed era l'annuncio della scultura colorata in cui le nuvole crescevano come creste su una sfera (*Occhio nuvolato*, 1967) o su una curva forma fallica giallognola (*Chili-sex*, 1968) e si protendevano multicolorate fuori da un cubo d'acciaio specchiante (*Nuvolato*, 1967) o di alluminio laccato (*Cubo interrotto*, 1967), lavori questi ultimi che anticipavano le collaterali sculture colorate di un artista *plus âgé*, ammaliato dalla sirena pop, quale il bolognese Frasnèdi (21). Dalle ritmiche curvilinee delle nuvole a quelle del fogliame arboreo il passo era breve e pressoché obbligato, come attestano le chiome poste sullo squadrato tronco inclinato in *Il giardino delle delizie*, opera del '68, in cui la Squatriti complicava viepiù gli equilibristi dei pesi e contrappesi già esperiti nel coevo ferro laccato alla nitro *Lybra*, che preparava la strada alle profilature a zig-zag degli strati della base in ferro ossidato di *Vita facile*, altra



207 - Fausta Squatriti: *Moltiplicazione di due cubi*, 1977  
ferro ossidato e patinato e acciaio speculare, cm. 160x160x80.



208 - Fausta Squatriti: *Doppio perimetro*, 1978  
ferro ossidato e patinato, cm. 60x50x50.

(19) Lo stesso artista in una testimonianza riferisce della sua crisi del '71, che gli fa abbandonare la pittura fino al '73. Da allora tenta di «realizzare una serie di processi-interrogazioni: radiografie di immagini interiori, analisi della mia condizione di uomo, studi di qualcosa di più profondo» (cfr. L. Pozzo, *Nero in una sequenza di spazi*, in M. Fagiolo, *Cosa mentale*, AAM, Roma 1979, p. 38). Dopo il ciclo del 1976-77 *Foglia noi-forma io*, in cui «la foglia improvvisamente lacerata è posta all'interno di una forma geometrica perfetta», avvia un nuovo rapporto con la pittura: «Elimino i colori sostituendoli con passaggi di bianchi che disegnano gli spazi; la foglia ormai ridotta a "nulla" viene sostituita da una pasta cromatica ottenuta da un impasto tra pittura murale e vernici. Fa la sua presenza il nero, prima insieme al bianco, e successivamente per sostituirlo totalmente (...) Questa forma semplice di nero si sviluppa armonicamente in una sequenza di spazi, anzi lo coordina, ne determina e modula i vari passaggi, diviene infine l'espressione di un'analisi interiore senza la quale è impossibile perseguire una costante ricerca del proprio spazio-vita» (ibidem).

(20) Alla base di ognuno era una figura geometrica, come attesta la sequenza degli acquarelli del '79: *Come dividere un quadrato in quattro quadrati aventi superfici progressive tra loro?*, *Divisione di un quadrato in triangoli progressivi e restituzione delle parti nascoste dalla sovrapposizione*, *Divisione di un quadrato in quattro triangoli uguali tra loro + quattro altri triangoli uguali tra loro*, e *proiezione*, *Costruzione di un triangolo ottenuto con triangoli progressivi*, *manca un angolino*, *Scale decrescenti di triangoli* e di un quadrato ridotto in rettangoli e misurazione cromatica delle loro superfici.

(21) Un cubo nuvolato in legno dipinto (*Confezione - cubonatura*, 1968) di Frasnèdi è nelle Collezioni Permanenti del Museo d'arte delle Generazioni italiane del '900 «G. Bargellini» di Pieve di Cento. Di questa produzione dell'artista bolognese mi occupo in *Generazione anni Trenta*, (cfr., pp. 119-120).