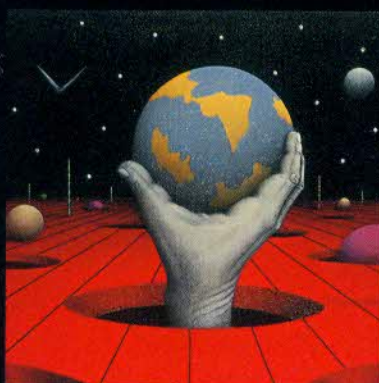
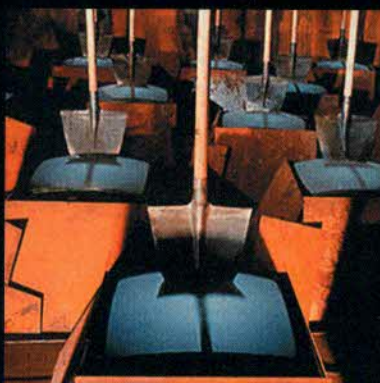
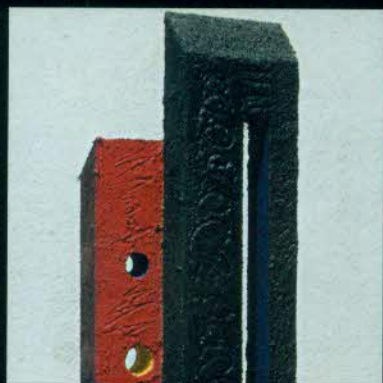


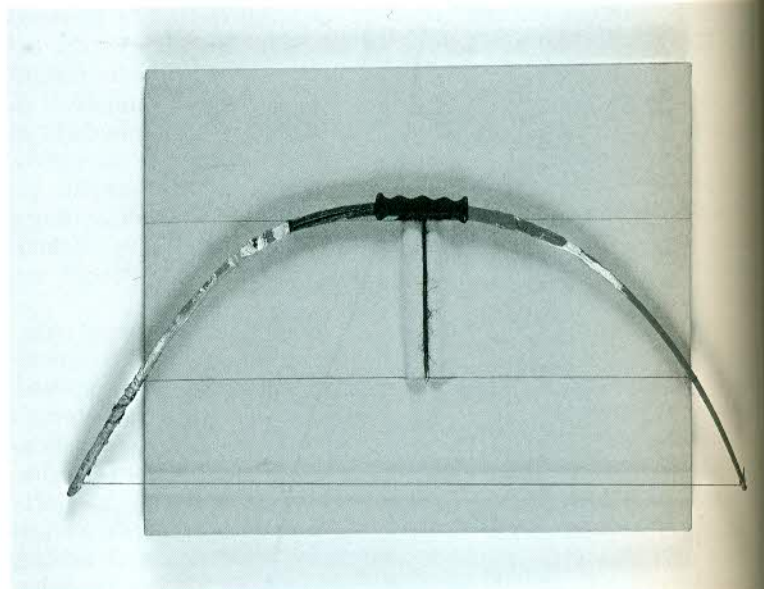
GIORGIO DI GENOVA

STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL '900

GENERAZIONE ANNI QUARANTA **

B O R A





1699 - Giovanni Leto: Arco, 1998
 legno, corda e pigmenti su tela, cm. 78x50x5.
 MAGI '900, Pieve di Cento

nica mista, quando riguarda la pittura, nonché di pittoscultura, quando coniuga pittura e scultura in un unico lavoro». E prosegue: «Insomma le nozioni estetiche affermatesi in secoli e secoli sono state messe in crisi irreversibile dalle rivoluzioni linguistiche e tecniche del '900, tanto che spesso non è più possibile definire molti lavori come opere di pittura o di scultura.

«È con questo bagaglio che ci accingiamo a varcare la soglia che ci introduce al terzo millennio. Bagaglio, direi, più consono alla nuova era del sempre maggiore e globalizzante dominio della tecnologia e dell'elettronica. Si può dire che il mondo è diventato più piccolo (un villaggio globale, avrebbe detto McLuhan), ma ciò non ha distrutto (ancora) la creatività individuale, anzi l'ha arricchita di nuove possibilità» (108).

E le nuove possibilità si sono estese anche alla «canonizzazione» estetica degli indumenti intimi. Infatti se Renzo Eusebi nelle sue opere con panni aveva talora mescolato al magma materico delle mutande, altrove lo stesso indumento ha addirittura ispirato un gruppo. E dove poteva accadere se non nella scatenata Napoli, città che sin dagli anni Cinquanta aveva avuto traffici con la Patafisica per il tramite di Enrico Baj (109)? Qui, dove nel '96 De Filippis, Carmine Rezzuti, Quintino Scolavino assieme ad altri avevano dato vita al Gruppo Orologio ad Acqua, come già segnalato (110), nel 1997 un quintetto d'artisti, tutti docenti al Liceo Artistico, dà vita appunto al Gruppo Mutandis, che riunisce Gianni De Tora, recentemente scomparso (111), Mario Di Giulio, Michele Mautone, Rosa Panaro, Mario Ricciardi più la giornalista Eleonora Puntillo, i quali in una loro dichiarazione del marzo 1998 proclamano: «Mutandis, ovvero cinque artisti riuniti in gruppo per lavorare – in continuo confronto – su un tema artisticamente inesplorato che vuole essere una ironica sfida a linguaggi e tematiche ormai codificati. Si tratta proprio delle mutande, il primo indumento dell'umanità che fu imposto (sia pure allo stato vegetale) ai nostri disobbedienti progenitori quando vennero cacciati dal paradiso terrestre. Da tempo si sospetta che quella disobbedienza così duramente punita sia scaturita dal fatto che i due andavano in giro senza mutande. La sigla, frammento di una frase latina dal contenuto evolutivo e dalla mirabile sintesi sintattica, "mutatis mutandis", si riferisce dunque a quell'indumento quotidiano tante volte ammiccante dalla pubblicità, proposto non più solo al femminile nelle immagini filmiche, fotografiche e anche televisive, nella ricerca storica e non solo.

«Può dunque la mutanda essere opera d'arte? Come sarà l'arte in mutande, avrà essa un mercato, susciterà silenzi spregiati e/o imbarazzati, oppure quelle censure tanto furiose quanto pubblicitariamente produttive...?»

(108) Cfr. il mio *Il nuovo quartetto degli aniconico-dialettici*, in *GAD. Gruppo Aniconismo Dialettico*. W. Coccetta, A. di Girolamo, R. Eusebi, G. Leto, Palazzina Azzurra, San Benedetto del Tronto, 14-28 novembre 1999, p. 3.

(109) Su Baj e la Patafisica cfr. *Generazione anni Venti*, nota 16 a p. 269 e p. 470.

(110) Cfr. *Generazione anni Quaranta*, I tomo, pp. 468-469 e n. 26.

(111) Infatti è morto a Napoli nel 2007.



1700 - Gruppo Mutandis: I mutand (t) ieri, settembre 1997
 tela dipinta, collage, carta, resina, pietre e acrilici, m. 4x6x4.
 (Installazione / performance alla rassegna «Vesuvio, fuoco e arte»,
 al Centro di accoglienza turistica Fiume di Pietra di Ercolano)

«Gli artisti (neanche tanto giovani...) hanno deciso di rispondere con le loro opere, e si sono sorpresi con stupore e divertimento nel ritrovar concordia nelle diversità rispettive, nella voglia di mettere le mutande a re nudi divenuti così numerosi da non suscitare ormai alcuna attenzione. Per cui sembra che adesso non ci sia più niente da dissacrare e nemmeno da segnalare alla riflessione e al ragionamento, roba che - sostiene qualcuno - non è di alcuna utilità, come del resto anche l'arte e le idee, soprattutto quando non ce la fanno a entrare nello spazio di un teleschermo».

Nella più genuina tradizione dello sberleffo napoletano il Gruppo Mutandis riproponeva un fare arte con *humour*, sia per dire, come Pulcinella, scherzando la verità sia per smutandare i luoghi comuni e im-mutandare il Vesuvio, come accadde in occasione della rassegna *Vesuvio Fuoco e Arte*, o per mostrare mutande volanti con cicogne che fanno capolino dall'apertura di esse, nonché partecipando nei giorni 6-8 dicembre 1997 alla *Fiera del Baratto e dell'Usato*, e così via producendo opere in mutande, talora rivolgendosi alla storia, sbeffeggiando Daniele da Volterra, che, avendo per ordine di papa Paolo IV (anche allora, come adesso, la vista delle *pudenda* faceva venire il mal di pancia ai papi) coperto con mutande le nudità del *Giudizio Universale* di Michelangelo, è passato alla storia come il Braghettone, talaltra realizzando mutande appese, o l'enorme mutandone con sei fori, dai quali sbu-



1701 - Michele Mautone: Monumento Mutandis, 1999
cemento colorato, sabbia, legno e ferro, cm. 50x100x50.
Propr. dell'Artista, Marigliano

(112) Su di lei cfr. *Generazione anni Trenta*, pp. 356-357 e 633-634.

(113) Che sono state, oltre le citate *Vesuvio*, *Fuoco e Arte* (settembre 1997), *Fiera del Baratto e dell'Usato* alla Mostra d'Oltremare (Napoli, 6-8 dicembre 1997) ed *Evaluna* (dicembre 1997-gennaio 1998), le mostre e *performances* alla Libreria Guida di via Meriani (Napoli, maggio 1998), a Villa Signorini (Ercolano, novembre 1997), al Cinema Roma (Portici, 9 febbraio 1999) e *Mutandis for Peace* a Piazza Dante (Napoli, 3 aprile 2003).

(114) Nella seconda parte del testo *Nota sull'operazione «Mutande d'autore»*, che iniziava: «Il Re è nudo? Corriamo a mettergli le mutande», tale posizione degli artisti del gruppo è sottolineata: «Le Mutande. Variazioni sul tema. Ridete pure, please, è proprio quello che voglio, è quello che deve accadere, prima durante e dopo l'operazione artistica sull'argomento "mutande". Gli scopi? Li hanno cercati dopo. Hanno prima aderito all'idea con ironia e entusiasmo. Si sono sorpresi nel dire, insieme, che è meglio sollecitare il mercato piuttosto che i mercanti, la cosiddetta gente comune piuttosto che il mecenate, insomma, meglio vendere piuttosto che chiedere. Hanno deciso di proclamarlo con tutta chiarezza».

(115) In seguito sia *Slip e paesaggio vesuviano* che *Culotte con ricami* sono state riprese, la prima nel 2001, la seconda nel 2002, anno in cui Mautone ha realizzato *Bucato 2002*.



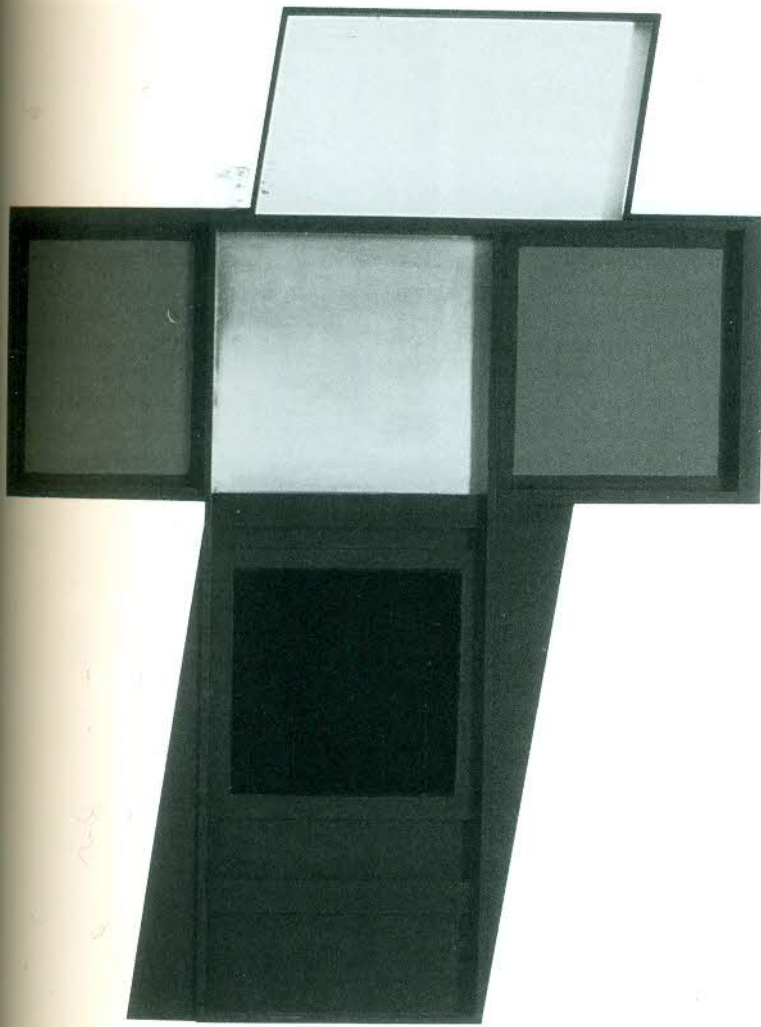
1702 - Michele Mautone: Mutanda griffata, 1997
gesso dipinto e graffiato e cemento colorato, cm. 80x68x15.
Propr. dell'Artista, Marigliano

cavano le teste di 5 artisti, più quella della giornalista Puntillo, come ricorda ella stessa nella citata dichiarazione: «Opere in forma di mutanda, creazioni appese al filo, l'intimo scolpito, dipinto e ammaestrato...», recitava l'invito alla mostra presso la Libreria delle donne Evaluna (a Napoli, l'ultima decade di dicembre '97), dove i cinque artisti hanno presentato se stessi fotografati da Grazia Lombardo dentro un maestoso mutandone; al sesto posto – anche alfabetico – c'è chi ha l'incarico della comunicazione scritta, e firma questa nota».

Dei cinque arte-fici di mutande, eccetto Rosa Panaro (112), tutti gli altri appartengono alla generazione qui considerata. Tutti, naturalmente, hanno partecipato con loro opere, ovviamente immutandate, alle mostre e *performances* del gruppo (113) ed all'operazione *Mutande d'autore*, che aveva anche intenti contrari ai mercanti d'arte (114).

E, se Mautone, come vedremo, per i trascorsi di libertà espressiva era già predisposto a incanalare la sua ricerca in una dimensione ludico-ironica, come stanno a testimoniare sia le opere del 1997 (*A protezione del Vesuvio*, *Testa bovina*, esposte nella manifestazione sul Vesuvio, *Vaso-mutanda*, esposta ad Ercolano, *Slip e paesaggio vesuviano*, esposta alla Galleria Guida, *Mutanda griffata*, esposta alla Libreria Evaluna) che le successive (*Culotte con ricami*, 1998, esposta nella Libreria Guida Merliani; *Monumento Mutandis*, 1999, mai esposta) (115), per il più rigorosamente geometrico De Tora, già considerato nel I tomo (116), l'esperienza nel Gruppo Mutandis ha forse contribuito a fargli recuperare certe libertà degli anni Settanta e ad accelerare la rottura di quell'ordine simmetrico per un'ottica strabica, per parafrasare il titolo di una sua personale del '99, che era appunto *L'occhio strabico*, che veniva colta da Dorfles, il quale nel dicembre 1998 gli scriveva in una lettera/presentazione: «Ma c'è soprattutto un aspetto nuovo che vorrei segnalare e che forse tu stesso non apprezzi sino in fondo: la presenza di una inedita "apertura" verso l'indeterminatezza e l'asimmetria, che si rivela, ad esempio, nella "croce strabica". Ebbene, questo lavoro – pur altrettanto limpido e calibrato delle altre tue recenti creazioni – mi sembra dimostrare una volontà di sottrarti all'inflessibile costrizione della "simmetria" (quella che William Blake definiva la "fearful symmetry" spaventosa simmetria) e del rigorismo geometrico, per affrontare – pur nella fedeltà dell'impostazione astratta e non figurativa – una via più pronta ad adeguarsi all'epoca in cui viviamo» (117).

Per quanto attiene ai due Mario del gruppo, cioè Di Giulio e Ricciardi, il primo giunge all'arte in mutande dopo un'attività di pittore e grafico ironico-allusivo, che esplica nella Mail art, esponendo dal 1980



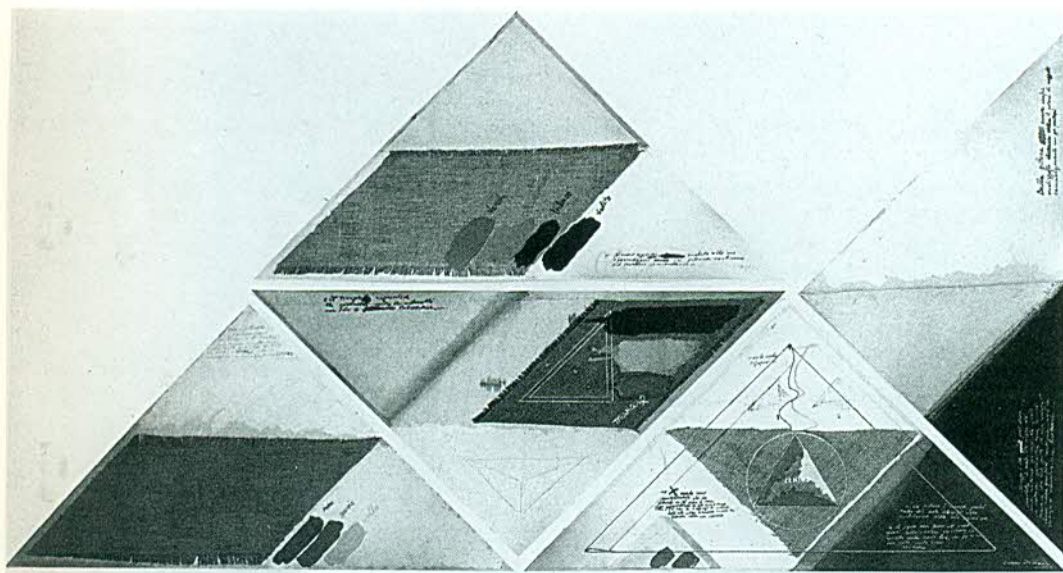
1703 - Gianni De Tora: **La croce strabica, 1999**
 acrilici, smalto e acciaio su legno, cm. 120x150.

al 1983 in città italiane ed estere nelle relative mostre. Naturalmente, come tanti altri mailartisti, tale pratica induce anche Di Giulio ad ampliare le esperienze in «pagine di libri» e libri d'artista, in cui, puntando al binomio segno-colore, realizza giustapposte composizioni di elementi aniconici, che qua e là lasciano trasparire memorie dell'alfabeto, ancorché radicalmente trasformato. Ed è il controcanto geometrico-aniconico del discorso di De Tora.

Ricciardi è invece più portato all'immagine ed alla tattilità, per cui oltre a praticare la fotografia, usa la videocamera per riprendere le opere e quanto accade attorno ad esse, in modo da poter fissare momenti che poi proietta su uno schermo. Anche nell'ambito della scultura, aspetto che sin dal 1968 soddisfa la sua esigenza di tattilità, egli procede verso un proprio modo di utilizzare diversi linguaggi che dal 1981 si concretizza in un personale sperimentalismo volto a circoscrivere una sua «scienza del vedere». Il suo obiettivo fondamentale è l'impegno di creare ed insieme comunicare. Nel Gruppo Mutandis Ricciardi realizza tappeti-arazzi-coperte a forma di mutande su cui inserisce «simbologie comunicative delle pubbliche toilette», per riprendere una sua indicazione contenuta in una breve nota informativa, inviatami in un fascicolo di testi e fotocopie di opere a documentazione della sua appartenenza al gruppo. In tale fascicolo è anche contenuta la foto dello stesso Ricciardi, mentre nell'aprile del 1998 in piedi «espone le metodologie del Gruppo Mutandis», contenute in un fumetto, in cui si legge: «Lo spirito di "Mutandis" è quello del dialogo, che va oltre la dimensione personale. Navigare in una *oscurità* che possa essere compatibile con intese, smussando concezioni rigide, inflessibili dei dati culturali. Trovare la simbiosi, l'accordo di strumenti diversi... È tempo di perlustrare l'attivo

(116) Cfr. *Generazione anni Quaranta*, I tomo, pp. 130-131.

(117) Cfr. G. Dorflès.-P. Restany, *Gianni De Tora. L'occhio strabico. «The Squint Eyed»*, Galleria Avida Dollars, Milano, 1-19 marzo 1999.



1871 - Gianni De Tora: *La pittura è scienza...*, 1983
tecnica mista su legno - n. 5 triangoli rettangoli, lato cm. 50.

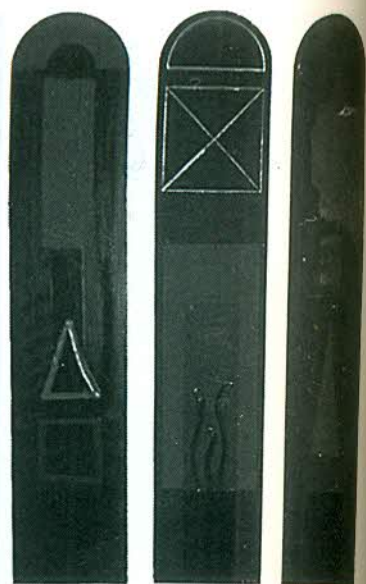
(1) Per meglio comprendere questo aspetto del vedere non c'è miglior esempio dell'esperienza avuta da un antropologo. Giunto nel villaggio di una tribù africana, egli si mise a disegnare il profilo di uno degli uomini. Quando terminò gli uomini che erano attorno a lui incuriositi per quanto stava facendo, quando videro il disegno, gli fecero notare che mancava mezza faccia. E dal punto di vista della loro cultura tribale, in cui l'ottica tradizionale è frontale, avevano ragione. Ciò ci fa intuire quale sforzo mentale certe culture hanno dovuto fare per giungere a quella sorta di astrazione della resa di un volto di profilo, che nella pittura del nostro Rinascimento, per merito di Pisanello, Pollaiuolo, Botticelli, già vantava capolavori in tale tipologia ritrattistica.

(2) Ambedue curate da Danilo Eccher, all'epoca direttore della GAM, prima di essere chiamato a dirigere la Galleria d'Arte Comunale di Roma, e da Dede Auregli, col titolo di *Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura iconica e Arte italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura aniconica*, si tennero dal 29 novembre 1997 all'8 marzo 1998, la prima, che veniva dopo la rassegna sui *Materiali Anomali*, e dal 7 novembre 1998 al 14 febbraio 1999, la seconda.

(3) Basterebbero queste ultime definizioni per assegnare l'assunto della rassegna a quella discutibilissima area critica che, di concerto con certe strategie di mercato, sostenne essersi verificato un *black out* nella pratica della pittura dalla fine degli anni Sessanta, quando si affermarono l'Arte Povera, il Concettualismo, il Comportamentismo e collaterali, *black out* che sarebbe terminato negli anni Ottanta, appunto con il «ritorno alla pittura», tesi che ha sortito i misfatti stigmatizzati nel capitolo XII.

(4) Tutti erano documentati con alcune illustrazioni a colori nel catalogo, complementare alle opere esposte, che erano: *Senza titolo* (1998) di Bottarelli e *Pugnale turchese sulla porta d'oriente* (1998) di Guerzoni (sezione *Persistenza-Sfondamento informale*), *La doubleure* (1972-73) di Paolini (*Sviluppo del concretismo e azzerramento*), *Per il Poeta «...Il Sole ha lanciato sui tetti dell'Alba / E rosso sigillo ha gittato il Sovrano del Giorno nella coppa del Cielo...»* (*Omar Khayyâm*) (1994) di Minoli e *Dittico S/M 90-7-1* (1990-95) di Carmengloria Morales (*Neopittura*, sezione in cui erano inseriti Dorazio con opere degli anni Sessanta ed addirittura Luigi Veronesi con opere del 1953, 1961 e 1966!), 3 *Albero*, tutti del 1988, di Luciano Bartolini, 4 *Senza titolo* (1990, 1986, 1987 e 1996) di Enzo Esposito e il *crystallo rosso* (a conferma dell'arbitraria estensione del concetto di pittura) *Quando c'era il sole, la mia stanza si invadeva di un colore rosa molto luminoso, che la faceva diventare allegra* (1996) di Garutti (*Ritorno alla pittura*).

(5) Come più volte, anche pubblicamente, ho ribadito, nessuna mostra è perfetta, neanche quelle che realizzo io. Tuttavia c'è una gran differenza tra mostre e mostre, anche di tipo tematico, come questa tenuta alla GAM, troppo condizionata dal mercato e dalle lacunose conoscenze (e stavo per scrivere convenienze) personali dei curatori e quindi del tutto estranea a qualsiasi serio tentativo di ricostruzione storico-filologica.



1872 - Gianni De Tora: *Tritico*, 1997
tecnica mista su legno.

realtà esterna (1). In arte astrarre da ciò che si vede, si pensa, o si sente è un ulteriore soggettivo sforzo di autoindividuazione cognitiva e soprattutto espressiva. E solo con tale sforzo mentale si riesce a rompere con le convenzioni stratificate e soprattutto a superarle.

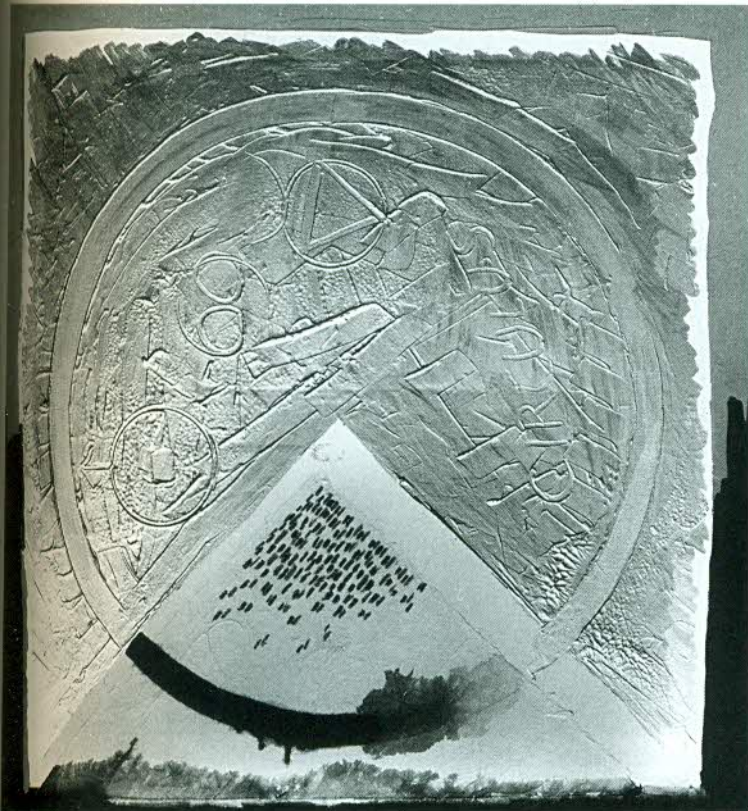
L'astrazione iconica si affida essenzialmente al vedere collettivo, corretto soggettivamente, l'astrazione aniconica predilige lo sforzo dell'operazione creativa affidata alla sfera razionale, oppure a quella del lirismo, ottenendo nell'un caso e nell'altro un superamento del «vedere» la realtà circostante.

Sul finire del '900 a Bologna si è tentato di ripercorrere le vicende della pittura in Italia sia dell'un filone che dell'altro, per quanto si riferiva agli ultimi quarant'anni del secolo, con due mostre temporalmente consequenziali, intitolate appunto *Pittura iconica* e *Pittura aniconica*, ambedue tenute presso la Galleria d'Arte Moderna della città felsinea (2) ed ambedue, ovviamente, alquanto indicative, come avviene sempre per ricognizioni di così ampio raggio tematico e temporale.

La rassegna del 1998-99, che era suddivisa in 5 sezioni (*Persistenza-Sfondamento informale, Sviluppo del concretismo e azzerramento, Pittura-Scrittura, Neopittura* (sic!), *Ritorno alla pittura* (aristic) (3)), comprendeva solo pochi artisti della generazione qui considerata, cioè quelli più «coperti» mercantilmente, ossia Bottarelli, Guerzoni, Paolini, Minoli, la Morales, Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Garutti (4).

Ovviamente sul versante della pittura aniconica le cose stavano alquanto diversamente e ben al di là della semplificazione di questa mostra, che come tutte, non era né poteva essere esaustiva (5). E quanto la realtà fosse diversa, questo ed il prossimo capitolo, più il III ed il IV del I tomo, possono darne un'idea, limitatamente ai nati negli anni Quaranta, mentre per gli artisti delle generazioni precedenti non posso che rimandare ai volumi relativi.

Se a Firenze, in cui persistevano l'ottica geometrica introdotta dall'astrattismo classico e portata avanti da Nativi (6), nonché le proposte del Gruppo Il Moro per una Morfologia costruttiva, come ampiamente ho riferito nel capitolo XI, Giovanni Maggini proseguiva proprio la lezione di Nativi, superandone l'assetto «urbanistico» con personali modifiche, affidate a sovrapposizioni ed agglomerazioni di cromatiche forme geometriche per ottenere dinamici effetti di trasparenze (7), a Napoli, sulla scorta delle esperienze dei protagonisti del Gruppo Napoletano d'Arte Concreta (8) e collaterali, il discorso concretista era praticato da alcuni pittori, come Edoardo Ferrigno, Antonio Izzo ed Enea Mancino, i quali ultimi tre hanno condiviso spazi espositivi in mostre «quartetto», per così dire, in cui talora il quarto era un cogenerazionale, cioè il già trattato Gianni Rossi, ed altre volte un artista più giovane (9), nonché Gianni De Tora, del quale abbiamo visto, in rapporto al suo coinvolgimento al Gruppo Mutandisi, il superamento dell'ordine simmetrico assimilato nel



1873 - Gianni De Tora: Il silenzio è d'oro n. 2, 1984
 tecnica mista su tela, cm. 100x100.

Gruppo Geometria e Ricerca, di cui era stato uno dei componenti (10).

Il casertano De Tora era giunto nel '99 alla documentata *La croce stribica* in seguito ad una irrequieta ricerca tra rigore e segni geometrici in opere singole o composizioni, ovvero sequenze installative e ambientali di più elementi, ora triangolari allineati, anche all'aperto (*Sequenza ambientale*, 1981), oppure variamente accostati, come i 5 di *La pittura è scienza...* (1983), che ha il *pendant* di uno specchio triangolare (*Specchio delle mie brame...*, 1983), ora quadrati allineati orizzontalmente (*Sequenza, Sequenza calda*, 1980), o verticalmente (*Sequenza*, 1980), oppure sistemati a formare croci (*Sequenza*, 1993), ora forme verticali terminanti ad arco sia di 7 pezzi (*Sequenza 90*, 1990), sia di tre (*Trittico*, 1997), ora rettangoli verticali a bande cromatiche progressivamente crescenti, come l'installazione così sistemata nel 1980 su una parete del chiostro del Museo del Sannio di Benevento in occasione della mostra *Geometria e ricerca*. Altrove le medesime forme geometriche ritornano nel ciclo dei lavori con «voli» di segmenti e segni angolari e curvi sia su carta intelata (*I segni della pittura, Laboratorio di segni*, 1986; *Ouverture vert*, 1989; *Ouverture 3*, 1990; *A segno*, 1992), sia su tela (*A segno*, 1992; *Messaggio '97, La città*, 1997; *La finestra bianca, Ouverture blanc, Ouverture 99*, 1999), nonché su stoffa (*Il sole blu*, 1985), ma anche all'interno di quel ritorno del rimosso che sono le paste alte delle tecniche miste su legno di formato quadrato (*Mediterraneo*, 1984) o circolare (*L'occhio che si dice finestra dell'anima...*, 1984), ovvero quadrato con incorporato un cerchio penetrato dal vertice di un triangolo (*Il silenzio è d'oro n. 2*, 1984). E in qualche caso si può percepire un sottile, quanto sommosso persistere dell'eco del discorso di Del Pezzo sulla geometria, privato tuttavia dei suoi metafisici sostrati magico-simbolici.

Vitaliano Corbi nel '99, dopo aver segnalato negli anni Ottanta «ritorni alla purezza dei colori e nel rigore della forma del dato naturale», che «luminosamente trasfigurato» conquistava «una posizione centrale nel quadro, entro una sorta di finestra aperta sul mondo, quasi un quadro nel quadro, o forse un brano di preziosa pittura incastonato entro la severa scenografia di larghe campiture di grigi e di neri», coglieva lo scollamento progressivo «dell'incontro tra geometria e na-

(6) Al proposito cfr. pp. 32-37, 197-198 e 558-560 di *Generazione anni Venti*.

(7) Maggini all'inizio del 2000 ha partecipato alla mostra promossa dal Comune di Montespertoli, con la collaborazione di Ugo Barlozzetti e Fabrizio Borghini, *Documenti d'oggi dell'astrazione a Firenze* (Castello di Foppiano, 15-25 aprile 2000), nella quale esponevano opere recenti anche Mauro Bini, Franco Bulletti, Emilio Carvelli, Paolo Favi, Piero Gensini, Fabrizio Gori, Franco Rosselli e lo scultore Antonio Di Tommaso. La mostra costituiva il nucleo fondamentale della manifestazione, la quale venne introdotta dalla giornata di studio *Esperienze dell'astrazione a Firenze* e nel corso della sua durata accompagnata dal filmato sulle opere e le interviste agli artisti di Fabrizio Borghini, teletrasmesso da Toscana TV il 20 aprile, ed il 24 aprile dalla proiezione, coordinata da Barlozzetti, di immagini multiple delle opere esposte, elaborate dal Gruppo Fotografico Il Prisma di Scandicci, intitolata *Forme e astrazione (l'occhio critico del fotografo)*.

(8) Su ciò cfr. *Generazione anni Dieci*, pp. 182-190, ma anche pp. 458-461.

(9) È il caso della mostra *In quattro*, curata da Finizio, nella quale appunto il più giovane Mario Lanzione si aggiungeva ai tre (Chiesa di S. Paolo, Macerata, 12 sett.-4 ott. 1992). Gianni Rossi, invece, è stato il quarto nella mostra *Astratto 2000*, curata da Corbi, a Mercato San Severino (Palazzo Comunale, s.i.d.), collaterale alla confluenza, assieme a Renato Barisani e Carmine Di Ruggiero, nel fascicolo dell'Abstract Art Agency *Fatal Abstraction (Astrazione fatale)*, a cura di Battarra, nel quale, eccetto un'opera del 2000 di Barisani, erano documentate opere precedenti, 2 ciascuno, di Ferrigno (*Materia...Fascino...Mistero, Attraversamenti e sensazioni*, 1998), di Izzo (*Rosa disteso mentre insidia il bianco*, 1992; *Matita sul muro*, 1997), di Mancino (*Luogo geometrico con segni e curva cartesiana*, 1987; *Acrilico cartesiano con Tau*, 1992) e di Rossi (*S... Composizione di un triangolo rosso, Relazione creativa verso il rosso*, 1998).

(10) Gli altri, escluso il cogenerazionale Riccardo Alfredo Riccini, milanese di nascita, ma napoletano d'adozione, il quale nelle sue opere aveva attuato studi delle «divine» proporzioni, estesi pure ad opere di museo, erano per la maggior parte più anziani, appartenendo Renato Barisani e Guido Tatafiore alla generazione anni Dieci, Carmine Di Ruggiero, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani alla generazione anni Trenta.