

Vitaliano Corbi

Quale
Avanguardia?
L'arte a Napoli!
nella seconda metà
del Novecento

Paparo Edizioni

**DAL VOLUME DI VITALIANO CORBI " QUALE AVANGUARDIA? L'ARTE A NAPOLI
NELLA SECONDA META' DEL NOVECENTO" – PAPARO EDITORE- GIUGNO 2002**

*Oltre la superficie
Geometria e ricerca*

L'attività del gruppo *Geometria e Ricerca* - costituito nel '76 da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore e Testa, cui s'aggiunse l'anno dopo Trapani - rappresenta un'interessante ripresa della ricerca astratta, che a Napoli è stata forse minoritaria rispetto ad altre più divulgate tendenze artistiche, ma che ha lasciato un segno profondo nella cultura artistica della seconda metà del secolo, a partire dalla nascita nel '50 del *Gruppo napoletano arte concreta*. I pionieri del concretismo napoletano avevano coltivato la generosa illusione di «inserire - com'essi stessi avevano scritto - il lavoro artistico nella produttività contemporanea». Con *Geometria e Ricerca* l'attenzione si sposta dal ruolo sociale dell' arte alla sua dimensione linguistico-conoscitiva. Non per caso nel catalogo di una mostra del gruppo era riportato il famoso passo in cui Galilei afferma che il libro dell'universo "è scritto nella lingua matematica e i suoi caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche " (1). Lo spostamento d'accento era, però, un fatto secondario rispetto alla continuità di una ricerca che insistendo sulla concretezza del fare arte entrava consapevolmente in polemica con le tendenze comportamentistiche e concettuali allora dominanti. Tra i meriti degli artisti di *Geometria e Ricerca* c'è quello di non aver abbandonato il terreno specifico delle pratiche artistiche e di aver continuato - per dirla semplicemente - a scolpire e a dipingere, a realizzare insomma opere d'arte. Essi non credettero che con le performance più o meno politicizzate o con le analisi concettuali si potesse sottrarre l'arte ai suoi limiti storici ed insieme al pericolo della mercificazione. Le loro opere, in cui le forme dell' "immaginario geometrico" (2) appaiono felicemente in bilico tra fantasia e spirito critico, documentano una volontà di resistenza culturale al processo di mercificazione, che in quegli anni - con la diffusione delle tecnologie avanzate e dei nuovi modi di comunicazione nella società dei consumi di massa - incominciava a diventare così pervasivo da coinvolgere non più l'opera d'arte in quanto possibile oggetto di scambio, ma l'intero campo della produzione dei linguaggi e dei comportamenti. A questo quadro complessivo, caratterizzato da un'esasperata accelerazione consumistica, si collegava Crispolti nel presentare il gruppo nel '77, insistendo sulla politica di colonizzazione culturale ed economica di cui era oggetto allora più pesantemente che mai il Mezzogiorno, attraverso l'imposizione di prodotti e di modelli estranei e l'emarginazione degli artisti locali dai circuiti nazionali. «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»(3). La sottolineatura del radicamento in questa situazione non contrasta affatto con il riconoscimento dell'attenzione che *Geometria e Ricerca* rivolge alla riconsiderazione strutturale dei materiali e dei linguaggi della pittura. Un riconoscimento - già avanzato da Finizio nel '79 e ritornato con maggiore evidenza in uno scritto di Menna dell' anno successivo (4) - che vale soprattutto per il lavoro svolto da Riccini in consapevole consonanza con le ricerche della cosiddetta Nuova Pittura e ancor più con quelle francesi di *Support-Surface*. Mariantonietta Picone Petrusa, nel catalogo di una mostra che ha ricostruito, vent' anni dopo, i fatti e le ragioni che portarono alla formazione di *Geometria e Ricerca*, si è soffermata particolarmente su quest'aspetto della ricerca del gruppo, la cui posizione risulterebbe nel complesso abbastanza prossima all'area delle "istanze concettuali", ma non certo nel senso di un superficiale adeguamento ad un fenomeno di moda (5). Va notato, infatti, che la Picone Petrusa, rivolgendo la propria attenzione sugli ultimi anni di vita di Guido Tatafiore, segnati dal ritorno alle mostre con una personale allo *Studio Ganzerli* nel '75 e dall'adesione, l'anno successivo,

al gruppo di *Geometria e Ricerca*, osserva a proposito di alcuni pannelli di legno con scritte in rilievo, che queste sembrano "mettere in evidenza con una involontaria (o voluta?) ironia una delle principali contraddizioni dell'arte concettuale allora in voga: la materializzazione dei concetti" (6) . La mia impressione è che il dubbio di Tatafiore s'allunghi sul valore di tutta una linea di rigorismo formale, che toccava certo più da vicino le presunte ricerche logico-linguistiche dei concettuali, ma che forse non lasciava fuori neppure le illusioni del movimento moderno di cui lo stesso Tatafiore aveva sentito il fascino negli anni del dopoguerra, quando si era associato alla dichiarazione *Perché arte concreta*, del '54, con la quale i concretisti napoletani, sul punto oramai di sciogliersi, avevano riassunto il senso della loro avventura e avevano messo l'accento sui temi cari alla cultura del "razionalismo" moderno. Ora, nei confronti di tutto ciò, che aveva rappresentato certo un momento importante della sua vita, Tatafiore non opponeva un atteggiamento di negazione assoluta, ma un certo distacco, un filo d'ironia fantasiosa che s'insinuava nella composità delle scritte, nel piacere per una materia antica come il legno - quella stessa che egli, quand'era stato lontano dalla scena artistica, aveva imparato ad usare per la costruzione delle sue barche - e nelle irregolarità e nelle colature del colore.....

- (1) La mostra è quella che il gruppo tenne nel 1977 all'*American Studies Center* di Napoli, un anno dopo l'esordio ufficiale avvenuto, sempre a Napoli, nella galleria di Gaetano Ganzerli.
- (2) Cfr. L.P.Finizio, *L'Immaginario geometrico*, cit. (fornisce, insieme con una larga e accurata documentazione, un primo inquadramento dell'attività, allora ancora in corso, del gruppo. Tra i contributi più recenti M.Picone Petrus, *Geometria e Ricerca 1975-1980*, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, 8-28 gennaio 1996.
- (3) E.Crispolti, presentazione al catalogo della mostra *Geometria e Ricerca*, Galleria Il Salotto, Como, 21 maggio-3 giugno 1977.
- (4) F. Menna, *Gruppo Geometria e Ricerca*, "D'Ars", n. 93, Milano 1980, pp.160-163.
- (5) M.Picone Petrus, *Geometria e Ricerca 1975-1980*, cit. pp.4-5. Angelo Trimarco, invece, riduce le intenzioni analitiche di *Geometria e Ricerca* nei termini di un'esigenza mai compiutamente realizzata e considera quella del gruppo " una vicenda destinata a consumarsi tra le opposte radicalità dell'arte di comportamento e delle ricerche analitiche", in un momento in cui, per la pressione esercitata da queste radicalità, e non solo dal mercato e dalla critica, c'era " poco spazio per soluzioni temperate: per il formare e costruire more geometrico" (ibidem, pp.15-16).
- (6) Ibidem, p.11

Vitaliano Corbi

**DAL VOLUME DI VITALIANO CORBI " QUALE AVANGUARDIA? L'ARTE A NAPOLI
NELLA SECONDA META' DEL NOVECENTO" PAPARO EDIZIONI NAPOLI GIUGNO
2002**

Sui bordi dell'astrazione

Generazioni

Il quadro della ricerca artistica napoletana negli anni Ottanta ed oltre risulterebbe gravemente incompleto, se non si desse il giusto spazio a quella che Crispolti, nel dicembre dell'87, richiamandosi ad una precedente ipotesi di Luigi Paolo Finizio, ha indicato come «una linea di non-figurazione costruttiva». Gli artisti ai quali si riferiva in quell'occasione Crispolti erano, insieme con Barisani, che vi rappresentava l'elemento di continuità storica, Edoardo Ferrigno, Antonio Izzo, Enea Mancino, Gianni Rossi e i più giovani Mario Lanzione e Antonio Malavenda (1). Ma il convenire di tutti questi artisti su posizioni in qualche modo comuni e tuttavia fortemente problematiche finiva col presentarsi nel rapporto con le tendenze prevalenti sulla scena artistica, non solo napoletana, come un tentativo di ribadire la vitalità storica dei linguaggi pittorici genericamente non-figurativi. Tra gli indizi di tale vitalità è da mettere anche una certa capacità di aggregazione degli artisti operanti in quest'area, tradottasi in un numero notevole di iniziative espositive di gruppo, fino a quelle recentissime, tra il '97 e il '99, che hanno riunito Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Lanzione, Manfredi e Spinosa, da una parte, e Ferrigno, Izzo, Mancino e Rossi, dall'altra.

Questa mostra, nata dall'incontro di sei artisti napoletani, diversi per generazione e per formazione culturale, ha molti meriti. Il primo, di tutta evidenza, ma non per questo meno importante, è di presentarsi come una raccolta di opere di così alta qualità da costituire uno dei maggiori avvenimenti espositivi dell'anno e da aver diritto non solo all'attenzione di un largo pubblico, ma anche delle istituzioni pubbliche e dei mezzi d'informazione, che impegnati per ragioni di *audience* nel promuovere ed enfatizzare gli eventi dell'arte-spettacolo - come ha già osservato Giorgio Segato, curatore, insieme con Nicola Scontrino, della prima edizione di questa rassegna - mostrano invece scarso interesse per i momenti veramente significativi della vita artistica. So bene che la questione "qualità" delle opere viene di solito considerata troppo generica o ambigua e, in fondo, superata, nella realtà del cosiddetto "sistema dell'arte", dai meccanismi di selezione regolati essenzialmente dalle leggi del mercato. Mi rendo anche conto che non è questa certamente l'occasione per tentare di sciogliere il complesso nodo teorico sotteso al concetto di qualità artistica, ma, d'altra parte, senza voler deprimere il ruolo delicato ed insostituibile svolto da mercanti e da galleristi, si ammetterà che, in un momento di diffuso ripensamento sul ruolo salvifico del mercato e sulle virtù del liberismo selvaggio, è lecito nutrire qualche dubbio anche sulla opportunità di accantonare la problematicità di quel concetto e di accettare di fatto l'identificazione del valore artistico con il valore di scambio. Lasciamo, dunque, che il riconoscimento di questo primo e fondamentale merito della mostra rimanga affidato alla risposta di quanti vorranno cercare il rapporto diretto con le opere di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Lanzione, Manfredi e Spinosa. E sarà proprio il rapporto con le opere a confermare un altro tratto che caratterizza questa manifestazione: il modo in cui convivono le opere dei nostri sei artisti non ha nulla dell'eterogeneità di tante collettive né della rigidità di certe formule critiche preconfezionate. La convivenza in un unico spazio espositivo indubbiamente esalta quanto di proprio ed originale è nel lavoro di ciascun artista, ma provoca anche l'effetto di un alone comune, di un orizzonte di riferimenti culturali suscitato appunto dall'incontro di esperienze diverse, ma tra loro dialoganti. La vivace e nitida sensazione di un'articolazione per differenze, interna alla mostra, si manifesta in prima istanza, nell'immediatezza cioè dell'impatto percettivo, come variazione tra una pluralità di mondi poetici, come tensione tra la gioiosa, rutilante vibrazione dei colori di Spinosa e la severa ed insieme delicata architettura dei grigi di De Tora, tra la luminosa misura delle superfici pittoriche di Barisani e il dinamismo dei piani trasparenti di Lanzione, tra il sospeso stupore dei frammenti di Di Ruggiero e il coinvolgimento ambientale delle geometrie di Manfredi. Alla base di questa fittissima rete di rimandi c'è l'appartenenza ad una medesima area, non solo geografica ed antropologica, ma anche culturale, qual è quella napoletana, segnata da tempo da forti emergenze creative, indubbiamente radicate nell'*humus* locale, ma anche alimentate da una circolazione di cultura internazionale. La quale, sarà bene precisare, non si spiega solo con l'attività svolta negli ultimi due decenni da qualche prestigiosa galleria privata, rivolta prevalentemente all'importazione di prodotti talvolta anche di grandi marche, ma selezionati ed imposti sul mercato napoletano con criteri e metodi che hanno poco a che vedere con il confronto culturale. Ci riferiamo invece ad un più ampio contesto di avvenimenti, che risalgono almeno all'avvio degli anni Cinquanta, proprio quando due degli artisti presenti in questa mostra, Barisani e Spinosa, tra concretismo ed informale, davano alla loro esperienza artistica

un respiro europeo. All'origine della convergenza, che questa mostra ha saputo felicemente tradurre in un incontro espositivo c'è qualcosa di più della generica appartenenza ad un'area comune. Si tratta di una frequentazione non dico, certo, di gruppo o di tendenza, ma di un versante dell'arte contemporanea per indicare il quale ha forse ancora qualche senso il riferimento all'astrazione. In altre parole, credo che nei confronti di questi artisti non sia criticamente infondato ritornare ad interrogarsi sul senso dell'astrazione, intesa come fascio di molteplici esperienze che nessuno oggi immagina di poter definire univocamente, ma che tuttavia possiedono una loro continuità storica, forse più facilmente rilevabile nella concretezza degli scambi e degli intrecci linguistici che non per una coerente omogeneità teorica, questa sì ben presto frantumata - già nelle mani dei padri dell'astrazione, e intendo proprio di Mondrian e di Kandinsky - sotto le spinte opposte di un ontologismo totalizzante e di uno sperimentalismo di matrice scienziata, segnato da pretese non meno assolutistiche. Forse ci si chiederà quale valore possa avere questo problema - che sa oltretutto di lontani antagonismi ideologici - oggi, nel clima del 'postmoderno' dominato dal gusto delle contaminazioni, degli impasti di cultura snervati, capaci di riciclare con indifferenza i più diversi ingredienti. La risposta, che non può ovviamente che fare la tara a questa rozza e pasticciata idea di fuoriuscita dalla cultura della modernità e dalla sua dimensione progettuale, in nome di un eclettismo teorico che somiglia troppo ad un'accomodante e cinica resa all'esistente, porterebbe molto lontano. Ci si dovrà contentare qui di riassumerla nell'evidenza direi esemplare del segno di questa stessa mostra, dove ancora appare viva la coscienza dell'importanza di certi confini all'interno dell'arte e della riflessione critica su di essi, con la ricerca di una coerenza espressiva, nel nome appunto dell'astrazione, che consente a questi artisti di avvicinare, senza però scavalcarlo, quel confine al di là del quale le immagini dell'arte acquistano l'illusoria apparenza della realtà e si confrontano direttamente con lo spettacolo del mondo. Qui, invece, nel territorio dell'astrazione attraversato dai nostri sei artisti campani, lo sguardo si sposta dal gioco speculare tra le figure della vita e dell'arte al processo di costituzione di questa. E ciò va detto chiaramente, soprattutto per sottolineare come la bellezza fenomenica persino sensuale di tutti i lavori esposti in questa mostra dimostri che l'astrazione non è la strada dell'allontanamento dai valori fenomenici, dalle qualità sensibili attraverso cui noi viviamo il nostro rapporto col mondo, e che il suo approdo storico non può essere riconosciuto nella frigidità di certi prodotti concettuali o neominimalisti. Se da una parte la straordinaria fragranza percettiva delle opere richiama prepotentemente l'attenzione sulla qualità visiva dell'immagine, sul suo darsi allo sguardo qui ed ora, non come simbolo trasparente che rimandi ad altro, ma come presenza assoluta ed insostituibile, dall'altra parte s'avverte in esse una costitutiva apertura al mondo: non già nel senso del loro riassorbimento nelle immediate circostanze ambientali, ma in quello della loro capacità di convocare sul proprio orizzonte gli echi di altre esperienze, e non solo visive. Rigore formale e bellezza sensuale, intenzionalità consapevole e "mondo della vita" sono i termini tra i quali si svolge la ricerca di questi artisti e la ricchezza dei movimenti, le imprevedibilità degli esiti concreti ci dicono che non si tratta di uno schema preconstituito, ma di una tensione che riesce a legare il momento della spontaneità creativa, affondato nelle stratificazioni della soggettività, con quello della dimensione operativa controllata e dell'espressione artistica consapevole, poiché l'intenzionalità che è alla base di ogni autentica progettualità estetica ha le sue radici nella soggettività precategoriale della *Lebenswelt* o, se mi è concesso un accostamento di Husserl a Freud, nella regione profonda dell'Es, questa mostra ha una sua storia, che non è ovviamente solo quella dei propositi culturali e delle vicende organizzative da cui è nata. È la storia: degli artisti che vi partecipano: una storia che, attraverso vari passaggi generazionali, prende avvio dal secondo dopoguerra e che, appena pochi anni dopo, come già si è accennato, col concretismo di Barisani e l'informale di Spinosa incomincia già a delineare gli estremi tra cui in seguito essa si muoverà (.....) (*Generazioni 2*, Catalogo della mostra, Biblioteca Comunale di Nocera Inferiore, giugno 1997, pp. 5-10)

Gianni De Tora proveniva da esperienze informali e neofigurative quando all'inizio degli anni Settanta si spostò decisamente sul terreno delle ricerche astratte. La partecipazione nel '76 al gruppo *Geometria e Ricerca* rappresenta il momento di più serrato sviluppo di questa esperienza, nella quale l'artista cerca nella geometria una risposta coerente al problema dell'organizzazione dei segni. Tuttavia, anche quando la ricerca del rigore della forma e la sua quantificazione matematica sembrano diventare prevalenti, De Tora non arriva a considerare la geometria come un modello di linguaggio autoreferenziale, non si accosta, per questa via, alle posizioni della *conceptual art*. Il suo obiettivo è anzi quello di "fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione di natura, infinitamente fluida e sfuggevole" (2)

In seguito questo riferimento ai processi naturali diventa più diretto. Entro la geometria delle forme, che continua a costituire per De Tora la struttura che definisce e sostiene lo spazio dell'immagine, compaiono momenti di pittura avvivati da una tale fresca reattività cromatica e luminosa da far pensare all'immediatezza d'un appunto sulla natura. E' chiaro che ci si trova di fronte non ad un tentativo di trascrizione del dato reale, ma ad una ricerca di variazioni dell'intensità luminosa degli impasti cromatici, che tuttavia può giungere fino ad evocare qualche suggestiva analogia con la percezione di frammenti del mondo naturale. E ciò avviene con un'evidenza crescente nel corso degli anni Ottanta, quando quei momenti di più libero pittoricismo vanno a collocarsi, come un prezioso reperto, al centro del quadro. Si apre, allora, nell'ampia partitura dei grigi e dei neri, un

brano di seducente e capziosa bellezza che sembra voler riproporre la possibilità di un più confidente rapporto della pittura con lo spettacolo della natura. Non proprio, perciò, una gioiosa finestra aperta direttamente sul mondo, ma un quadro nel quadro, un gioco di rimandi che ne rinnova il desiderio. Nella stessa direzione vanno anche le "carte" con la loro ricerca di preziose qualità materiche che avvicinano ancora di più i dipinti di De Tora alla seducente e precaria bellezza delle cose della vita. Non a caso, qualche anno dopo, Pierre Restany ha aperto la sua *Ode a De Tora* affermando che «non sarà mai totale / il recupero della geometria / una dolce angoscia esistenziale / spalma di miele le prospettive estese alla Rothko»(3). Non si trattava, però, dell'inizio di una manovra di conversione, per lasciarsi alle spalle l'esperienza dei linguaggi astratti. Lo dimostrano le opere più recenti, nelle quali De Tora sembra avere persino rinunciato alla suggestione dell'incontro tra geometria e natura. Si direbbe, infatti, che egli ora sia tornato a giocare la sua partita tutta sul terreno della prima. La finestra si è richiusa, la pittura è tornata a sigillarsi in se stessa. Tuttavia il mito della purezza delle forme geometriche è lontano. A tentare l'artista è semmai la possibilità di scoprire il segreto di altre seduzioni, più aderenti alla pelle e alla struttura dell'opera: e può bastare la sorpresa del passaggio da una zona opaca, ad una lucida della superficie dipinta, di uno scarto nella rigida ortogonalità del quadro, di una leggera asimmetria o di un imprevisto andamento obliquo, quasi uno strabismo della forma, per ritrovarsi coinvolti in un'avventura percettiva lungo i bordi di una geometria rischiosamente sfiorata dai fluire degli avvenimenti.....

(1) Catalogo della mostra *Una linea napoletana* a cura di E.Crispolti, Pordenone, Palazzo Marchi, 15 dicembre 1987- 20 gennaio 1988

(2) E.Crispolti, presentazione al catalogo della mostra alla galleria *Artecom*, Roma, novembre 1975

Cfr. Catalogo della mostra antologica nel Museo Civico di Gallarate, 1993