

Vitaliano Corbi

I PERCORSI
DELL'ASTRAZIONE A NAPOLI
TRA PROGETTUALITÀ
ESTETICA E SOGGETTIVITÀ
PRECATEGORIALE

Nelle vicende dell'arte astratta a Napoli c'è indubbiamente un elemento di stringente continuità, riconducibile non tanto a qualche tenace persistenza di ricerca individuale quanto alla vitalità e alla ricchezza dei tramandi e degli innesti culturali rinnovatisi di generazione in generazione lungo un arco di tempo che abbraccia tutta la seconda metà del Novecento. Queste vicende seguono percorsi che, a fronte dello spettacolo di fughe, sconfinamenti e ritorni, di smemorati andirivieni, di tortuose incertezze e rovinosi deragliamenti di cui è ricca la cronaca della nostra vita artistica, soprattutto negli ultimi due decenni, appaiono oggi di un'esemplare leggibilità. Quel che emerge, però, non è la fede nel progresso lineare della storia - il fantasma contro cui ha rivolto il suo tiro la più divulgata versione del postmoderno - e neppure l'illusione che possa bastare l'aspirazione alla progettualità del fare artistico per starsene al riparo da ogni rischio di fallimento. La speranza progettuale, per adoperare il titolo di un noto saggio di Tomàs Maldonado del '70, che ha animato i protagonisti di queste vicende, è stata intesa e praticata - sia nei momenti di maggiore slancio sia in quelli di interrogazione e di crisi delle ideologie che quella speranza pretendevano di legittimare - come esercizio di responsabilità e ricerca di libertà, rispetto a cui il riferimento alla progettualità, con la sua costitutiva apertura alla dimensione temporale dell'esperienza, non solo non garantiva certezze, ma diventava anzi la cartina di tornasole di possibili derive e fallimenti.

Queste considerazioni non vogliono suggerire l'idea di una continuità della linea astratta napoletana simile ad una presenza immutabile nello scorrere del tempo. E poiché s'è già detto della varietà degli apporti che, nel corso degli anni e in un circuito internazionale di idee e di esperienze, hanno rinnovato profondamente modi e contenuti della ricerca artistica, e d'altra parte non è certamente questa l'occasione per una più circostanziata rico-

struzione di vicende che occupano mezzo secolo di storia dell'arte, basterà qui sottolineare come alle mozioni di solidarietà dei primi anni cinquanta, nutrite di ambiziosi propositi di rinnovamento civile, siano succedute intenzioni che non potevano ignorare la crescente condizione di marginalità degli artisti, la caoticità dei circuiti del mercato e dell'informazione artistica, largamente dominati da uno spirito di competizione selvaggio, e la necessità di difendere gli spazi di solidarietà e di rispetto reciproco necessari all'esercizio della libertà e dell'arte.

Il percorso del *Gruppo napoletano arte concreta*, di cui fecero parte Renato Barisani, Renato De Fusco, Guido Tatafiore e Antonio Venditti, s'inserì nell'area variegata dell'astrattismo italiano, con un preciso collegamento con il *Movimento Arte Concreta*, sorto a Milano nel '48, e nel più ampio contesto dell'arte europea, attraversata in quegli anni da una ripresa di poetiche astratto-concrete, distinguendosi per la sottolineatura di alcune delle tematiche più radicali del movimento moderno, come quella che sosteneva la necessità di "inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea, dall'architettura alla produzione industriale, la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici, l'incontro con gli uomini sul piano del lavoro". Con queste parole della dichiarazione *Perché arte concreta* del '54 - che proiettavano in una dimensione utopica la soluzione dei gravi problemi della società meridionale e il desiderio di porvi rimedio - i concretisti napoletani, sul punto ormai di sciogliersi, riassumevano il senso della loro avventura e offrivano, con l'"ambiente" allestito nella galleria *Medea* di Napoli, un significativo esempio d'integrazione di spazio pittorico, plastico e architettonico.

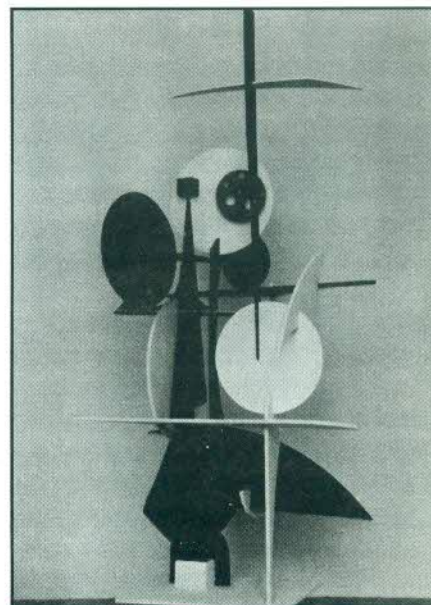
Negli anni successivi, mentre De Fusco finisce col dedicarsi esclusivamente agli studi di storia dell'architettura e Tatafiore sposta il proprio interesse nel campo delle sperimentazioni fotografiche e tipografiche, Venditti ritorna alla figurazione e dà vita a un bizzarro e ruvido repertorio di animali e di personaggi mostruosi. Per quanto riguarda Barisani, già nelle sculture costruite nel '55 con scarti di macchine è evidente l'abbandono del rigore delle opere concretiste; il passaggio all'Informale, segnalato da alcuni disegni del '56, avviene compiutamente con una serie di quadri in cui gli spessori materici



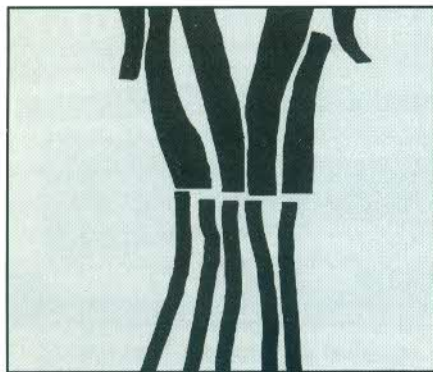
Locandina della mostra "arte astratta"
Galleria Blu di Prussia,
Napoli 1952



Guido Tatafiore
Spazio della memoria, 1978



Antonio Venditti
Struttura in legno colorato, 1952



Renato Barisani
Segni d'estate n. 4 su fondo grigio, 1999



Domenico Spinosa
I cardi di Massalubrense, 1988



Salvatore Emblema
Emozione avvilluppata, 1989

delle sabbie, dei ciottoli e del tufo introducono un rimando all'ambiente naturale e suscitano vaghe suggestioni paesaggistiche. All'inizio del nuovo decennio l'artista riapre il dialogo con l'oggetto. Entro lo spessore degli impasti compaiono frammenti di macchine che sporgono sempre più decisamente ed infine diventano i veri protagonisti dell'opera, installandosi su una solida struttura geometrica, come una scultura sulla propria base. Un ulteriore passaggio è stato descritto con chiarezza da Crispolti, quando ha osservato come "i supporti espositivi dei frammenti meccanici divengono plastici, acquistano proiezione spaziale, si fanno insomma quasi scultura, con valore plastico essi stessi, nella loro nettezza e pulizia". Nascono da qui, sul finire del decennio, le strutture modulari. Con queste Barisani pare riprendere il filo delle esperienze concretiste, interrotte dalla lunga parentesi informale, rinforzandolo anzi con una proposta di partecipazione allo spettatore, invitato a scegliere tra le varie possibilità di comporre insieme gli elementi costitutivi delle sculture. Ma la caratteristica più rilevante di queste strutture componibili è la loro "serialità", poiché esse si presentano anche come modelli appunto per una produzione in serie. Le successive fasi di ricerca mettono in evidenza la radicale apertura fenomenologica ed operativa della ricerca di Barisani, che è altra cosa dalle poetiche postmoderne della mobilità e della contaminazione eclettica degli stili. Il riconoscimento della storicità delle regole, infatti, implica non la loro arbitraria parificazione in un presente che sfuma e annulla ogni distinzione, ma la coscienza del loro valore relativo e della necessità di riscoprirle, quelle regole, nella concretezza della ricerca espressiva. Barisani ha sempre mostrato un interesse per i materiali e le forme dell'arte acutissimo, alimentato sia da una mobile disposizione sperimentale sia da un'esigenza razionale di controllo del processo artistico. E tuttavia anche nei periodi in cui questa esigenza è stata più viva l'artista non ha mai frenato le sollecitazioni della sensibilità e dell'immaginazione, ma ha saputo indirizzarle su un piano d'intenzionalità consapevole, riuscendo così a mediare il momento della spontaneità creativa con quello della dimensione operativa e progettuale dell'espressione artistica.

In alcune rassegne accanto ai concretisti avevano esposto le loro opere altri napoletani, come Edoardo Giordano, ele-

gante pittore figurativo che, trasferitosi a Milano nel '48, continuò a coltivare, nei modi a lui nuovi dell'astrazione, una vena di delicato lirismo, e Andrea Bizanzio, impegnato in interessanti ricerche astratte, di vibrante e nitida musicalità, già prima di giungere anch'egli a Milano, dove, con il *M.A.C.* e il *Groupe Espace* di Parigi, partecipò, nel '55, alla mostra *Esperimenti di sintesi delle arti* alla galleria Fiore.

Anche la ricerca di Mario Colucci passò molto vicina all'area dell'astrazione geometrica. Ma già all'avvio del decennio cinquanta l'artista appare immerso negli intrichi filamentosi della "pittura cosmica", com'egli la chiamava, in cui si manifestava una singolare ma del tutto autonoma sintonia con quanto proprio allora andavano facendo a Milano Baj e Dangelo. A Colucci, entrato nel '53 in contatto con Baj, si affiancano, in una ricerca oramai confluita ufficialmente nel movimento nucleare, Guido Biasi, Tony Stefanucci, Mario Persico e, poi, Franco Palumbo, Libero Galdo e Lucio Del Pezzo. Le ricerche nucleari avviate da Colucci possono essere considerate come uno dei primi segnali dell'insorgente clima informale, che si diffuse poi largamente tra la seconda metà degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo. In questa direzione si era mossa inizialmente quella schiera abbastanza folta di artisti da cui nacque, quasi senza soluzione di continuità, il *Gruppo 58*, costituito ufficialmente con il *Manifesto del gruppo 58-movimento di pittura nucleare*.

Su un versante diverso altre ricerche informali coniugarono l'interesse per l'elemento materico e segnico con una più esplicita persistenza dell'immagine figurale, ora suscitata per via di riconoscibili connotazioni d'ambiente e di paesaggio, ora inseguita in un'idea di natura come matrice di vita e di morte e, appunto per questo, sentita come metafora della condizione dell'uomo. Tracce di questa poetica appaiono nelle opere di Barisani e di Lippi. Ma ben più incisivamente nei dipinti di Domenico Spinosa, dove fin dall'inizio degli anni cinquanta i frammenti degli schemi postcubisti sono risucchiati entro la densità degli impasti e nella dolce diffusione luminosa di questi. Lo stretto rapporto di Domenico Spinosa con l'Informale ha ben poco in comune con la versione per così dire tragica e viscerale di questo ultimo grande movimento pittorico apparso sulla scena dell'arte contemporanea. Nei dipinti di Spinosa, a par-

tire dal '53, il colore acquista la pienezza di un corpo, accarezzato e graffiato nella carne dei suoi impasti, ma restituito poi interamente alla dimensione visiva attraverso i valori tonali e la loro articolazione spaziale. Anche nei momenti di più risentita matericità, come in molte opere tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio successivo, ai suggerimenti di prossimità tattile corrispondono sempre altri di lontananza, di luminosità e di trasparenza. Quella di Spinosa non è mai stata materia bruta, cieca, realtà *autre* che resista allo sguardo chiudendosi in una oggettività insondabile e quasi ostile al rapporto con l'uomo. L'arioso respiro spaziale dei dipinti di Spinosa costituisce il segnale dello scarto dall'opacità esistenziale verso la leggerezza, intesa come qualità di un linguaggio pittorico liberato dalla gravità del mondo delle cose. Tuttavia è difficile negare che da alcuni anni Spinosa ha rinnovato e reso più agevolmente riconoscibile il rapporto con la realtà fenomenica, che egli, del resto, lungo l'intero arco della sua ricerca artistica non ha mai del tutto interrotto. Mario Pomilio, autore di alcune delle pagine più penetranti sulla pittura di Spinosa, fin dal '74 avvertì in questa un "senso fortissimo della mutevolezza della realtà fenomenica... come sorpresa tra due battiti di ciglia e per quell'istante sollevata al magico, all'illusorio, al surreale". Questa capacità di esprimere l'assoluta bellezza fenomenica che si può concentrare nella percezione di un attimo di vita fa sì che lo sguardo dell'artista, vagando tra il cielo e le chiome degli ulivi o posandosi sul volo di una libellula, senta cadere da sé la malinconia di cui è carica la memoria e s'immerga felice nel mondo che la pittura gli apre dinanzi.

Tra gli artisti delle generazioni successive usciti dalla scuola di Spinosa occupa un posto di rilievo Guglielmo Longobardo. La sua pittura, che nel corso degli anni ottanta s'è andata spogliando di segni iconici espliciti, dà tuttavia l'impressione di avere molto a che vedere con la nostra esperienza del mondo. Lo schermo del quadro è simile a quello su cui passa il film della nostra esistenza: un luogo enigmatico, nient'affatto sicuro e tuttavia familiare. Le plaghe di azzurro limpidissimo o illividito nelle ombre, i gialli e i rossi infocati dai vapori sulfurei o schiariti dai bianchi spumeggianti, i morbidi cedimenti nella cenere dei grigi o le spettacolari irruzioni di luce e, insomma, tutta la

fenomenologia di un mondo aereo straordinariamente mutevole dicono dell'ininterrotto passaggio delle cose, della leggerezza e della fugacità con cui gli eventi accadono intorno a noi. Particolarmente interessante è il modo in cui questo tema è stato svolto in una serie di *Paesaggi orizzontali*, dipinti sul finire degli anni ottanta. Non so se questi segnino veramente - com'è stato sostenuto - il passaggio da un tentativo di recupero "caldo" dell'Informale ad una sua rivisitazione condotta sulla linea, invece, del riconoscimento della distanza storica che ci separa da quell'esperienza artistica esplosa negli anni del secondo dopoguerra. Sono piuttosto portato a pensare che come in tutta l'arte contemporanea anche nel caso di Longobardo i due momenti della consapevolezza critica e della partecipazione alle mozioni espressive più profonde s'intreccino intimamente. Ci sono dipinti su carta in cui predomina la procedura di isolamento e di reimpaginazione di alcune componenti del linguaggio pittorico, e altri che introducono il motivo del quadro nel quadro, con una sorta di effetto di risucchio spaziale, diventato poi in alcune opere degli anni successivi quasi un vertiginoso sfondamento della superficie dipinta, proprio nella parte centrale prima occupata dal motivo del quadro nel quadro. Si ritorna così, per altra via, alla spazialità illimitata e precaria di alcuni lavori della metà degli anni settanta e, come allora, l'impressione è non di trovarsi di fronte ad una dimensione in sé conclusa, su cui l'artista, lontano dal mondo, si pieghi per condurre i propri esercizi analitici, ma di essere coinvolti nello spazio di una rappresentazione che ci riguarda profondamente, poiché in essa l'enigma del luogo è in qualche modo l'enigma del rapporto che lega la nostra soggettività allo spazio del mondo.

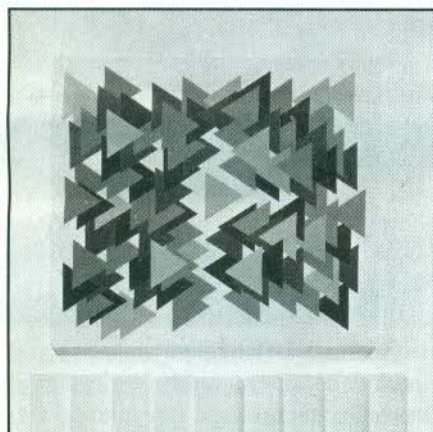
Nell'area di un Informale materico ancora carico di memorie iconiche si erano affacciati sul finire degli anni cinquanta alcuni degli artisti nati dopo il '30. Tralasciando Elio Waschimps, Gianni Pisani e Carlo Alfano, la cui ricerche in breve giro d'anni avrebbe imboccato altre strade, bisognerà soffermarsi su Carmine Di Ruggiero, che partendo da una infocata stagione informale s'addentrò in una avventurosa ricerca di luce, se così si può dire, in cui con i frammenti della figurazione brucerà l'idea stessa della pittura. Dai frammenti dell'immagine Di Ruggiero ricavò, nella prima metà degli anni sessan-

ta, tasselli e strutture che preludevano alla svolta verso le forme geometriche e allo sconfinamento fuori del quadro. L'approdo oggettuale avvenne tra il '66 e il '67. Come annotò tempestivamente Filiberto Menna, le opere di Di Ruggiero si vennero a collocare "in un contesto di esperienze tendenti ad una sempre più marcata e rigorosa oggettivazione del fatto artistico". Il successivo passaggio ad una rigorosa ricerca geometrica, caratterizzata dalla variazione di un unico modulo triangolare, potrà apparire anche brusco, ma in realtà esso, mentre segna l'inizio del progressivo riassorbimento sulla superficie dipinta di quei precedenti elementi oggettuali, riconduce il candore luminoso delle sculture al bianco dei grandi fondi che serra tutt'intorno le schiere colorate dei triangoli. Non è perciò priva di una sua intima coerenza la ripresa dei modi informali avvenuta nel corso degli anni '80. Già sul finire degli anni settanta delle figure geometriche non rimane sulla tela che una traccia, un'impronta nella luce, incerta tra la realtà e l'illusione. Su questo schermo la forma riprende a svilupparsi liberamente intorno ad un nucleo figurale da cui si dipana un segno che sembra assecondare insieme una nervosa, corsiva gestualità e una rinnovata disposizione evocativa che riaccosta la fantasia dell'artista al mondo della natura. Ma va notato che questa nuova fase dell'esperienza artistica di Di Ruggiero procede ben al riparo dall'ondata torbida che in tutto il decennio ottanta dilaga al seguito dei vari esempi di pittura 'selvaggia'. E ciò perché in lui rimane sempre particolarmente viva l'attenzione ai valori strutturali dell'opera. Notazioni rapide del segno e depositi frammentari di colore organizzano lo spazio secondo un andamento ritmico che s'affida non solo ad un'agile corsività, ma anche al rapporto tra la materia e la sua assenza. Queste pause scandiscono il respiro interno e preparano quel bianco silenzio che nelle opere di questi ultimi anni accompagna il presentarsi dell'immagine sulla immobile scena del quadro.

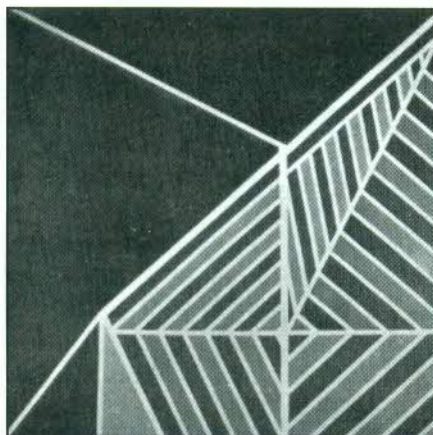
L'attività del gruppo *Geometria e Ricerca* - costituito nel '76 da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore e Testa, cui s'aggiunse l'anno dopo Trapani - rappresenta un'interessante ripresa della ricerca astratta, che a Napoli è stata forse minoritaria rispetto ad altre più divulgate tendenze artistiche, ma che ha lasciato un segno profondo nella cultura artistica della seconda metà del Novecento. I pio-



Copertina del libro
"Immaginario geometrico", 1979
 L.P. Finizio, ediz. I.G.E.I. - Napoli



Carmine Di Ruggiero
Dal giardino del silenzio, 1976



Riccardo A. Riccini
Prospettive, 1973

nieri del concretismo napoletano avevano coltivato la generosa illusione di "inserire - lo abbiamo già ricordato - il lavoro artistico nella produttività contemporanea". Con *Geometria e Ricerca* l'attenzione si sposta invece 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". 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 dipingere quadri e a realizzare oggetti artistici. Essi non crederono 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" 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'esplosiva 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". 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 - 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*. Marianonietta 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. 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 delle opere di questo periodo, e particolarmente di alcuni pannelli di legno con scritte in rilievo, che esse sembrano "mettere in evidenza con una involontaria (o voluta?) ironia una delle principali contraddizioni dell'arte concettuale allora in voga: la materializzazione dei concetti". La mia impressione è che il dubbio di Tatafiore s'alunghi 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. 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 corposità delle scritte, nel piacere per una

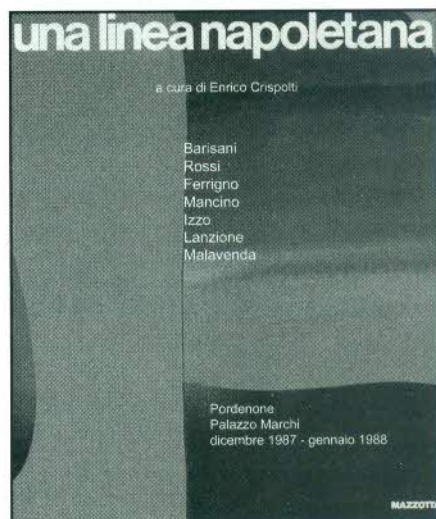
materia antica come il legno - quella stessa che egli, quand'era stato lontano dalla scena artistica, aveva imparato ad usare per la costruzione delle sue barche - e nelle irregolarità e nelle colature del colore.

Scrivendo per la personale che Salvatore Emblema nell'85 tenne nel Palazzo Reale di Napoli, Filiberto Menna osservò che il percorso dell'artista di Terzigno fin dalla seconda metà degli anni sessanta si era svolto tutto nell'ambito della "nuova pittura", in un'area cioè di ricerche "dentro e sulla pittura". Sarebbe difficile non condividere questa collocazione della ricerca di Emblema, anche se essa era sostanzialmente già stata indicata da Argan e dalla Bucarelli tra il '78 e il '79. Nelle opere con cui Emblema chiudeva il percorso della sua mostra di Villa Pignatelli a Napoli, nell'aprile del '79, il colore sembrava risalire dal vuoto delle sfilature della tela e, respirando sulla superficie in larghe stesure, si riproponeva quale elemento se non unico, certo di nuovo decisivo nel processo di costituzione dell'immagine. La tela, infatti, se continuava ad essere variamente attraversata dalla luce, come una griglia che, misurando lo spazio, lo definiva per gli opposti valori di trasparenza e di opacità, riprendeva, però, nello stesso tempo, la sua funzione di piano d'appoggio del colore. Il recupero delle possibilità espressive del colore rappresentò una svolta nella ricerca di Emblema. Le opere successive hanno chiarito che l'artista napoletano non intendeva occultare con un'operazione epidermica di cosmesi la frattura prodotta dalle avanguardie nella continuità della tradizione pittorica. Tutta la ricerca di Emblema negli ultimi anni si svolge sul terreno della consapevolezza del limite storicamente costitutivo dell'esperienza estetica e della conseguente dimensione critica implicita nei procedimenti stessi del fare pittura. Ed è per questo che quanto più egli sviluppa il momento specificamente pittorico, modulando i rapporti tonali e le differenze timbriche del colore, intensificando l'energia del gesto e la densità della materia, tanto più acquista evidenza, nel suo lavoro, la persistente analisi della struttura del quadro e del luogo in cui l'evento pittorico realmente si compie. L'affermazione di Emblema che "la luce del sole penetra il dipinto come penetra la terra" può suggerire un'utile indicazione per intendere sia la matrice psicologica dell'operazione di attraversamento della tela, sia il rapporto che l'artista intrattiene con la superficie di questa. Una sfilatura,

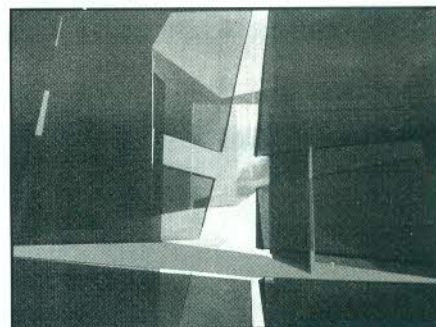
una cucitura, un orlo ritagliato o un ispessimento di strati non modificano solo il supporto materiale del dipinto. Poiché essi sono il risultato dell'intervento della mano dell'artista che, come la luce del sole, penetra il corpo della tela e quasi lo feconda, essi già segnano la nascita dell'immagine.

Il quadro della ricerca astratta a Napoli negli anni ottanta ed oltre risulterebbe gravemente deformato, 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 definito "una linea di non-figurazione costruttiva, in certo modo neocostruttivismo". Gli artisti ai quali si riferiva in quell'occasione Crispolti erano, insieme con Barisani, che vi rappresentava appunto l'elemento di continuità storica, Edoardo Ferrigno, Antonio Izzo, Mario Lanzione, Antonio Malavenda, Enea Mancino e Gianni Rossi. Ma il convenire di tutti questi artisti su posizioni in qualche modo neoconcretiste va inteso con molta cautela. Ferrigno aveva alle spalle una vicenda di varie esperienze, tra cui l'adesione al Gruppo Studio P.66 (con Brancaccio, Davide, Del Vecchio, Desiato, Maraniello, Marino, Pappa, Scolavino e Trapani), che fu, nel '66, appunto, uno dei primi tentativi in Campania di legare la ricerca artistica a forme d'intervento diretto nella realtà sociale. Forse quest'impegno di partecipazione civile spiega la tensione che caratterizza tutta la successiva ricerca neocostruttivista di Ferrigno, sviluppata, dagli anni settanta in poi, in termini sempre più specificamente pittorici, di rigorosa, geometrica scansione spaziale della superficie dipinta, ma anche di recupero di oggettualità realizzato attraverso la saldatura tra la cornice e la superficie della tela ed il conseguente sporgersi dell'immagine pittorica, con l'architettura delle sue strutture interne, verso lo spazio esterno. Questa architettura, coniugata talvolta in modi di minacciosa visionarietà meccanomorfa, oggi ha acquistato accenti diversi. Essa si direbbe semplificata in presenze oggettuali distribuite in ampie partiture compositive, cui la perfetta ostensione frontale, da icona votiva, conferisce una immobile solennità sacrale.

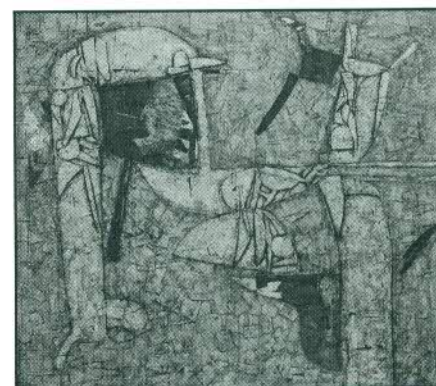
Antonio Izzo, invece, poteva legittimare il suo inserimento su questa "linea napoletana" per la partitura ordinata delle sue superfici, sulle quali però agli elementi oggettuali degli anni settanta sono poi subentrati effetti di denso e quasi pie-



Copertina del catalogo "Una linea napoletana", Pordenone, 1987
E. Crispolti, ediz. "Mazzotta" - Milano



Mario Lanzione
Memorie di spazi immaginari, 1987



Antonio Izzo
Macchina per odorare, 1987

trificato materismo. Più recentemente un processo di sottrazione condotto dall'artista sul corpo dell'opera con metodi progressivamente più radicali è venuto via via assottigliando le suggestioni di un iconismo mitografico, la cui origine era stata identificata da Crispolti nelle esperienze del magico quotidiano condotte a Napoli dal Gruppo 58. In realtà, l'assottigliamento della dimensione mitografica e favolistica era necessaria per liberare la pelle delicata e scabra dell'immagine, per portare alla luce un corpo segreto, impastato con una pittura preziosa, fatta apparentemente di poco.

La ricerca di Enea Mancino, partita da esperienze segniche, ma approdata nei primissimi anni ottanta alle sponde di un'astrazione che coniugava la tradizione astratto-geometrica con gli studi cinetico-visuali della *Gestalt*, procede da allora assecondando il ritmo di una pulsazione mentale che ora lo induce a concentrare l'attenzione nello spazio del quadro, per saggiare le linee di rottura delle forme e i rapidi movimenti del loro ricomporsi in nuovi equilibri, ora gli fa spingere lo sguardo oltre i confini dell'opera, per propagare nello spazio circostante il gioco delle tensioni formali e degli equilibri compositivi. Nella cultura visiva di Mancino c'è un'esigenza di chiarezza cartesiana che lo tiene lontano dalle ricorrenti divagazioni di certe utopie estetiche e lo orienta semmai verso una critica, dialogante apertura agli apporti della scienza e delle nuove tecnologie. Così all'accennato interesse per la *Gestaltpsychologie* si è aggiunto recentemente, in una fase di rinnovata concentrazione della ricerca, quello per i computer e le immagini digitalizzate, di cui l'artista si serve durante la progettazione e l'elaborazione del dipinto, il quale si presenta ora felicemente riconciliato con la propria interna fenomenicità, ma esaltato dall'accelerazione dei ritmi compositivi, dalla incorporata luminosità del colore e dalla perfetta coincidenza di questo con la forma.

Nelle opere di Rossi la geometria della forma è solo il momento di giuntura delle cose tra loro: un ordinato compenetrarsi di oggetti, e più esattamente dei loro frammenti, sempre riconoscibili, nello spazio dell'immagine pittorica, dapprima intessuta di vivaci qualità cromatiche, poi mantenuta su toni di delicato intimismo. Il dato più significativo dell'astrazione di Rossi è indubbiamente nella fedeltà ad una genesi narrativa, originariamente di raccon-

to e di ricognizione ambientale, non senza dichiarate intenzioni di critica politica, come è stato rilevato da altri, ma inclinata poi verso esiti di sorvegliato lirismo autobiografico, che accoglieva e smorzava, senza annullarla, l'evidenza del ritaglio oggettuale. Ancora oggi un residuo di quella oggettualità, che è in fondo segnale di provenienza dal regno della vita, s'avverte nella leggerezza con cui le forme intrattengono tra loro impreviste relazioni creative e giocano ad inventarsi un'unità dinamica di spazi geometrici, ma intanto esibiscono le tracce della loro costitutiva eterogeneità. Cose, insomma, prima ancora che forme geometriche, e per di più animate da una sensibilità interna, fortemente reattiva alle circostanze ambientali, che le può schiarire in sensuali rosei impasti d'incarnato o ravvivarle al ricordo di luminose e teneri verzure, e stimolarle infine a immettere umori sottilmente acidi in un mondo folto di memorie e di fantasie familiari.

All'appuntamento del dicembre dell'87 erano assenti molti altri artisti che, in tempi diversi, si erano attestati su quella stessa "linea di non figurazione costruttiva". Mancava soprattutto Gianni De Tora, che, provenendo da esperienze informali e neofigurative, all'inizio degli anni settanta si era decisamente spostato 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 - annotò Crispolti nel '75 - è anzi quello di "fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione di natura, infinitamente fluida e sfuggevole". In seguito questo riferimento ai processi naturali si manifesta anche in maniera più diretta. 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. Non a caso 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". 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 dal fluire degli avvenimenti.

La prima personale di Mario Lanzione, nel Centro Zero di Angri, è del '73 e il catalogo reca la presentazione di Spinoza. Pochi anni dopo, nel '77, una collettiva nella stessa galleria vede accanto ad un gruppo di dipinti di Spinoza e di alcuni suoi allievi (tra cui di nuovo Lanzione) anche alcune opere di Barisani. L'intreccio tra quelle che si possono considerare due linee portanti della ricerca astratta a Napoli, non rigidamente separate, ma tuttavia chiaramente distinguibili, continuerà in seguito a svilupparsi in occasione di altri appuntamenti espositivi. Per Lanzione la possibilità di un'interpretazione poetica e persino intensamente lirica della geometria sta nel riconoscimento dell'origine niente affatto trascendente di questa, nel suo collocarsi interamente entro l'orizzonte mondano della nostra esistenza, come momento intermedio tra l'urgenza della materia, che sembra affondare talvolta col suo peso in oscure profondità, e la purezza della luce. Nella pittura di Lanzione il dialogo tra la purezza della forma e l'oscura vitalità della materia, che si manifesta essenzialmente come tensione verso la luce, trova occasioni molteplici di riflessione nell'esperienza artistica del nostro secolo, con una libertà di movimento che la distingue sia dalla linearità

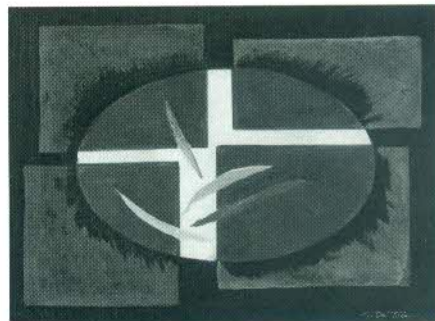
evoluzionistica delle avanguardie, sia dalla deriva eclettica del postmoderno. Nella storia - sembra pensare Lanzione - non ci sono strade privilegiate e garantite, ma non per questo un percorso vale l'altro. Rimane la responsabilità della nostra scelta e persino, si direbbe, della riscoperta del senso del passato. Se nei quadri di Lanzione si possono cogliere accenti provenienti dagli opposti versanti dell'astrazione geometrica e dell'Informale, ciò non è indizio di momentanee e furtive incursioni, ma la conferma che l'artista campano da anni va inseguendo l'idea di un mondo in cui la tenerezza dei sensi, il morbido contatto con il corpo, la prossimità capziosa della materia pittorica si aprano sulla prospettiva di spazi lontani, sulla visione di luoghi diversi e inesplorati, ma non ostili, forse proprio perché anch'essi, come i frammenti della natura più vicina e familiare, sono sostenuti dalle stesse coordinate geometriche. La saldatura tra quei due momenti storici della pittura contemporanea, considerati a torto o a ragione antitetici, è potuta riuscire felicemente perché egli l'ha compiuta con la forza della fantasia, ma anche con la consapevolezza critica delle ragioni di cui l'arte si nutre nel rapporto con il mondo.

In una direzione analoga, moderatamente *environmental*, ma con un percorso diverso, anche per motivi generazionali, si muove da alcuni anni la ricerca di Antonio Manfredi. Le sue opere, in cui è assente qualsiasi intenzione di mimetismo naturalistico, recano più di un riferimento all'idea di natura. Alcune teche di plexiglass, realizzate tra l'87 e l'88, includevano spesso una pietra, una scheggia di marmo, esibita nella sua spoglia conformazione naturale o rivestita d'un azzurro splendente, come se su quell'anonimo frammento, si fosse raccolta la luce del cielo. Una serie di lavori di poco posteriore si apriva direttamente allo spazio della natura: grandi pannelli verticali levavano le loro nitide superfici azzurre sullo sfondo del cielo e del mare. Ma a queste superfici dipinte si affiancavano alcune fasce di plexiglass brunito, che, attraverso il filtro delle trasparenze, consentivano all'opera di includere entro di sé la visione del mare e del cielo. L'apertura alle esperienze *environmental* proposta da questi pannelli si è tradotta poi, nel corso degli anni novanta, in una attentissima investigazione del passaggio della forma dalla superficie piana alla dimensione ambientale. La geometria ha riconquista-

to interamente il suo primato. La regolarità delle sue figure costituisce, infatti, l'articolazione dell'opera nello spazio. Ma il modo in cui si dispone la geometria dei pannelli non ha nulla di arrogante. E' un insieme di superfici colorate che ci vengono incontro esponendosi allo sguardo con un'evidenza solare, ma senza alcuna pretesa di esercitare il proprio dominio sullo spazio. Queste opere recenti di Manfredi sanno trovare una particolare dolcezza di inflessioni. Esse vivono la loro avventura nello spazio con un accento d'imprevedibile ed originale leggerezza, tra lenti slittamenti di piani cromatici e sottili, quasi pellicolari aderenze alle strutture ambientali. Una nitida formulazione di geometrie gioca con grande eleganza a penetrare nell'ambiente, ma sempre continuando a mantenersi aderente alla superficie delle pareti e del pavimento. Manfredi disloca gli elementi delle sue installazioni conciliando rigore e libertà di movimento, ma soprattutto mantenendo vivo quel rapporto tra artificio e natura da cui era partita la sua ricerca.

Tra gli indizi della vitalità della ricerca astratta napoletana è da mettere una notevole capacità di aggregazione, tradottasi frequentemente in interessanti iniziative espositive, come quella che tra il '97 e il '99 ha visto riuniti Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Lanzione, Manfredi e Spinosa in una serie di mostre presentate in diverse città italiane sotto il titolo *Gener-Azioni*. All'origine di questa iniziativa non ci sono dichiarazioni programmatiche di gruppo, ma la consapevolezza dell'appartenenza ad un'area culturale comune, attraversata da una molteplicità di esperienze che possiedono una continuità storica e una ricchezza di articolazioni più facilmente rilevabili nella concretezza degli scambi e degli intrecci linguistici che non nel riferimento a un principio di omogeneità teorica o formale.

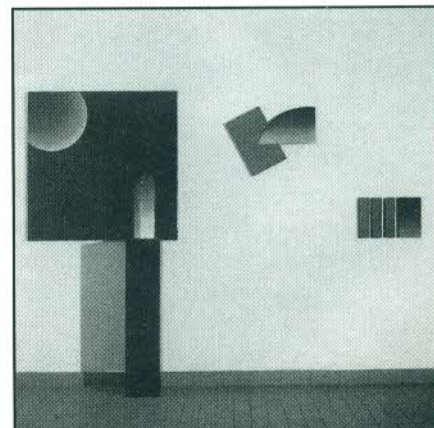
Quella dell'astrazione a Napoli è, dunque, un'area molto ampia e variegata, nella quale s'incontrano numerose personalità, tutte operanti entro un comune orizzonte di ricerca non-figurativa, ma ciascuna con un proprio nucleo d'ispirazione e una propria cultura visiva. E voglio chiudere queste note soffermandomi su due casi particolarmente sintomatici della vitalità della ricerca astratta a Napoli. Il primo è quello di Antonio di Girolamo, che nell'ultimo decennio è risalito da un Informale di violenta gestualità ad una pittura capziosamente affondata nel groviglio dei suoi tracciati. Le opere del '91 e del '92 sviluppano una



Gianni De Tora
L'occhio strabico, 1998



Copertina del catalogo
"Generazioni", Napoli 1999
E. Caroli, V. Corbi, M. Crescentini,
M. Meneguzzo, R. Notte,
N. Scontrino, G. Segato.
Ediz. I.G.E.I. - Napoli



Antonio Manfredi
Installazione n. 6, 1996

ricerca in cui la tessitura segnica ha un ruolo strutturale inserendo - nelle variabili dei valori cromatici, dello spessore e della configurazione del tracciato, degli intrecci e delle sovrapposizioni - una rete di innervature che animano e reggono lo spazio pittorico. Ma il primato del segno non equivale alla riduzione della dimensione pittorica ai soli valori della superficie. Di Girolamo, anche se ha superato definitivamente le trappole dell'illusionismo naturalistico, non rinuncia a dare alle sue immagini una spazialità che certo non sfonda la superficie, ma le dà un respiro il cui ritmo risuona oltre lo schermo fisico del quadro. Il dialogo intessuto tra i valori di superficie e quelli di profondità riassume i termini di una vicenda che riguarda la storia della pittura contemporanea, del suo perdersi dietro l'antica illusione di una rappresentazione che sia specchio fedele della realtà e del suo vigile, diffidente attestarsi su una rigorosa bidimensionalità, a difesa dei valori propriamente pittorici, esibiti nella loro purezza fenomenica, liberata da ogni riferimento a ciò che starebbe oltre la pittura stessa. Al primato del segno si lega, dunque, quello della superficie pittorica, che tuttavia non comporta, per di Girolamo la totale rinuncia ai valori di profondità. La superficie su cui segno e colore tessono il loro fitto dialogo è piuttosto un approdo, che si porta dietro un alone di spessori, un'eco di altri luoghi, in un modo che sembra far nascere l'immagine pittorica da una musicalità interiore. "Da tale sostrato musicale - ha scritto Di Genova - derivano i misteriosi echi visivi che pervadono la pittura di Di Girolamo. Sono suoni del visivo e, come tali, sfuggono ad ogni definizione e partecipano alla sfera del 'motivo', sia esso monodico o sinfonico, sia esso rapsodico o temporalizzato in due, tre, quattro battute, quasi fossero tempi di un componimento appunto musicale".

Il secondo caso, meno noto per il carattere appartato dell'artista, ma non per questo meno significativo, è quello di Arturo Borlenghi, che nel '62, appena diciottenne, avviò il proprio percorso artistico con la collaborazione, appena diciottenne, ad una ricerca di visualizzazione del linguaggio verbale condotta da Bruno Lauretano. Nell'86, insieme con Elefante, Mailer e Milo, egli fonda il *Gruppo Es*, ma ben presto ne esce per dedicarsi ad una ricerca personale ispirata da una vena di lirismo delicato ma formalmente molto sorvegliato. Il medium per eccellenza di Borlenghi è la carta: nelle sue opere anche gli interven-

ti pittorici diventano un ampliamento delle risorse espressive della carta, un arricchimento o una variazione delle qualità percettive di questa. Ma le cose e i procedimenti di cui si serve Borlenghi sono un momento di un'avventura sempre in bilico tra il fascino inesauribile della materia e il miraggio della forma, tra l'aderenza sensuale alla fisicità del medium adoperato e la ricerca di un nitido e definitivo suggello formale. In fondo, proprio la ricerca di questo instabile e affascinante equilibrio è diventato il principale motivo ispiratore dell'arte di Borlenghi. Un motivo che si traduce, ad esempio, nel rapporto tra il primato delle qualità sensibili delle sue "carte" e l'insinuazione di una geometria che mentre accenna a ordinarle si rivela essa stessa coinvolta in quel tanto di approssimazione e di precarietà che la rende più accattivante e la trattiene al di sotto dell'imperurbabile cielo abitato da puri enti matematici. Nei lavori più recenti di Borlenghi circola il sentimento di una bellezza tanto più preziosa quanto più consapevole della sua provenienza da un mondo di cose minime e accidentali, di sensazioni e di pensieri nascosti, che hanno bisogno del lavoro dell'artista per venire alla luce e diventare visibili a tutti. Alla fine, nell'approdo all'immagine, l'opera conserva ancora i segni della sua oscura origine, ma esaltati dalla luminosa felicità di un'avventura miracolosamente conclusa.

La vitalità e la molteplicità delle linee di ricerche qui accennate spingono ad interrogarsi sul senso dell'astrazione, intesa come fascio di esperienze che nessuno oggi immagina di poter definire univocamente, ma che tuttavia possiedono una loro continuità storica, forse più facilmente rilevabile per la 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 snerpati, 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 fuoriru-

scita dalla cultura della modernità e dalla sua dimensione progettuale, in nome di un eclettismo teorico che somiglia troppo ad una accomodante e cinica resa all'esistente, porterebbe molto lontano. Ci si dovrà contentare qui di riassumerla nell'evidenza direi esemplare con cui all'interno delle ricerche astratte di cui ci siamo occupati emerge la consapevolezza del problema storico della separazione dell'arte e della riflessione critica su 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. Invece qui, nel territorio dell'astrazione, 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 che caratterizza quasi tutta la produzione degli astrattisti napoletani 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 neomimalisti. Se da una parte la straordinaria flagranza 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 precostituito, 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*.