

**DAL TESTO CRITICO DI MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA SUL
VOLUME "LA PITTURA NAPOLETANA DEL 900" ED. FRANCO DI MAURO
-NAPOLI 2005**

.....Arrivando alla metà degli anni '70, Carmine Di Ruggiero, sia per la sua età anagrafica, sia per il carattere delle ricerche che andava intraprendendo ha fatto da cerniera all'interno di un gruppo che si è formato nel 1975 con la denominazione di Geometria e Ricerca. Vi hanno aderito Renato Barisani e Guido Tatafiore accanto ai più giovani **Gianni De Tora**, Riccardo Riccini e Giuseppe Testa presenti nelle prime due mostre del gruppo allo Studio Ganzerli nel 1976 e all'American Studies Center nel 1977; si aggiunse poi Riccardo Trapani che espose con loro alla galleria Il Salotto di Como e allo Studio 2B di Bergamo nel corso del '77. Questi artisti volevano riallacciarsi alla tradizione astrattista del M.A.C. (Movimento Astratto Concreto). E proprio dal MAC venivano due membri del gruppo: Barisani e Tatafiore. Tuttavia, se il rigore costruttivo del quadro e la voluta negazione di qualunque accento espressionistico - o almeno di un suo controllo attraverso una pratica di estremo "raffreddamento" - costituiscono elementi di precisa continuità con le posizioni del MAC., differenze sostanziali si pongono soprattutto quando andiamo ad analizzare più a fondo la loro posizione.

Intanto c'è da dire subito che gli artisti di Geometria e Ricerca non avvertono più l'esigenza di un manifesto. Si limiteranno a inviare nel 1975, prima che il gruppo sia formato, quando cominciano appena a confrontarsi sul piano teorico, una lettera alla rivista "Arte e società" di Roma che, tuttavia, non viene pubblicata. Ciascuno degli artisti aderisce al gruppo secondo istanze del tutto personali, senza avvertire il condizionamento di alcun programma preciso. Per questa ragione ogni artista finisce con l'assumere una fisionomia autonoma, in una autonoma declinazione dell'assunto geometrico di partenza. La geometria, dunque, per loro si configura non già, o non solo, come un insieme di regole e postulati, bensì come un immenso campo virtuale in cui giocano un ruolo fondamentale i concetti di eccentricità, modularità, illusionismo, analisi concettuale; in definitiva la geometria diventa un formidabile filtro cognitivo rispetto alla realtà, ma anche un principio di libera autodeterminazione dell'opera. Precisano infatti nella citata lettera del 1975: « ...il comune riferimento alla geometria non è sola e semplice applicazione di una logica della deduzione ma la considera anche proiezione e strumento 'storico' di riconoscimento e riorganizzazione del percepito; ciò in quanto la geometria, non idealisticamente, è uno strumento umano, una metrica, di identificazione e analisi, rinvenimento e attribuzione di significato, infine di ricostruzione articolata dei prelievi della realtà osservata. E questa è tanto quella della memoria o della storia specifica della disciplina arte, tanto della ragione, del conscio, che delle pulsioni inconscie».

Può sembrare strano che come epigrafe della principale monografia dedicata al gruppo, quella di Luigi Paolo Finizio, sia stata scelta una frase in cui Breton ricorda l'opera di Duchamp, *Ready-made malheureux*, del 1919, in questi termini: « .. il regalo di Duchamp per il compleanno della sorella, che consisteva nel sospendere ai quattro angoli del balcone di costei un libro di geometria aperto per farne lo zimbello delle stagioni ... », In realtà, il geometrismo di questo gruppo napoletano è molto lontano dalla seriosità di Mondrian o di Malevic, così come dalle ricerche funzionali della Bauhaus, mentre sembra recuperare un irrefrenabile istinto ludico di marca *dada*, insieme a un bisogno

cognitivo e analitico che, almeno in parte, consente di accostarli, come aveva già a suo tempo osservato Menna, alle istanze concettuali.

Naturalmente, in questa sede, di un artista come Duchamp interessa non tanto la sua carica provocatoria, quanto la sua capacità di interrogare l'opera, di mettere in questione l'apparato epistemologico dell'uomo, le sue "certezze" scientifiche. Del resto sono noti gli studi di Duchamp sulla prospettiva e su tutte le forme di illusionismo ottico per quanto attiene alla virtualità plastico-volumetrica. E sono proprio questi gli aspetti della ricerca che più interessano i nostri artisti, tesi a svelare ed analizzare il meccanismo di finzione che sottende la costruzione dell'opera, il suo dispositivo di funzionamento. L'opera dunque, in quanto ha una sua vita autonoma, continua ad essere "concreta", nel senso che ha storicamente tale termine, ma è anche l'occasione per evidenziare i nostri apparati percettivi e cognitivi, i codici convenzionali del nostro "vedere". E, tuttavia, per Geometria e Ricerca l'indagine e la responsabilità etica del proprio lavoro torna ad essere individuale; nel gruppo si cerca solo un appoggio e una più generale e generica consonanza. L'atteggiamento è profondamente cambiato rispetto a quello degli anni '50, quando gli artisti del M.A.C. napoletano nel famoso manifesto *Perché arte concreta*, redatto nel 1954 da De Fusco, affermavano di voler «formare» piuttosto che «rappresentare», poiché «formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza di essere nella realtà, è agire». Allora l'aspirazione all'inserimento nella realtà produttiva implicava «la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici». Anche nella lettera del 1975 si parla di una convergenza dei firmatari su una «ipotesi, "costruente", sul valore didattico e "politico"» della loro azione, ma il discorso si sposta nella direzione di «un confronto sul linguaggio specifico e storico di una cultura emarginata, l'arte, sul suo metodo».

Venendo agli artisti del gruppo, emerge subito la ripresa da parte di Barisani delle ricerche geometriche dell'epoca del M.A.C. Tuttavia, le influenze che provenivano dal Futurismo e dal Costruttivismo si sono attenuate: le indagini sulla diagonale non provocano più una proliferazione di forme irregolari con una larga presenza di triangoli o pentagoni o losanghe memori delle compenetrazioni iridescenti di Balla o dei rilievi di Tatlin; le composizioni si semplificano al massimo; spesso ne risulta modificata la cornice stessa del quadro-scultura. Si è parlato talvolta di una influenza delle tendenze americane, quella delle *shaped canvases* (tele sagomate) di Stella o anche dell'Arte minimal più in generale. Non si può escludere che Barisani, con la sua capacità di captare in anticipo il senso della evoluzione dei linguaggi del nostro tempo, sia entrato in parziale consonanza con eventi di oltreoceano, ma tengo a sottolineare che, se questa consonanza c'è stata, è stata solo parziale. Manca a Barisani - ma il discorso è valido anche per gli altri artisti del gruppo - l'assolutezza concettuale del geometrismo minimal, manca l'elemento tautologico, manca il gigantismo e la freddezza impersonale della realizzazione.

Di Ruggiero invece era approdato negli anni '60 ad una sorta di astrattismo organico oggettivato in pannelli di legno tridimensionali, in cui la successione spaziale dei piani si materializzava in una reale sovrapposizione di sagome lignee rigorosamente bianche, dai profili morbidi e avvolgenti alla Arp. Il successivo passaggio alla superficie pittorica all'inizio degli anni '70 non determinerà un abbandono della tematica spaziale: solo che ora la profondità dell'opera sarà affidata ai rapporti cromatici di forme geometriche elementari, come i triangoli, tuttavia dense di rimandi e di implicazioni. Quello della

profondità ottenuta soltanto attraverso gli accostamenti del colore è un tema non nuovo nelle nostre avanguardie, se pensiamo agli studi di Cézanne sugli abbinamenti di colori caldi e freddi nei suoi paesaggi, o se pensiamo ad Albers che nella Bauhaus aveva sistematizzato tali osservazioni. Potremmo ancora ricordare Jacques Villon, che aveva ripreso, isolandolo, il tema coloristico e spaziale delle losanghe colorate e sovrapposte in fuga prospettica citate dal fratello, Marcel Duchamp, nel quadro *Tu'm* del 1918.

Non c'è una sola "fuga" nei dipinti di Di Ruggiero, ce ne sono diverse, che si annullano l'un l'altra. Lo stesso avviene per il movimento implicito nella forma dinamica per eccellenza, qual è il triangolo, forma non a caso prediletta dai futuristi, e in particolare dai futuristi russi. I possibili moti suggeriti dalle serie contrapposte di triangoli, proprio per effetto della contrapposizione finiscono per controbilanciarsi in un equilibrio abbastanza precario. L'ambizione di raggiungere questo "moto immobile" si chiarisce nelle opere dei primi anni '80 in cui la singolare trama tracciata dai triangoli subisce una rarefazione, e il dipinto diviene un vero e proprio campo di luce, come suggerisce l'accattivante titolo di una serie del 1981: *Dalla luce, il silenzio*.

L'adesione di Tatafiore al gruppo Geometria e Ricerca era arrivata dopo la sua breve fase informale e dopo un lungo silenzio, in cui si era dato alla costruzione di barche. Nel 1975 era tornato ad esporre con una personale allo Studio Ganzerli in cui per la prima volta presentò dei pannelli di legno con scritte tridimensionali. Con questo stesso genere di opere e con alcuni dipinti di impianto geometrico, Tatafiore è poi entrato a far parte del gruppo Geometria e Ricerca l'anno successivo.

Mentre i lavori di impianto geometrico puntavano a una trascrizione in piano di elementi tridimensionali con una larvata allusione ai "rilievi" degli architetti (vedi gli *Spazi concreti*, 1973-1975) e con uno scambio interessante tra forme positive e forme negative, le scritte tridimensionali ponevano invece problemi diversi. Venivano a convergere in questo tipo di opere suggestioni concettuali (l'uso delle scritte) - tuttavia contraddette dal genere di scritte, autobiografiche, oppure con riferimenti a luoghi comuni come il "paesaggio di Napoli" -, riferimenti ai materiali dell'Arte povera (il legno grezzo), riprese dell'oggettualismo *pop* con un richiamo esplicito alle scritte commerciali; il tutto all'interno di un impianto geometrico rigoroso che sembra mettere in evidenza con una involontaria (o voluta?) ironia una delle principali contraddizioni dell'Arte concettuale allora in voga: la materializzazione dei concetti.

De Tora, provenendo da ricerche figurative ed espressionistiche dei suoi anni di formazione, approda alla geometria intorno al 1970-72, partecipando alla gestazione del gruppo Geometria e Ricerca fin dal 1975. Il suo percorso parte certamente dall'astrazione, come attestano le sue analisi sulla luce, che presenta come indagini costruttive sul "sole" (vedi le opere del 1973-74), ma per arrivare a mettere a punto, attraverso le sue Sequenze, una "grammatica generativa". Proprio come nella linguistica, possiamo immaginare, infatti, una "matrice prima", in grado di dare origine a tutti i possibili linguaggi, in questo caso pittorici. Anche per lui, come per Di Ruggiero o per Testa, la costruzione dell'opera si fonda su un precario equilibrio fra elementi visivi di segno opposto: il quadrato - forma statica per eccellenza - , utilizzato come contorno ed iterato poi dalla quadrettatura di molti fondi, contiene al suo interno un cerchio, metafora del moto perpetuo; le diagonali, linee essenzialmente dinamiche, presenti in moltissime opere di **De Tora**, annullano qualunque allusione al movimento sia mediante il loro incrocio a chiasmo sia a causa dei tagli delle orizzontali. E tutto questo, attraverso una

progressione sequenziale che varia, insieme all'analisi dello spettro solare, la "quantità" di opposizione dei termini in gioco. La sensazione finale che si prova a contatto con tali ricerche è quella di chi si sente investito direttamente da un flusso vitale ed emozionale, solo che questo flusso ha assunto le caratteristiche e le forme dei frammenti di un grande caleidoscopio.....

Biografia

GIANNI DE TORA

(Caserta, 1941. Vive e lavora a Napoli)

Trasferitosi a Napoli nel 1953, studia all'Istituto d'Arte e all'Accademia di Belle Arti. Esordisce come pittore con opere figurative per lo più a carattere paesaggistico. A queste fanno seguito, nei primi anni '60, alcune tele dedicate all'allora attuale tematica delle esplorazioni spaziali, connotate da un'intensità cromatica e da una densità materica di matrice espressionista e informale. Nel corso del decennio si impegna sul piano politico e partecipa attivamente al dibattito culturale in atto a Napoli presso la libreria Guida, dove ha modo di conoscere diversi intellettuali e artisti di fama internazionale. Parallelamente la direzione impressa alla sua ricerca artistica riflette le sue posizioni ideologiche, volgendosi per qualche tempo verso tematiche d'attualità, come la guerra del Vietnam, affrontate con un chiaro intento di denuncia. In queste opere De Tora attinge al freddo linguaggio mediatico della Pop Art, sovrapponendo ad esso scansioni geometrico-lineari della superficie che preludono alla successiva fase astratto-concreta del suo lavoro. A partire dalla metà degli anni '60 la sua attività espositiva si intensifica, con la partecipazione a svariate collettive in Italia e all'estero, fra cui l'VIII Premi Internacional Joan Mirò a Barcellona (1969), al quale verrà ripetutamente invitato. Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 soggiorna a Parigi e a Londra, partecipando alla vita culturale e artistica di entrambe le città. La critica si interessa in misura crescente al suo lavoro, che viene premiato in più occasioni. Fra le sue personali svoltesi in questo periodo vanno ricordate quelle presso la galleria San Carlo di Napoli nel 1970 e, nell'ambito di un fecondo sodalizio con la gallerista Fiamma Vigo, quelle presso la sua galleria di Roma e la galleria Numero di Firenze, entrambe del 1973. Con la medesima gallerista partecipa nello stesso anno alle Fiere d'Arte di Bologna, Dusseldorf e Basilea. Altre sue importanti personali si svolgono nel 1974 presso la galleria Inquadrature 33 a Firenze e nel 1975 allo studio Ganzerli di Napoli. Contemporaneamente si dedica all'insegnamento. Una tappa fondamentale all'interno del suo percorso artistico è costituita dalla fondazione, nel 1975, del gruppo Geometria e Ricerca, insieme a Barisani, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa e Trapani, con i quali espone in varie città italiane. Ponendosi in continuità con l'esperienza del M.A.C. napoletano, il gruppo si propone un'indagine sul linguaggio geometrico in cui questo si affermi come entità autonoma. All'interno del gruppo De Tora prosegue una ricerca sulla forma astratta cui aveva dato avvio proprio nel 1975, con le serie delle Sequenze e delle Strutture riflesse esposte in quell'anno alla X Quadriennale di Roma (Struttura riflessa, 1976). Tra la fine degli anni '70 e i primi anni '80 inizia a studiare le possibilità di interazione fra opera e ambiente, realizzando installazioni per varie mostre, fra cui una collettiva al Museo del Sannio nel

1980. Incomincia a produrre anche libri d'artista e opere di Mail-Art. A partire dagli anni '80 il rigoroso impianto geometrico dei suoi dipinti, dietro il quale già si intravedeva «un flusso vitale ed emozionale» (Picone Petrusa- 1996; p. 8) e un «dibattito intimo fra volontà di analogia lirica, poetica (...). e volontà di geometria costruttiva» (Crispolti 1975), si apre a nuove forme di contaminazione linguistica e tecnica, accogliendo cifre e segni di sapore arcaico e magico e inserzioni verbali di matrice concettuale, mentre la brillantezza perfettamente liscia e uniforme dei colori acrilici cede il passo a un pittoricismo variato, ottenuto grazie a tecniche miste su diversi tipi di supporti. Questa nuova prassi sfocia nei decenni successivi in una peculiare sintesi fra una ritrovata e rinnovata struttura geometrica dell'immagine e l'attivazione al suo interno di un nucleo "caldo" fatto di accensioni cromatiche, rilievi materici, segni dinamici "Blue and black signs", 1990; "Il sole 2000", 2000). Nella seconda metà degli anni '90 partecipa alle iniziative culturali di gruppi come Gener-azioni (con Barisani, Di Ruggiero, Spinosa, Manfredi, Lanzione) e Mutandis (con Panaro, Mautone, Di Giulio, Ricciardi, Puntillo). Tra le sue personali svoltesi dagli anni '80 ad oggi, ricordiamo quella presso gli Antichi Arsenali di Amalfi a cura di Pierre Restany (1984); quelle alle Logge del Vasari di Arezzo (1985); all'Italian Cultural Centre di Vancouver (1987); al Musée Municipal de Saint-Paul de Vence (1991); alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Gallarate (1993); alla galleria Lauter di Mannheim (1994); all'Istituto Italiano di Cultura di Munchen (1999) e l'antologica al Museo Civico di Castelnuovo presso il Maschio Angioino di Napoli (2004).

Bibliografia essenziale:

Del Guercio 1970; Izzo 1973; Firenze 1974; Crispolti 1975; Crispolti 1977; Napoli 1977; Finizio 1978; Idem 1979; Crispolti 1980; D'Amore 1980; Menna- 1980; D'Amore 1981; Serafini 1981; Finizio 1982; Benincasa 1983; Finizio 1983; Restany 1984; Izzo 1985; Fizzarotti 1986; Trimarco 1986; Izzo 1987; Perretta 1987; Crispolti 1988; Restany 1991; Gallarate 1993; Bignardi 1993; Picone Petrusa 1996; Trimarco 1996; Caroli - Meneguzzo - Segato 1999; Dorfler 1999; Trimarco 2002; Bignardi 2003; Cervasio 2004; Corbi 2004; De Falco 2004; Di Mauro 2004; Pieve di Cento (BO) 2004; Ricci 2004; Ruju 2004; Tricarico 2004; Atessa (CH) 2005; San Leucio (CE) 2005.

MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA