

MADI
Museum & Gallery
Dallas - Usa

omaggio all'arte geometrica

Associazione
ARTE MADI
Movimento internazionale Italia
Portici, Napoli

Promotori:
Arte madi movimento internazionale Italia - Portici, Napoli
Madi Museum & Gallery, Dallas U.S.A.

Mostra e catalogo a cura di
Saverio Cecere

Comitato artistico - organizzazione
Arte madi movimento internazionale Italia - Portici, Napoli:
Ciro Pirone - Presidente
Saverio Cecere
Pier Giorgio Zangara
Renato Milo

Madi Museum & Gallery, Dallas U.S.A.:
Bill Masterson - President of the Board
Dorothy Masterson - Executive Director
Volf Roitman - Artistic and Media Director

Arte Madi Venezuela:
Luis Miguel Molina - Presidente
Octavio Herrera

Giorgio Di Genova - Direttore del MAGI '900 "G. Bargellini" - Pieve di Cento (BO)
Nery Mariño - Direttrice della Galleria Nery Mariño, Paris

Pubbliche Relazioni:
Ciro Pirone
Wolf Roitman
Nery Mariño
Luis Miguel Molina

Collaboratori:
Anna Canali - Arte struttura
Wiliam Barbosa
Aldo Fulchignoni
Ines Silva

Testi:
Saverio Cecere
Giorgio Di Genova
Ivan Contreras Brunet
Carlos Cruz-Diez
Roger Neyrat
Rosario Pinto

Progetto grafico editoriale:
Saverio Cecere

Editing grafico e impaginazione:
Vincenzo Ricciardi

Fotografie fornite dagli artisti

Traduzioni:
Michela Cecere
Imma Castaldo Trucillo
Maria Eleonora Oliviero

Stampa:
 **Tipografia
Gutenberg**
Penta (SA) Italia

PRESENTAZIONE

Saverio Cecere, Napoli 2004

Si ritiene che per un futuro di pace e di prosperità, non ci sia altra strada che una maggiore cooperazione tra la sponda nord e quella sud del mondo, però occorre tener presente che la cooperazione senza gli interscambi culturali, non può modificare la percezione dell'altro.

Questa è una tra le tante motivazioni che hanno spinto alcuni vecchi e nuovi amici impegnati in prima persona nel campo dell'Arte Geometrica a progettare e curare questo importante progetto espositivo che propone circa 80 artisti provenienti da 20 paesi dislocati nei 4 continenti: una concreta iniziativa culturale su cui vanno a innestarsi interessi specifici di tema e di linguaggio.

Offrire oggi la possibilità di approfondire la specificità dell'Arte Geometrica significa penetrare e comprendere le tensioni che guidano la ricerca e il rifiuto dell'incanto del fruitore distaccato per imporsi come presenza attiva entro l'opera creativa dell'artista.

Attraverso un panorama di opere rientranti in una tendenza fondamentale per la storia dell'arte del nostro tempo, si vuole promuovere un dialogo culturale a livello internazionale, finalizzato a costruire una nuova coscienza, che al di là dei provincialismi e nazionalismi, sappia cogliere le molteplici esperienze da integrare in una cultura comune.

Tutti gli artisti partecipanti, coscienti del loro tempo presente, non solo accordano la propria arte e cultura di origine con la moderna scienza, ma appellandosi sempre di più ai valori e alle leggi dell'universo, e riconsiderando tutti i problemi dell'arte, sia quelli risolti, sia quelli che nascono ogni istante alla luce della dialettica tra arte - scienza - società, ci offrono giochi estetici di rara semplicità.

Il dialogo tra gli artisti che operano nel campo dell'Arte Geometrica è possibile, e nonostante le loro sfumature, non sarà difficile vederli in un prossimo futuro uniti in un grande movimento internazionale organizzato contro l'antico stato delle cose non soltanto di natura estetica, ma anche di smentire quella falsa correlazione simmetrica fra le due opposte concezioni del mondo: trascendentale e concreta da una parte e le due opposte configurazioni geoculturali quali sono il nord ed il sud del mondo dall'altra.

Una cosa deve essere chiara in tutti noi: qualunque siano gli statuti di potere, l'uomo non potrà mai vivere senza la sua proiezione concreta a conferma di tutto ciò sul mondo siamo, facciamo e vogliamo fare.

DALL'ARTE CONCRETA AL MADI: UN NUOVO CONTINENTE DELL'ARTE

Giorgio Di Genova, Roma 2004

Nell'arte del XX secolo, come ho avuto modo di affermare in più di un'occasione, la più grande rivoluzione è stata il superamento della dipendenza dall'imitazione della realtà, in altre parole l'emancipazione degli strumenti del comunicare pittorico, plastico e grafico dalla verosimiglianza e dalle varie modalità di rielaborazione di essa. Una volta attraversato il Rubicone, che divideva il territorio dell'obbligo all'imitazione e interpretazione, ancorché differenziata, della realtà visiva dal territorio della libertà d'ideazione, l'arte ha spostato il discorso sulle vere specificità della sua essenza, riconducendo il segno, il colore e le modulazioni delle superfici ad una autoreferenzialità che rendesse finalmente tali elementi semanticamente protagonisti e quindi non più schiavi di significati "altri", sostanzialmente esterni. Lo spazio e la composizione delle opere non sono state così più il "palcoscenico" per scene aneddotiche, descrittive o illustrative, ma sono assunte al ruolo di vero e proprio scenario degli strumenti linguistici dello specifico linguistico utilizzato. Né più né meno di ciò che avviene nella musica, in cui il ritmo, il timbro, il tono di una composizione è dato dalla sonorità delle singole note e dal loro amalgama dialettico.

Uno dei pilastri di tale straordinaria rivoluzione è stato la geometria, quasi la creatività volesse ripercorrere l'esperienza che ha permesso all'uomo di liberarsi dalla sua dipendenza dalla natura e cominciare da Euclide in poi a dominare lo spazio e la natura in cui operava. Ed il concretismo ha significato sul piano del linguaggio e dell'espressione appunto un'emancipazione simile, aprendo alla pittura ed alla scultura la strada per liberarsi dall'ancillarità della imitazione e verosimiglianza e così cominciare a dominare gli spazi e le tecniche operative con libertà e innovatività. Negli anni Venti era ancora vivo il ricordo dei massacri della Grande Guerra. L'arte concreta, rivolgendosi alla geometria che aveva già fatto irruzione nell'arte con l'Astrattismo, raccolse quell'esigenza di ridare un ordine alle lingue dell'arte, sconvolte dalle avanguardie, che avevano deformato (Espressionismo), fatto a pezzi (Cubismo) e messo in movimento (Futurismo) le immagini e le opere. Pertanto negli anni Venti s'impose l'esigenza di riconquistare un ordo estetico dopo il chaos bellico. Al versante iconico dell'arte, che attuò il suo "ritorno all'ordine" rivolgendosi alla tradizione figurativa, l'arte concreta contrappose il ritorno ad un altro ordine, più razionale e assoluto: quello alla geometria, appunto.

Per decenni la geometria è stato il lessico utilizzato dall'arte concreta e dall'arte costruttivista. Sulla scorta di tali tendenze e sulla spinta della necessità di andare oltre, nel 1946 a Buenos Aires è nato il Madi, che, oltre alla geometria ed al colore, recuperava dichiaratamente il gioco, insostituibile prerogativa dell'uomo, e il conseguente scompigliamento delle regole euclidee che attraverso il coplanal proclamava la necessità di un ordine diverso, nella fattispecie quello che andava oltre l'ordine dell'arte concreta e dell'ortogonalità di talune ramificazioni del costruttivismo, recuperando un apparente "disordine", ovvero un ordinato "disordine" che da per un verso era eco del disordine esperito nel corso della seconda guerra mondiale e per l'altro verso a tale retaggio si contrapponeva con l'esplicita finalità di attuare un'arte gioiosa. L'eredità dell'arte concreta e costruttivista veniva reinvestita e reinventato in morfologie, anche trasparenti, e nuove tecniche, come l'eredità del mito della macchina e del dinamismo del Futurismo veniva reinvestito e reinventato nell'arte cinetica, la quale nel versante percettivistico affermatosi nel Venezuela, anziché il meccanismo dell'opera, privilegiava il meccanismo dell'occhio, cioè riconduceva gli effetti cinetici dall'oggetto al soggetto.

Le citate tendenze nel XX secolo possono vantare una consolidata storia. Ciò le rende lingue con un sicuro futuro nel XXI secolo. Secolo che sin dai suoi albori sta estendendo il chaos nel mondo, attizzando per contrasto bisogno di ordo neoconcretista, neocostruttivista e neocinetico e fame di quella gioiosa inventività (*invención*) che soltanto il Madi può assicurare.

E, come attesta la presente mostra, le premesse sono sotto gli occhi di tutti.

LE FUTUR DE L'ART CONSTRUIT

Ivan Contreras-Brunet, Paris 2004

Dans l'art d'aujourd'hui, plusieurs tendances, toutes géométriques, se présentent sous des noms différents: Madisme, Concrétisme, Constructivisme ou Cinétisme.

Que sera l'art de demain? Pas celui d'hier en tout cas. Il est difficile de prédire le futur. Certaines périodes ont été d'une grande activité créatrice: la Renaissance, le Gotique des cathédrales, la fin du dixneuvième siècle avec l'impressionnisme et l'époque baroque en musique. Le vingtième siècle a vu l'apparaître des œuvres anonymes ou collectives, l'exécution mécanique, les multiples, la négation du goût et du beau, l'automatisme, l'imposition des modes, la confusion entre art et science, les œuvres éphémères etc.

Qu'est-ce qui peut faire obstacle à un développement futur? Des blocages mentaux, des facteurs nuisibles a notre marche en avant, l'élémentarisme.

Il n'y a pas de raison pour que l'art reste élémentaire, sous prétexte de "rigueur". Si tout est élémentaire, tout se ressemble. C'est seulement dans une certaine complexité qui apparaissent les différences. L'art devra évoluer vers une complexité sans que ce soit son but. Quant à la conception des œuvres, il me semble que l'ordinateur élimine le choix intuitif et sensible (qui n'exclut pas la rationnel ou le hasard).

L'art doit rester totalement libre, à l'écart des doctrines rigides ou dogmatiques.

Quelles sont les possibilités de développement et d'avenir qui s'offrent à nous?

Une condition me semble primordiale: les artistes devront montrer une grande ouverture d'esprit et envisager la géométrie dans un sens plus ample et ouvert.

Possibilités: la couleur transparente; le relief; les polygones; l'effet de relief; les dégradés (sfumato géométriques); le mouvement réel; les variations sérielles; les trames (moiré); la superposition; la juxtaposition; la fragmentation spatiale de la couleur; la spectre (irisation); les nouvelles techniques, etc.

Ce n'est pas seulement en Art qui il y a des moments des doute, mais la créativité reste latente et n'attend qu'un signe pour se manifester.

C'est le grand défi du vingt-et-unième siècle qui pour beaucoup dépendra des artistes en tant qu'individus, mais aussi de la confrontation salutaire de divers courants, influences, idées et des rencontres tellement nécessaires et intéressantes des artistes dont le but est la création de la Beauté.

UNE AUTRE SOLUTION POUR LE BIDIMENSIONNEL
Carlos Cruz-Diez, Paris 2004

Très tôt, l'homme se rend compte que son passage sur terre est temporel et découvre, peut-être par hasard, qu'il pouvait perpétuer sur un mur, ses prouesses et les faits marquants de sa courte vie.

Ce premier support pariétal a accompagné, comme concept, l'expression plastique à travers les siècles. Le "support statique" fut, alors, la solution convenable pour figer le temps, l'éphémère. Ainsi, la peinture sur un plan est le symbole de la permanence et de l'éternel.

L'espace pictural ainsi conçu, ne se modifie ni change quand le spectateur se déplace. Il peut souffrir, tout au plus, une "anamorphose". Les "Inductions Chromatiques" et les "Couleurs Additives", inscrit dans le concept cinétique, proposent une autre solution pour intégrer les notions de temps et d'espace réels sur le "plan statique". Il se produit, dans ces œuvres, un événement de couleurs qui évolue continuellement avec le déplacement du spectateur, la distance du regard et des changements de lumière.

QUELQUE MOTS SUR LE CONCEPT. . . .

Roger Neyrat, *Parigi 2004*

Madi est une grande aventure artistique. Peut-être la dernière en date qui puisse justifier plus d'un demi-siècle d'existence. Plus qu'un Mouvement d'avant-garde c'est une lame de fond aux effets multiples. C'est la montée lente d'une plaque tectonique de l'histoire de l'Art. En effet, parce que Art et Environnement y sont perçus comme deux phénomènes culturels n'en faisant qu'un, le progrès et l'expression de l'un et de l'autre se fondent dans le quotidien sensible de la vie. En peinture notamment, où chaque tableau a sa propre identité formelle: il est Objet avant d'être une surface standardisée et artistiquement traitée. Le découpage de sa forme extérieure est un élément essentiel de la composition intérieure est, de ce fait, assujettie à la composition extérieure, et vice-versa.

Cette orientation dialectique, particulière à MADI, aboutit au concept de Tableau-Objet, lui donnant ainsi son originalité de base.

Création libre, chaque œuvre de Madi sollicite l'environnement dans lequel elle s'inscrit. Sa présence est un appel à la modernité.

Accrocher une œuvre MADI sur un mur, ou disposer un relief, un mobile, un stable dans un espace à mettre en valeur, c'est donner un élan nouveau à la dynamique environnante du lieu. C'est aussi:

- faire bouger l'espace vital immobilier.
- appeler le créateur de meubles à revoir ses concepts de formes et de confort.
- inciter le tapissier à enrichir ses choix de coloris, ses matières et ses textures.
- encourager le styliste de mode à imaginer le corps humain, ses lignes, ses volumes et sa silhouette, non comme un porte-manteau statique mais comme une cimaise mouvante.
- provoquer le décorateur dans ses propositions d'ambiance.
- encourager le graphiste publicitaire à communiquer son message avec encore plus de force et de lucidité médiatique.
- solliciter l'urbaniste pour qu'il fasse de la ville et de ses espaces libres un cadre de vie extérieure bénéficiant de jeux d'eau rafraîchissant les jours d'été, des abris chauffant les nuits d'hiver, de poèmes gravés au milieu des fleurs, de la littérature spatiale à lire dans le ciel, étendu sur la pelouse de jardins offerts à l'Homme des grandes Cités.

MADI prend désormais un caractère véritablement international. Il a pris sa source en Europe dans le prolongement du Bauhaus, via Torres García pour naître historiquement en Amérique Latine, sous l'impulsion du peintre uruguayen Carmelo Arden Quin.

Le mouvement fondé à Buenos Aires en 1946 aurait pu rester circonscrit au Río de la Plata, ou s'étendre tout au plus au reste de l'Amérique Latine. La rencontre à Paris, en 1951, de Carmelo Arden Quin et de Volf Roitman marquera, sous l'impulsion de ce dernier, la création du Centre de Recherches et d'Études MADI. Désormais, ce qui n'était jusqu'alors qu'un phénomène "Rioplatsense" ou "Latino Américain", s'épanouira en France et deviendra "MADI INTERNATIONAL", s'étendant ensuite, au cours de deux dernières décades du XX^e siècle, à toute l'Europe et ainsi qu'au Japon, et à partir de 1996 aux États-Unis. Le 22 Février 2003, le premier musée MADI ouvre ses portes à Dallas, Texas. Ses façades, dessinées par Volf Roitman deviennent la plus monumentale sculpture MADI au monde.

L'exposition itinérante illustrée par ce catalogue réunit non seulement des artistes "Madistes" - ceux dont les œuvres ont été conçues selon des préoccupations dialectiquement communes, les faisant cheminer sur des voies conceptuelles très semblables, mais également d'autres artistes que les organisateurs de cette exposition ont choisi pour témoigner et rendre hommage à celui qu'ils considèrent spontanément comme étant leur précurseur, - ou tout simplement le "Maillon" qui les relie à leur ascendance culturelle; c'est à dire Carmelo Arden Quin, dont on vient de fêter les 91 ans chez lui, à Savigny sur-Orge, en banlieue parisienne, à vingt kilomètres de la capitale, où il vit et travaille

Carmelo Arden Quin est arrivé en France en 1948, intellect et regard pétris par l'École de Paris et l'Avant-Garde Européenne, portant sous son bras un "Mouvement culturel encore dans sa pleine enfance". A ceux qui lui avaient tant donné, il a offert en échange la libération de la "fenêtre cadre" de la Renaissance, et son échappée vers des espaces plus libres: formes polygonales et galbées, objets tridimensionnels, coplanals, livres - objets, poésie - mobile, sculptures transformables, tous des apports caractéristiques de MADI, devenus à leur tour des vecteurs d'expression plastiques, ludiques et parfois oniriques et fantastiques, nourriciers de l'Art et de l'Artisanat d'aujourd'hui sous toutes les latitudes de notre planète.

Allant encore plus loin que la "révolution esthétique" des années cinquante, quand, à la pointe de sa percée novatrice, notre groupe se manifestait en force dans la salle "Mouvement" - au Salon des Réalités Nouvelles à Paris en 1953, MADI est devenu aujourd'hui une application constamment renouvelée de la modernité dans sa recherche et formulation de nouveaux jeux visuels. . . ."

Può essere utile ragionare ed interrogarsi sulla reale proponibilità di una prospettiva che accomuni, in ultima analisi, le soluzioni creative svolte nell'alveo dell'"Astrattismo" con quelle svolte nell'ambito del "Concretismo", quasi considerando, in fondo, queste due parole - "Astrattismo" e "Concretismo" - come nient'altro che gli opposti di un ossimoro e vanificando con una visione che miri all'assimilazione dei risultati finali la patente inconciliabilità e la manifesta incongruenza dei due termini.

Occorre, perciò, tentare di capire meglio e, soprattutto, di rendersi conto delle ragioni storiche che consentono di osservare queste posizioni con una più larga prospettiva critica dal momento che, per quanto si possa tentare di omologare, 'astratto' e 'concreto' rimangono pur sempre due parole che servono a designare concetti diametralmente opposti. Guadagneremo un punto di comprensione più avanzata se osserveremo che "Astrattismo" e "Concretismo" sono i riferimenti di specifici orientamenti stilistici che hanno caratterizzato la temperie creativa della prima metà del Novecento e non sono solo, quindi, puntuali determinazioni logiche che definiscono posizioni categoriali che, naturaliter, configurano ambiti contrapposti fornendo referenze anche di tipo assiologico tutt'altro che sovrapponibili. E basterà osservare, infatti, che il concetto di 'astratto' rinvia alla 'distanza' dalle cose, mentre quello di 'concreto' designa, invece, la massima congruenza con esse.

Un dato che ci sembra, quindi, a questo punto acquisito è quello che ribadisce la reciproca irriducibilità del 'concreto' all' 'astratto' e viceversa, pur dovendosi osservare che tale stessa irriducibilità non si verifica se i termini diventano "Astrattismo" e "Concretismo" quando sono considerati nel loro dato di termini designativi di movimenti artistici storicamente definiti e non di connotazioni logico-categoriali.

Ciò che si chiarisce meglio, quindi, a questo punto, come l'obiettivo principale della nostra analisi è la comprensione dello svolgimento di un processo storico che si è articolato lungamente nel tempo (e che tuttora agisce), in virtù del quale, nel segno dell'arte, ciò che da un punto di vista strettamente logico si rende inconciliabile ('astratto' e 'concreto'), dal punto di vista delle dinamiche creative si rende possibile, (la prossimità, cioè, di "Astrattismo" e "Concretismo")¹. Proviamo, allora, ad osservare la prismaticità dell'assetto storico ed a giovarcene dell'opportunità di osservare le cose da vari punti di vista.

Muoviamo dal concetto di 'astratto' e proviamo a dilatarlo nel suo significato, analizzandone le possibili inferenze nei termini di 'astrattezza' ed 'astrazione'. Nel primo caso, con l' 'astrattezza', non c'è soltanto allontanamento dalla cosa (il che è caratteristica propria del concetto di 'astratto' *tout-court*) ma, di più, annullamento di essa con la negazione aprioristica di ogni possibile contatto con la realtà, fino alla postulazione d'una dimensione praticamente autistica degli oggetti e dei segni che tendono a trasformarsi in simboli.

Nel secondo caso, con la 'astrazione', si parte proprio dalla realtà per estrapolarne un'immagine che non conservi più alcun contatto obiettivo col dato, pur presupponendolo e, comunque, istituendosene come icona eidetica. Per dirla con un riferimento storico, qui suggerito con la piena consapevolezza della grande semplificazione operata, potremmo suggerire di associare alla dimensione della 'astrattezza' la posizione creativa di Kandinsky ed a quella di 'astrazione' la capacità creativa di Mondrian.

"I suoi quadri" osserva la Volpi Orlandini ragionando di Kandinsky "si leggono ... in chiave di linee, colori, forme, direzioni, con effetti para-musicali sempre più spinti ... Kandinsky fa erompere anche nella pittura quella che lui chiama la realtà interiore, primo - tra tutti gli artisti che si muovevano nella direzione dell'astrazione - a compiere il passo decisivo, svincolandosi insieme da ogni simbolismo floreale, e dalle suggestioni letterali della musica"², mentre vale per Mondrian l'osservazione della necessità dell'"integrazione arte-vita". E, sul punto, Umbro Apollonio è ancor più diffuso: "Da una posizione che si affida allo sguardo esteriore l'individuo creatore passa ad uno stato in cui esercita lo sguardo interiore: quello che, per usare una frase di Klee riferita all'arte, non fa vedere il visibile, ma rende visibile; è quindi logico che una visione in certa maniera trascendentale, universalistica in senso globale, regga le forme di quell'operare"³.

Occorre, a tal punto, analizzare anche la posizione del "Concretismo", di cui il dato di documentazione storica del processo evolutivo delle personalità e dei gruppi che ne animano le spinte creative ci restituisce la testimonianza d'un suo stretto apparentamento alle logiche formali dell' 'astrazione', pur nella distinzione su alcuni ancoraggi di pensiero. Riprendendoci a quanto già detto appena un po' prima; osserveremo allora che ragioni diverse esprime il concetto di 'concreto' se l'analizziamo non come mero lemma linguistico, ma sotto la specie 'storica' del "Concretismo". Nello stabilire un rapporto con la realtà, infatti, il "Concretismo" non si pone come esigenza riproduttiva del dato, o di immedesimazione in esso. Esso, infatti, esprime una disposizione creativa che si pone come analogica non rispetto al dato di ciò che la filosofia rinascimentale indicava, con Spinoza, come "*natura naturata*", ma di ciò che quella linea di pensiero individuava come "*natura naturans*", riprendendo più antiche concezioni dell'ermeneutica medievale e segnatamente di matrice averroistica.

Un esempio, a nostro avviso molto persuasivo, è offerto dall'atteggiamento di Arp che immagina di potersi assimilare ad una pianta che produce un frutto, disegnando, così, una funzione che s'appartiene, nel metodo, al modo di esprimersi

della natura, pur prescindendone, evidentemente, totalmente nel merito e nelle specifiche determinazioni particolari. Il "Concretismo", quindi, rispetto alla "Astrazione" non manifesta il bisogno di partire dalla realtà per estrapolarne le ragioni intrinseche e fondanti sottostanti alle determinazioni storico-effettuali, ma tende a porsi esso stesso come il fondamento della realtà, come istanza primaria capace di generare le forme, creandole *ex nihilo* e dando ad esse uno spessore eidetico che non consiste nella determinazione tangibile delle cose ma nel loro presupposto logico-creativo. "L'arte" secondo la posizione intellettuale di Van Doesburg "è una onnipresente e reale espressione di energia creativa, che organizza il progresso della vita umana, ossia è uno strumento del generale progresso operativo"⁴.

Non a caso, nel tentativo di ridurre in formula tutto ciò, si è fatto ricorso all'espressione *création-abstraction*, che comincia ad esprimere con una maggior compiutezza i termini logici entro i quali l'ossimoro 'astratto'-'concreto' appare giustificabile al di là della palese incongruità rispetto al terzo principio della logica aristotelica.

Qualcosa di molto importante, all'interno di questa linea di pensiero che sviluppa il "Concretismo" è ciò che fornisce il contributo del "MAC" napoletano, quando espone l'esigenza di "formare" e non di "rappresentare", proponendo, in aggiunta alle posizioni "concretiste" già sviluppate negli anni precedenti, anche un'attenzione precipua al "lavoro" che nel "Manifesto" dei Napoletani viene inteso come lo snodo organico entro il quale può giustificarsi in assoluto la fondazione di una dimensione "concretista" che sappia rendersi anche credibilmente 'concreta' calandosi nella storia e dando corpo oggettivo e determinazione funzionale alla pura misura eidetica⁵.

Per certi versi, l'impresa che tentano di condurre in porto i Concretisti napoletani, ancora in credito di un riconoscimento storico più generoso del proprio impegno creativo e del contributo di originalità offerto al Movimento⁶, trova specchio in quella stessa impresa che conduce Arden Quin, negli anni quaranta, nei confronti delle dinamiche "astrattiste" nel tentativo di rovesciarne l'orientamento e di ricondurre il processo creativo dell'arte dalla semplice ricerca di forme del reale a quello di determinazione della misura materiale del dato dell'esistente, ciò che Arden Quin definisce "Invencion". Nel primo numero della rivista "Arturo", infatti, l'artista d'origine uruguayana sostiene a conclusione del suo intervento: "Ni expresion (primitivismo); ni representacion (realismo); ni simbolismo (decadencia). INVENCION. De cualquier cosa; de cualquier accion; forma; mito; por mero juego; por mero sentido de creacion: eternidad. FUNCION"⁷.

E' forse utile, a questo punto, riprenderci a quanto già esposto sui due versanti del significato profondo che la parola 'astrattismo' definisce osservandone i due corni dell' 'astrazione' e dell' 'astrattezza'.

Arden Quin coglie il pericolo che s'annida nell' 'astrattezza' ma non giudica risposta sufficiente l'atteggiamento 'astrazionistico' per remediare all'insidia del vuoto di pensiero. Certamente, insomma, Mondrian costituisce un ancoraggio più credibilmente fondato sul piano dell' 'astrazione' rispetto alla posizione di Kandinsky, tendente all' 'astrattezza', ma Arden Quin sembra indicare che occorre fare un passo avanti.

La critica di Arden Quin rispetto alle posizioni che hanno preceduto la nascita del "Madismo" è convinta e radicale: "En cuanto al conocimiento del arte en general y su interpretacion, campea en ello la argumentacion subjectiva e idealista mas vulgar ... Resumiendo: el Arte antes Madi: un historicismo escolastico, idealista; una concepcion irracional; una tecnica academica; una composicion unilateral, estatica incoherente; una obra carente de hallazgo y esencialidad; todo ello servido por una conciencia, o incoscienza paralizada por sus contradicciones, impermeable, a la renovacion permanente de metodo y estilo, unica meta segura hacia el Acontecer. Contra todo ello se alza Madi"⁸.

Occorre interrogarsi, evidentemente, a questo punto, su ciò che costituisce il vero contributo offerto dal "Madismo" che definisce la propria posizione come quella che vuol essere la piena affermazione etica ed estetica, ma anche esistenziale, oseremmo dire di ciò che è "el deseo fijo, absorbente del hombre de inventar y construir objetos dentro de los valores absolutos de lo eterno: junto a la humanidad en su lucha por la instauracion de una nueva sociedad sin clases que libere la energia y domine el espacio y el tiempo, lo mismo que la materia en todos los sentidos y hasta sus ultimas consecuencias"⁹.

La dimensione cosmica che la proposta "madista" assume travalica, evidentemente l'ambito strettamente estetico e si pone come ricerca di un ancoraggio strutturalmente solido che è solo quello che può essere offerto dalle dinamiche di una prospettiva geometrica in alternativa all'azione che compiono "la magia contra la realidad, la metafisica contra la experiencia"¹⁰.

"MADI" tende a costituirsi, insomma, come una sorta di *Weltanschauung* ed in tal senso si comprende che se l'utilizzazione degli strumenti della geometria è utile per la interpretazione del mondo, occorre qualcosa di nuovo per fornire al mondo stesso l'idea di progresso e per procedere secondo invenzione e creazione. Arden Quin propone la rottura del modulo geometrico del rettangolo, ma questa stessa posizione costituirebbe un mero intervento *destruens* se non fosse affiancata da una proposta 'costruttiva' realmente capace di giustificare la possibilità di spiegare la carica creativa, il corto circuito che produce l'innovazione moltiplicando la possibilità di costruire nuovi 'poligoni' all'infinito, dopo aver rifiutato la gabbia ingessante del rettangolo.

Osserveremo meglio, a seguire, che questo fattore innovativo è la condizione di obliquità. Ma, prima di ragionarne, ci sembra opportuno additare qualche riflessione apparentemente incongrua, ma forse calzante nella prospettiva d'una più dilatata considerazione del tema critico che "MADI" introduce: quello, cioè, della conciliazione di elementi razionali ed irrazionali, di spinte emotive e di esigenze d'ordine, fornendo uno strumento utilmente praticabile all'assunto programmatico che è contenuto nella formula sintetica di "Invencion-Creacion".

Potrà essere utile, perciò, a nostro giudizio, considerare, ad esempio, i percorsi di pensiero che doverono seguire, in ambito presocratico, quanti si studiarono di individuare, come attestò poi Aristotele, nel contesto degli studi *peri ph_ seos*, il tema della *arché*, cioè del principio, un principio che avrebbe dovuto poter spiegare non solo l'assetto dell'ordine naturale delle cose, ma dare soprattutto ragione della spinta iniziale, di ciò che potremmo definire la causa delle cause delle cose.

Un punto di vista consolidato nella sfera della storiografia critica della filosofia delle origini¹¹ vorrebbe che, dalla condizione di 'umidore' propria della prospettiva di Talete, volta a studiare il principio primordiale della vita e a definirne, quindi, una possibile *arché*, legata all'esperienza della natura, ma autonoma sul piano logico, passando per la concezione anassimandrea dell'*apeiron*¹², fino al *Nous* anassagoreo¹³, si snodi un processo di lineare progresso che si impone per l'incrementazione costante della concettualizzazione del 'principio' spostando dal piano materiale a quello immateriale la validazione dell'oggettività delle cose, fino a ritenere, con Platone, che l'unica vera realtà sia quella dell'idea, di cui il mondo nel suo darsi oggettivo non è altro che un ingannevole simulacro, una mera rappresentazione.

Non a caso, ma questa è cosa ben nota, Platone, con grande coerenza argomentativa, fa discendere dai propri convincimenti una prospettiva nettamente svalutativa dell'arte che viene ritenuta - proprio in quanto rappresentazione dell'esistente, che, a sua volta è simulacro - copia della copia dell'originale, o, se si preferisce, copia della copia dell'idea.

L' "Astrattismo", nelle sue dinamiche prettamente astrazionistiche - da quelle di Mondrian, per intenderci, a quelle di "Cercle et carré" - appare fortemente in sintonia con questo processo che aveva caratterizzato la filosofia delle origini spingendola a ritenere il mondo nient'altro che un'effimera apparenza rispetto alla dimensione oggettiva consistente nella realtà dell'idea. Non a caso l'attività del 'creatore', del demiurgo, è, secondo Platone, un'attività di rappresentazione, non di creazione.

Prima di ritornare, però, al secolo del Novecento e di mostrare come l'esigenza creativa e non meramente rappresentativa del reale si presenti con dilatata gravidanza all'interno stesso, ad esempio, della stessa citata posizione di "Cercle et carré", gioverà continuare a ragionare ancora un po' sulla filosofia delle origini, poiché qualche altro spunto di riflessione che a noi appare di grande interesse può essere possibile acquisire.

In antitesi alla posizione platonica può essere letto il contributo del pensiero democriteo e, con il suo, anche quello di Epicuro, considerando che le posizioni di entrambi, pur con delle differenze interne¹⁴, stabiliscono l'istanza d'un principio delle cose, di una *arché*, provvedendo, però, non a collocarlo come una ipostasi meramente concettuale, ma come principio attivo e promotore del darsi del mondo oggettivo, agendo esso come una particella primordiale ed indivisibile (l'atomo) e come base ineludibile, quindi, dell'esistente, in grado di produrre, in composizione con altre simili particelle primordiali, che si muovono in caduta, l'aggregazione degli esseri.

Per la verità, Democrito suggerisce che la caduta delle particelle primordiali sia libera, lineare e verticale ma Epicuro osserva che un moto di caduta verticale non avrebbe consentito alle singole particelle di incontrarsi e, quindi, di unirsi in aggregati per formare i corpi, le cose.

Per effetto di tale osservazione, allora, Epicuro¹⁵, introduce il correttivo del *clinamen*, una deviazione dall'asse verticale, che giova a conferire un'obliquità di traiettoria agli atomi in caduta libera per effetto della quale si rende possibile giustificare la congiunzione delle particelle minimali di materia per formare gli aggregati delle cose.

E' evidente che le posizioni integrate del pensiero democrito-epicureo rovesciano la posizione idealistica platonica e configurano un processo interpretativo del reale di tutt'altro segno, un processo all'interno del quale la definizione del principio, della *arché*, rimane ancora logico-astrattiva, non essendo evidentemente possibile attingere in via pratica la realtà oggettiva della particella primordiale giudicata per definizione indivisibile (atomo), ma lo svolgimento della vita reale non viene depotenziato a mera 'rappresentazione', ma giudicato, piuttosto, come un processo 'astratto-creativo' che si svolge secondo un procedimento fortemente 'strutturato' (la caduta lineare degli atomi) in cui un elemento sghembo, il *clinamen*, giova ad introdurre l'elemento di apparente casualità che non inceppa il sistema, ma che, anzi, ne giustifica l'intima capacità creativa, introducendo, in aggiunta, l'istanza della libertà all'interno d'un sistema fondamentalmente deterministico.

Non crediamo possa essere paragone azzardato quello di proporre l'analogia tra questa posizione del materialismo antico e ciò che si produrrà nel contesto del pensiero "MADI", tenendo presente che anche qui la struttura ingessata del 'sistema' delle simmetrie, ma anche quello della planarità rettangolare, guadagna l'espressione della libertà e della moltiplicazione delle opportunità 'poligonali' grazie all'introduzione del principio dell' 'obliquità' che si dispone a rompere la rigidità ortogonale.

Arden Quin, infatti, procede siffattamente, quando, nell'ambito di una prospettiva che s'appartiene al mondo dell' 'astrazione' (e, più propriamente, alla sua declinazione in termini "concretistici"), introduce il tema dell'obliquità, facendone discendere le immense inferenze creative che modellano, secondo una innovativa ed originale prospettiva, un processo che era già in moto da tempo e che rimaneva ancorato - senza possibilità di sciogliere l'intima contraddizione - alla dicotomia interna all' "Astrattismo" non riuscendo, nel migliore dei casi, ad andare oltre le logiche 'astrazioniste' alla Mondrian, ma neppure oltre quelle "concretiste" e quelle stesse di "Cercle et carré".

Più grave era poi la dicotomia tra 'astrattezza' ed 'astrazione': quella stessa contraddizione cui aveva tentato di dare

risposta, a proprio modo, la posizione “concretista”, senza riuscirci, evidentemente, come aveva inteso osservare Arden Quin in contrapposizione alla linea di pensiero cui aveva dato corpo Theo von Doesburg¹⁶.

Arden Quin comprende qualcosa di più pregnante e significativo: che occorre uscire dalla dimensione prettamente mentale del processo creativo, non per annullare la carica intimamente ‘concettuale’ che costituisce il presupposto della creazione stessa, ma per rendere l’atto di pensiero un fattore immanente e non pregresso rispetto all’atto creativo stesso dell’artista. Ciò avrebbe guadagnato alla posizione di Arden Quin la possibilità di calare nella storia il processo creativo dell’arte, superando l’aporia ‘astrattista’ di un allontanamento dal mondo (e poco importa se nel segno dell’ ‘astrattezza’ o in quello della ‘astrazione’), ma superando anche l’aporia ‘concretista’ di poter valutare sufficiente per l’oggettivazione dell’atto creativo il fatto di porre l’esigenza di pensare il modello e non di procedere semplicemente alla sua estrapolazione dal dato dell’esistente oggettivo. Come sarà detto, infatti, in occasione della “Prima Exposicion” che terrà il “Movimiento Madi” nell’agosto del 1946 all’ “Instituto frances de Estudios superiores” di Buenos Aires, “... nous construisons; c’est-à-dire, nous faisons une invention réelle. Avec cela nous n’exprimons rien, nous ne représentons rien, nous ne symbolisons rien. Nous créons la chose dans sa seule présence, sa seule immanence”¹⁷.

Superare le contraddizioni interne che non consentono né all’ “Astrattismo”, né al “Concretismo” di procedere effettivamente alla creazione artistica, pur essendo riusciti (si consideri, ad esempio “Cercle et carré”) a porre l’istanza di *création* in stretta relazione con quella di *abstraction*, significherà per Arden Quin attingere le scaturigini prime della cultura materialistica, cui egli perviene con un percorso autonomo e del tutto personale e che pone alla radice stessa del suo processo creativo.

Osserveremo in proposito che nella stessa formula di “MADI” è enunciato il riferimento materialistico: anzi, più precisamente, il riferimento al “Materialismo Dialettico”. Il richiamo al Marxismo sembrerebbe, allora, essere nell’ordine delle cose, l’ancoraggio al materialismo sembra fissarsi, cioè, nelle dinamiche del pensiero del filosofo di Treviri.

Ma, forse, questa è una lettura semplicistica dell’acronimo “MADI”, cui consente di dare una più ampia definizione la notazione dello scavalco che Arden Quin compie delle dinamiche ‘storicistiche’ della posizione marxiana in premio d’una più marcata attenzione ad una concezione del materialismo in senso condillaciano e, certamente ancor più, in senso democrito-epicureo. Quanto spessore abbia la consapevolezza di studi filologicamente avvertiti è difficile dire, ma è sicuramente attestabile una acuta intuizione pragmatica in Arden Quin nella definizione d’un percorso interno al materialismo che lo pone in condizione di considerarlo non una specificità derivativa e contrapposta d’un’ala particolare dell’hegelismo, ma come una sorta di definizione categoriale intrinseca alla linea di interpretazione del mondo che gli uomini nel divenire storico hanno saputo costruire.

D’altronde, voler ricondurre il pensiero di Arden Quin alle dinamiche della filosofia delle origini e, quindi, al materialismo ‘classico’, non conflige con l’orientamento di base della stessa posizione marxiana e basterà a provare ciò la semplice considerazione che l’analisi del pensiero materialistico antico era stato il tema di ricerca per la tesi di laurea di Carlo Marx. Certamente appare interessante osservare che l’ancoraggio materialistico definisce in età antica la linea di una prima prospettiva per la fisica che, evidentemente, pur precedendo di molti secoli l’approdo alla consapevolezza sperimentale dell’approccio scientifico d’età moderna, soddisfa, tuttavia, la condizione di porsi come strumento metodologico per una prassi interrogante.

E’ sulla base di queste considerazioni che ci sembra possano trovare convergenza le scelte ‘materialistiche’ di Arden Quin con le consapevolezze ‘materialistiche’ della fisica democrito-epicurea ed anche con le prospettive moderne dell’esigenza dialettica introdotta da Marx, comunque, intesa dall’artista argentino con una prospettiva aliena dalla rigidità dialettica di matrice hegeliana che avrebbe rischiato di ingessare quella spinta vitalistica che il *clinamen* epicureo conteneva.

Dal *clinamen* epicureo all’obliquità arden-quiniana il passo è brevissimo e compiere tale passo vale a confermare all’interno delle logiche dell’ortogonalità e delle prospettive “costruttivistiche” l’importanza imprescindibile d’un elemento di casualità che non infligge una menomazione al sistema, ma ne attesta, piuttosto, l’intima validità e la perfetta corrispondenza logica con l’ordine naturale delle cose.

Il lavoro di Arden Quin, insomma, con l’introduzione del concetto stesso di obliquità, guadagna una posizione più avanzata non solo nei confronti della dimensione “concretista”, ma anche nei confronti delle elaborazioni di Maldonado, giungendo, piuttosto, a rivelarsi come fattore imprimente e propulsivo di fattivo avanzamento rispetto alle stesse posizioni di “Cercle et carré”, rispetto, cioè, a quella declinazione dell’ ‘astrazione’ che individuava nelle forme geometriche essenziali la misura della logica primaria delle cose, ma anche, *in nuce*, il luogo eidetico in cui poter dar corpo con la forza dell’invenzione ad una costruzione del reale capace di giustificarsi *juxta propria principia* e non nella misura di processo astrattivo dalla datità delle cose.

Non mancheremo di osservare che la posizione di “Cercle et carré” dischiudeva necessariamente la porta sul tema della irrazionalità introducendo il concetto di incommensurabilità nel rapporto tra la linea retta e la curva, tra il quadrato e il cerchio, quello matematicamente espresso dalla relazione di “pi greco”, e lasciando spazio alla dimensione eidetica come misura ‘costruttiva’ del reale con la sua capacità creativa di agire non indipendentemente dal caos, ma proprio grazie ad esso.

Certo, la dimensione eidetica s’appartiene intrinsecamente alla concezione ‘astrattiva’ e non a caso essa costituisce il

punto tensionale verso il quale si rivolgono Torres Garcia, Van Doesburg, Maldonado ed altri (ciascuno, evidentemente, a suo modo).

Ma l'intervento risolutore di Arden Quin è quello che conferisce capacità d'agire all'idea, collegandola pragmaticamente, come ci piace ribadire, con le cose proprio attraverso la rottura dello schema delle simmetrie e delle ortogonalità facendo ricorso alle dinamiche dell'inclinazione che costituiscono il fattore eslege capace di rendere autopropulsivo, ma non automatico, un sistema statico.

Non vorremmo, tuttavia, ritenere che solo il richiamo all'argomento antico del *clinamen* epicureo debba costituire l'unico punto di ancoraggio - per una riflessione sui 'precedenti' - rispetto al concetto di obliquità che Arden Quin introduce.

Quanto ha inciso, ad esempio, la formulazione heisenberghiana del "principio di indeterminazione"?

All'arte, si sa, non si chiedono risposte logico-matematiche, ma è interessantissimo ossevare che, mentre Heisenberg avverte l'esigenza di introdurre nell'organismo strutturato della fisica moderna l'elemento della variabilità, così nell'arte la definizione di una creatività piena si afferma integrando su una griglia geometrica l'intervento di una linearità obliqua che, trasferendosi dal piano allo spazio non faticheremo a definire sghemba. Ciò che, in incremento di quanto detto, non sembrerebbe azzardato aggiungere è che il tessuto logico-formale messo in piedi da Arden Quin contiene anche un'esigenza vettoriale che, proprio dall'interno del concetto di obliquità, giova a conferire al 'sistema' un'intrinseca capacità di moto, il suggerimento almeno d'un'esigenza di espansione nello spazio.

L'impianto "madista", a questo punto si rivela come un sistema 'aperto', in cui la soluzione dei problemi è sempre in via di ulteriore definizione e dove nulla può essere dato per scontato essendo la ricerca della verità un processo costantemente incrementativo. La stessa definizione di 'pre-manifesto' che assumono i vari interventi "madisti" che propongono formulazioni di principi costituisce la prova nei fatti che "MADI" avverte il bisogno di espungere dal proprio interno ogni forma di possibile ancoraggio dogmatico ed ingessante.

Nel contesto della logica dei "quanta di materia" introdotta da Max Plank il "principio di indeterminazione" heisenberghiano vale a dare ragione di quella inconoscibilità dei processi che emerge dalla considerazione secondo cui l'intervento indagatore finisce col modificare l'evento del fenomeno in osservazione. Curiosamente, insomma, il "principio di indeterminazione" non costituisce pregiudizio rispetto al determinismo proprio delle dinamiche materialistiche, ma esprime, piuttosto, la coscienza del limite che è proprio della condizione umana, la quale non avendo possibilità di avere conoscenza simultanea di tutti i parametri, finisce con l'aver una prospettiva limitata nell'approccio d'analisi del fenomeno. La cultura "MADI" su questo stesso gradiente esprime, a sua volta, e con gli strumenti della creatività artistica, una formulazione che muove dal nesso eidetico tra forma delle cose e loro interazione col reale, precisando, ovviamente, che il 'sistema' non è chiuso e strutturato secondo logiche geometriche indefettibili, ma è aperto, 'obliquo' con una coscienza dell'indeterminazione agente come *fleche* vettoriale che serve come produttore di energia.

Sulla scorta di tali considerazioni riteniamo possibile fornire riscontro ad una prospettiva che osserva la "obliquità come stato cinetico della materia"¹⁸.

Ma l'obliquità vale anche a conferire una sorta di rilievo espressionistico alla dimensione costruttiva del processo creativo "madista" che si affranca dal nitore geometrico-razionalistico per calarsi nella ridda della storia e nel proprio d'una avvertita coscienza umanistica.

La proiezione pluridirezionale che è propria delle ragioni fondanti della logica "madista" è, tuttavia, qualcosa che, probabilmente non ha ancora sviluppato tutte le potenzialità che contiene ed un grosso rischio che il Movimento è chiamato ad affrontare con urgenza è quello di evitare la trasformazione di "MADI" in uno stile, dal momento che ciò significherebbe ricadere nelle stesse aporie che hanno contraddistinto altre misure d'approccio alla dinamica inventivo-creativa.

Ci piace immaginare, piuttosto, che la prospettiva "madista", invece, si dispieghi con più forza e maggiore apertura espansiva, guadagnando rispetto alla dimensione originale "planista"¹⁹, in cui ancora indugia lo stesso Arden Quin negli anni quaranta, una prospettiva a tutto tondo ove la mutuabilità degli assetti e delle posizioni non sia né un tributo ad un'esigenza cinetica, né un pedaggio pagato alla misura della simmetria, ma, al contrario, l'espressione del proprio vocazionale che la logica stessa "MADI" sembra contenere: quella della aspirazione alla costruzione dell'opera d'arte totale. Tale aspirazione è consentanea d'altronde al tendere da parte dell'arte "MADI" a non discostarsi mai dall'orientamento puntuale nella direzione di ciò che la Borrás definisce col termine di "realidad permanente".

E giova raccogliere in modo più completo e puntuale l'assunto della studiosa: "El arte MADI es en definitiva una de las secuelas de aqueila revolucion sin precedentes que tuvo lugar hacia 1915, que no fue una innovacion formal sino que poniendo en cuestion lo que una obra plastica debia o no debia ser, instaurò un nuevo sistema de valores al rechazar la realidad sensible en favor de una imagen objetiva formulada en lenguaje geometrico. El proposito era abandonar todo mimetismo para crear un objeto autonomo, una obra de arte como resultado de haber logrado penetrar en la misma estructura de las cosas hasta alcazar la esencia misma de la realidad, es decir, la realidad permanente"²⁰.

Alla linea produttrice d'una "realidad permanente" che è la condizione entro la quale può maturare la condizione per lo sviluppo d'una prospettiva di creazione dell'"opera d'arte totale" non può essere ininfluenza il contributo stesso che proviene dal fruitore chiamato ad essere soggetto attivo e non mero spettatore passivo.

Sul punto abbiamo già lasciato planare la nostra attenzione in altra occasione di riflessione sul contesto "MADI", sostenendo che "l'arte, per 'MADI' non è nel suo solo progetto: piuttosto, è funzione dell'epifania del progetto che si dà nel prodotto e l'intervento magistrale dell'artista è tutto qui, nel saper distillare con pazienza e perizia le componenti utili e necessarie per il compimento dell'opera. Non stupisce, quindi, che la creatività dell'arte "MADI" richieda il contributo del fruitore, per integrare quegli aspetti progettuali che nella creazione stessa dell'opera sono affidati ad una dimensione ulteriore in cui è reso protagonista lo spettatore"²¹.

Appare evidente da ciò che nelle dinamiche creative la funzione decisiva è quella riservata alla invenzione che qui occorre ancora richiamare. Essa agisce nella storia all'interno di una prospettiva di "realidad permanente" in un quadro in cui la compartecipazione attiva del fruitore è di fondamentale rilievo.

L'analisi della creatività artistica del '900 rivela che nei processi di validazione dell'opera un ruolo decisivo è svolto dal processo di convergenza di condivisioni critico-ermeneutiche.

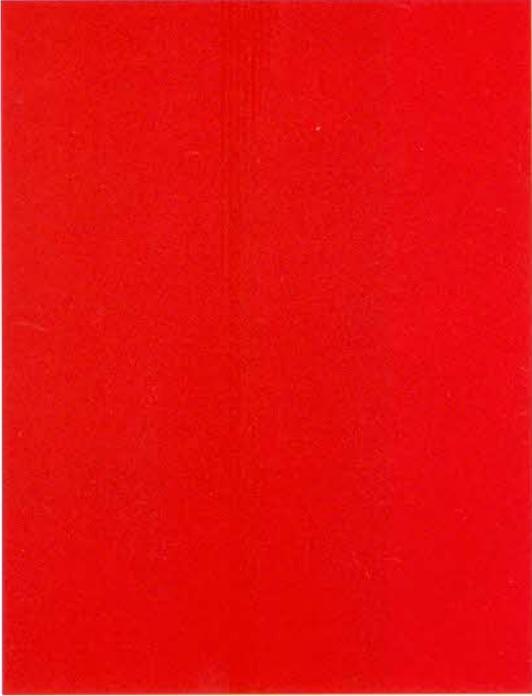
Si stabilisce, cioè, una conventio che sostituisce il proprio della inventio che era stata la linea di discriminazione sulla quale si era attestata, ab antiquo, la validazione artistica, almeno fino a quando la svolta postbaumgarteniana non aveva trasformato l'estetica da 'dottrina della conoscenza' in 'scienza del bello', dischiudendo la porta al trionfo delle dinamiche romantico-simboliste.

Il passaggio dalla inventio alla conventio modifica le basi di un sistema valutativo tradizionale che troverà, infine, nel '900, come ben dimostra Walter Benjamin²², le sue ragioni fondanti in motivazioni estrinseche all'opera d'arte, quali sono i 'valori espositivi', 'culturali' ecc.

Ristabilire il primato della inventio, sotto le specie della invenzione, rispetto al 'compromesso' della conventio, è ciò che costituisce l'abbrivio del progetto "MADI" ed è certamente titolo di merito per un movimento che voglia fare della creazione artistica non una 'rappresentazione' dell'esistente, ma un criterio di vita, finendo col costituirsi, quindi, in una prospettiva filosofica al cui interno la prassi, che si ancora alla datità imprescindibile della storia, sappia agire secondo principi logici e con un orientamento che garantisca il massimo di autonomia possibile all'interno di un sistema che, per il suo statuto irrinunciabilmente 'geometrico', non dovrebbe consentire la fuoriuscita dal determinismo, dal quale, invece, fornisce liberatoria, come abbiamo già osservato, il ricorso convinto alla 'obliquità' ed alla spinta vettoriale che essa contiene.

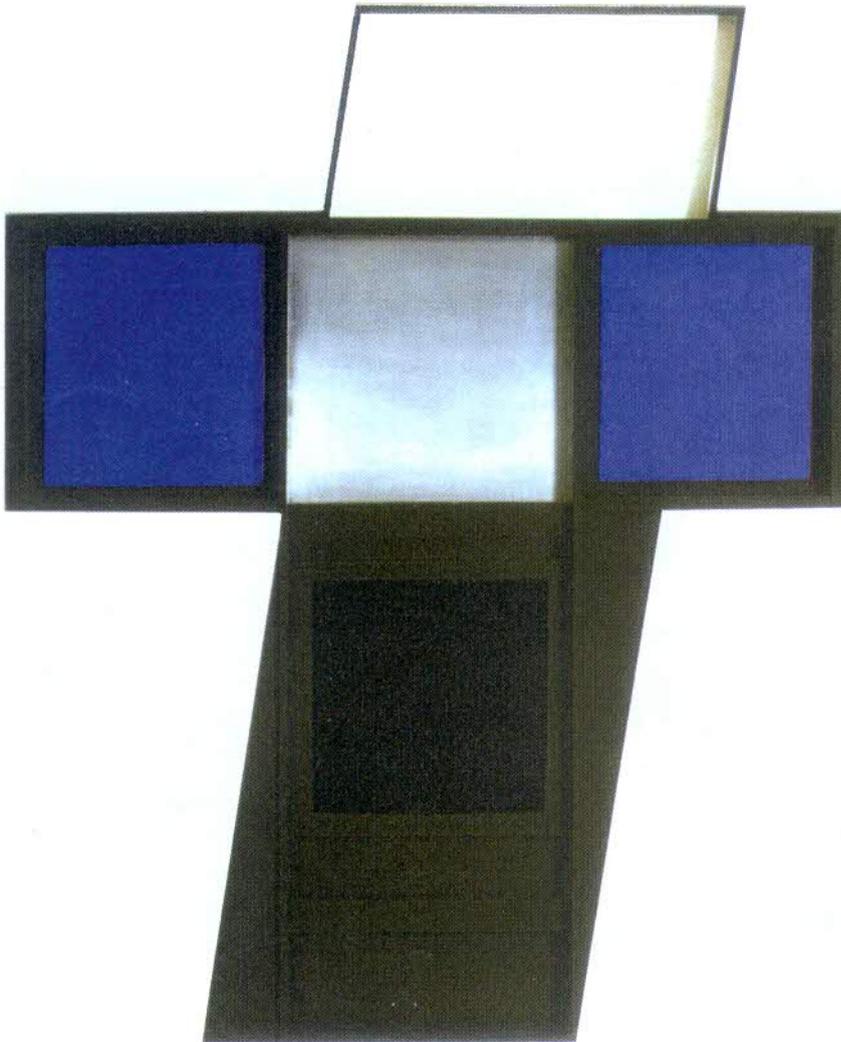
NOTE

- 1) Giova, forse, a dare respiro problematico alle nostre deduzioni la lettura di chi individua nelle dinamiche "concretiste" 'anche' un privilegiamento della visione 'concreta' delle cose. Proponiamo, in proposito, un breve passo che ci appare illuminante sulla questione tratto da una recensione di Fabrizio D'Amico ad una recente mostra sull'opera di Alberto Magnelli: "Allora l'opera di Magnelli, quella dei secondi anni Trenta, come la sua più recente, apparirà come quella di chi 'dopo la morte di Klee e di Kandinsky, ha portato l'arte astratta alla più pura espressione': così scriveva Gualtieri di San Lazzaro nel catalogo della Quinta Quadriennale che si inaugurava alla Galleria Nazionale di Roma nel marzo del '48, anticipando, dunque, di qualche mese la Biennale veneziana che proprio quell'anno avrebbe riaperto i battenti dopo la guerra. Un po' prima era stato indicato, d'altronde che era stato possibile trovare "miracolosamente un loro punto d'instabile equilibrio fra lontane memorie metafisiche, un raggelato surrealismo e uno strano, allora quasi inavvisato (se non forse da Arp) sentimento dell'organico. Di qui muove quella che sarà chiamata 'arte concreta' che ambirà a superare nella vasta ripresa che se ne farà un po' ovunque nel dopoguerra sia il compromesso dei *jeunes peintres de tradition française*, nutriti insieme del nitore cubista e della foga cromatica dei *fauves*, sia il recupero di più algide sintassi astratto-geometriche". Cfr. F. D'AMICO, *Un'arte concreta*, in "La Repubblica", 10 set. 2003.
- 2) M. VOLPI ORLANDINI, *Kandinsky e il Blaue Reiter*, Milano, 1970, p. 14.
- 3) U. APOLLONIO, *Mondrian e l'Astrattismo*, Milano 1970, p. 13.
- 4) Cfr. U. APOLLONIO, *Mondrian e l'Astrattismo*, cit., p. 11.
- 5) R. PINTO, *La Pittura napoletana del Novecento*, Napoli 2002, pp. 104-106.
- 6) L. P. FINIZIO, *Il MAC napoletano*, Napoli 1990; L. BERNI CANANI R. DE FUSCO, *Lo stile nel MAC napoletano*, Bologna 1996.
- 7) C. ARDEN QUIN, testo dell'articolo pubblicato in "Arturo", 1 1944.
- 8) Dal testo del "Manifesto Madi" dettato da Carmelo Arden Quin. Instituto frances de Estudios superiores, Buenos Aires, 3-6 agosto 1946.
- 9) *Ibidem*.
- 10) *Ibidem*.
- 11) AA. VV., *I Presocratici*, Bari 1969.
- 12) A. MADDALENA, *Ionici. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.
- 13) D. IANZA, *Anassagora. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1966; M. L. SILVESTRE, *Anazzagora nella storiografia filosofica*, Roma 1989.
- 14) M. L. SILVESTRE, *Democrito e Epicuro. Il senso di una polemica*, Napoli 1985.
- 15) G. ARRIGHETTI (a cura di), *Epicuro. Opere*, Torino 1963.
- 16) Sulla penetrazione dei temi "concretisti" in America latina, cfr. J. R. BREST, *Arte dopo il 1945 Argentina*, Bologna 1973.
- 17) Cfr. Catalogo della 'a Exposicion "MADI" all' Instituto frances de Estudios superiores di Buenos Aires dal 3 al 6 agosto 1946.
- 18) Il virgolettato è frutto del pensiero di Saverio Cecere partecipatoci nel corso delle nostre conversazioni sul tema dei fondamenti teoretici e storici del "Madismo".
- 19) Il termine ci viene suggerito nel corso delle conversazioni con Saverio Cecere.
- 20) M. L. BORRAS, *Abstraccion geometrica y arte MADI*, in AA.VV., *Arte Madi*, Madrid 1997, p. 14.
- 21) R. PINTO, *Arte Madi*, Sant'Arpino 2001, p. 5.
- 22) W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, ed. cons. 1980.



LE OPERE

Gianni De Tora
(Italia)



Sant'Arpino (Caserta); Museo G. Bargellini Pieve di Cento (BO); Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano La Plata (Argentina); "Pinacoteca Comunale", Gaeta.

Carlos Cruz-Diez

Nato nel 1923 a Caracas. Studia nella Escuela de Bellas Artes de Caracas. Nel 1960 si trasferisce a Parigi, dove insegna all'Université d'Enseignement et de Recherches. Presidente vitalizio della Fondazione "Museo de la Estampa y del Diseño Carlos Cruz-Diez" di Caracas. Ha rappresentato il Venezuela alle Biennale di Venezia e San Paolo in Brasile. La sua opera è presente in numerosi musei tra cui: The Museum of Modern Art, New York, U.S.A.; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, U.S.A.; Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Josef Albers Museum, Quadrat, Bottrop, Allemagne; Tate Gallery, Londra; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires; National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia; Museo de Arte Contemporânea de São Paulo, Brésil; Musée d'Art Contemporain de Montréal, Canada; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, France; Centre Georges Pompidou, Paris; Tel Aviv Museum of Art; Israel; Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Museo Rufino Tamayo, Mexico; Mondriaanhuis, Amersfoort, Holanda; Museo Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.

Alonso De Alba Bessonier

Nato nel 1938 in Messico. Professore di grafica presso l'Universidad Iberoamericana Torreón. Miembro attivo del "taller de grabado El Chanate". Tra le ultime mostre risultano: Blanco Tan Blanco, Galería Alianza Francesa, Torreón; Instituto Mpal. De Cultura. La Paz. Baja California; Madi Art, Gross Point Golf Convention Center, Gross Point Mich; Casa de la Cultura San Pedro Coah; Univ. Iberoamericana Torreón; Galería Rizk Chihuahua; Museo Rubén Herrera, Saltillo, Coah; International de Cadaques; Wingfield Art & music Festival, Inghilterra; Biennale Internazionale della stampa, Montreal; Galería L'Etang D'art, Bages, Francia; Museo El Chamizal Cd. Juárez, Chih; IV Bienal Iberoamericana d'arte, Auditorio Nal. D.F; Pittura Messicana, Instituto Quintanarroense Cancún Q. Roo; VIII Salon de Artes Plasticas, Arte Vitro Monterrey, N.L.

Pino De Luca

Nato nel 1939 a Monteroni di Lecce. Studia all'Accademia di Belle Arti di Roma. Si interessa allo studio delle varie tecniche artistiche e alla musica. Nel 1961 conosce Sinisgalli, Ungaretti, Fazzini. Nello stesso diventa docente all'Accademia di Belle Arti di Roma. Il suo percorso pittorico si svolge all'insegna di un aniconismo geometrizzante scandito dapprima per quadrati e losanghe interferenti, poi per trame lineari, con effetti di intensa vibrazione. 1970 allestisce esposizioni personali e partecipa a importanti rassegne collettive in Italia e all'estero. Dal 1973 fa parte del Gruppo Sincron di Brescia, a cui collabora Bruno Munari. Nel 1985 è tra i firmatari del Manifesto della Nuova Visualità 1985, ideato da Carlo Belloli a Milano. Le sue opere si trovano in collezioni pubbliche e private Italiane ed estere.

Desireau (Carlo Desirò)

Nato nel 1921 a Firenze. Entra nel dibattito artistico fiorentino, attraverso il collettivo dello Studio d'Arte Il Moro. Partecipa al Premio Sulmona. Partecipa alla rassegna itinerante Blocco per

artisti; alla mostre internazionali "Premio Joan Miro", Barcellona e Artederdi Bilbao; Incontro verifica alla Galleria Sincron di Brescia; Work Indagine sul segno e nero - materia allo Studio Arti Visive di Matera. Realizza diverse personali a Genova, Torino, Piombino, Fiesole, Firenze, Macerata, Milano, Monsummano Terme e Bergamo. A Partire dagli anni '90 la sua opera inesorabilmente trasforma nella suggestione di una stesura vibrante di colore, e nella prevalente verticalità di scansioni iterative di moduli a losanga quadrangolare, già esperiti in precedenza.

Gianni De Tora

Formatosi negli anni '60. E' tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca. Dopo alcune esperienze a Parigi e Londra, nel 1973 spone nella galleria "Numero" di Fiamma Vigo. Partecipa all'Arte fiere di Roma, Bologna, Dusseldorf e Basilea. Nel 1975 indaga le strutture riflesse che espone alla X quadriennale di Roma. Dal 1978 al 1981 studia le relazioni tra opera ed ambiente. Espone in gruppo al Museo del Sannio; alla Kunsthalle di Vienna, alla XVI Biennale di San Paolo, Brasile; XXXVIII Biennale di Venezia; alla Biennale di Milano; al Musée di Maubege (Francia); all'Art Museum of Rauma (Finlandia). Tra le mostre recenti figurano quelle presso gli arsenali di Amalfi a cura di Pierre Restany, The Italian Cultural Center, Vancouver; al Museo Municipal de Saint - Paul, Francia; Galleria Lauter, Mannheim, Germania. Ha partecipato a tutte le iniziative di Mutamois e Generazioni. Nel 2004 presenta una mostra antologica al Museo civico di Napoli.

Lia Drei

Nata nel 1922 a Roma nel 1922. È stata una protagonista dell'arte strutturalista degli anni '60, con operazioni ottico-cinetiche sul rapporto colore-struttura. E' stata tra i fondatori del Gruppo 63 e dello "Sperimentale p.e". Negli anni '70 le sue realizzazioni di happenings e di opere-ambiente si alternano alla pittura-strutturalista. Dal 1982 al 1986 a partecipa a "Metapittura". Negli anni '90 inizia un nuovo ciclo di pittura aniconica-strutturalista. Di grande importanza sono anche i suoi libri-oggetto (Iperipotenusa, 1969, etc.) e le opere di poesia concreta e visiva e di mail art. Presente in importanti rassegne nazionali ed internazionali tra cui la Biennale di Venezia, (1978) e Biennale San Paolo, in Brasile (1981) Ha realizzato numerose mostre personali in Italia e all'estero.

Istivàn Ezsìàs

Nato nel 1938 a Vinár Hungheria. Studia all'Academy of Fine Art di Budapest. Ha partecipato a numerose mostre individuali e collettive tra cui: la mostra personale nella Galleria Capodimonte, Napoli nel 1974; all'ambasciata Tedesca ed all'Accademia delle scienze di Budapest; London Wolverhampton - Oxford, Goldsmiths Hall, The Modern Hungarian Medals; Young Hungarian Artists - Imatra - Nurmes - Kuopio Finlandia; Galleria Claude Dorval di Parigi; Istituto Hongrois de Paris; Emilia Suciú Galerie, Ettlingen, Germania; Feny Gallery, Budapest; Burg Tussen West en Ost, Olanda. Partecipa a diverse manifestazioni il movimento madi Ungherese tra cui: Madi all'alba del terzo millennio, Reggia di Portici, Napoli; Civica galleria d'arte moderna di Gallarate, Italia; Madi, Centro Culturale il Soppalco, Taranto; Istituto Unghese, Parigi; Festival madi Gyor.

MADI
Museum & Gallery
Dallas - Usa

omaggio all'arte geometrica

Associazione
ARTE MADI
Movimento internazionale Italia
Portici, Napoli