

Barisani
De Tora
Di Ruggiero
Riccini
Tatafiore
Testa
Trapani

1975

Geometria e Ricerca

1980

Istituto Suor Orsola Benincasa

Geometria e Ricerca

1975 – 1980

Barisani De Tora Di Ruggiero Riccini Tatafiore Testa Trapani

A cura di Mariantonietta Picone Petrusa



Napoli 8 gennaio - 28 gennaio 1996
Geometria e Ricerca 1975 ~ 1980
Istituto Suor Orsola Benincasa

Redazione
Imago sas

Progetto grafico e impaginazione
Sergio Prozzillo

Fotografie
Peppe Avallone

Tutti i diritti sono riservati
Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1996
Gruppo Geometria e Ricerca

**Mariantonietta
Picone Petrusa**

*Il gruppo
Geometria e Ricerca*

Con questa denominazione si forma nel 1976 un gruppo di artisti che intende riprendere e rinnovare la tradizione astrattista che a Napoli, come è noto, aveva trovato un saldo radicamento nel secondo dopoguerra con l'adesione di alcuni artisti al MAC (Movimento Astratto Concreto). Del MAC napoletano, collegato a quello milanese ed attivo dal 1950 al 1954, avevano allora fatto parte Renato De Fusco, Antonio Venditti, Renato Barisani e Guido Tatafiore.

Furono proprio questi ultimi due a partecipare successivamente, insieme ad artisti più giovani, al gruppo Geometria e Ricerca, creando di fatto una continuità fra le due situazioni. Una funzione di "cerniera" fra i più "vecchi" esponenti dell'astrattismo napoletano ed i più giovani Gianni De Tora, Riccardo A. Riccini, Riccardo Trapani e Giuseppe Testa è poi svolta all'interno del gruppo da Carmine Di Ruggiero, appartenente, sia come età anagrafica che come formazione pittorica, ad una generazione di mezzo.

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 a rileggere il famoso manifesto *Perché arte concreta*, redatto nel 1954 da De Fusco, per puntualizzare gli orientamenti di fondo del gruppo concretista. Intanto c'è da dire subito che gli artisti di Geometria e Ricerca non avvertono più l'esigenza di un vero manifesto. Si limiteranno ad 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 pubblicata¹.

Quando Geometria e Ricerca sarà un fatto storicamente compiuto, attraverso la mostra allo Studio Ganzerli nel 1976 e quella all'American Studies Center nel 1977 a Napoli, e poi ancora alle gallerie Il Salotto di Como e Studio 2B di Bergamo², ciascuno di loro aderisce al gruppo secondo istanze di necessità 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

¹ La lettera fu redatta da Riccardo Riccini e fu firmata anche da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Oste e Tatafiore. Oste subito dopo si staccò e non ha mai fatto parte del gruppo.

² Gli artisti aderenti al gruppo nelle prime due mostre sono: Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore e Testa; nelle altre due mostre a loro si unisce Trapani. L'attività espositiva del gruppo continua nel 1980 alla galleria Fiumarte di Roma, presso il Museo del Sannio a Benevento con la presentazione di Menna, presso la galleria Lineacontinua di Caserta e presso la galleria Il Cortile di Bologna. È importante, infine, l'esposizione tenuta alla Kunsthalle di Vienna nell'aprile del 1981, *Die Geometrie und ihre Zeichen*.

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 Finizio³, 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, rispetto alle tradizioni astratto-concrete delle prime e delle seconde avanguardie, il geometrismo di questo gruppo napoletano è molto lontano dalla seriosità di Mondrian o di Malevič, così come dalle ricerche funzionali della Bauhaus, mentre sembra recuperare un irrefrenabile istinto ludico di marca dada e specificamente duchampiana, insieme ad un bisogno cognitivo e analitico che, almeno in parte, consente di accostarli, come aveva già a suo tempo osservato Menna⁴, alle istanze concettuali.

Il filo che unisce Duchamp ai concettuali è stato già ampiamente studiato⁵. Naturalmente in questa sede dell'artista dada ci interessa non tanto la sua carica provocatoria, ma la sua capacità di interrogare l'opera, di mettere in questione l'apparato epistemologico dell'uomo, le

³ L.P. Finizio, *L'immaginario geometrico*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1979.

⁴ F. Menna, *Gruppo Geometria e Ricerca*, in "D'Ars" n. 93, Milano, luglio 1980, pp. 160-163.

⁵ A parte le dichiarazioni degli stessi artisti concettuali che hanno affermato di voler cominciare laddove Duchamp si era fermato, molti studiosi hanno rilevato il legame fra concettualismo e posizioni teoriche di Duchamp: fra gli altri ricordiamo F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975; M. Picone Petrusa D. del Pesco, *Note sull'arte concettuale*, in "Op. cit." n. 25, Napoli settembre 1972.

sue “certezze” scientifiche. Di qui, ad esempio, i suoi numerosi studi sulla prospettiva e su tutte le forme di illusionismo ottico per quanto attiene la virtualità plastico-volumetrica. E sono proprio questi gli aspetti della ricerca di Duchamp che più interessano i nostri artisti. Nell’indagine spaziale Duchamp cercava, come è noto, di approssimarsi ad una quarta dimensione, ai nostri artisti basta svelare ed analizzare il meccanismo di finzione che sottende la costruzione dell’opera, il suo dispositivo di funzionamento. L’opera dunque ha una sua vita autonoma ed in questo continua ad essere “concreta”, nel senso che ha storicamente tale termine, ma è anche l’occasione per evidenziare e mettere a nudo i nostri apparati cognitivi, i nostri strumenti percettivi, i codici convenzionali del nostro “vedere”, iscritti dentro una precisa cultura occidentale.

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 Cinquanta, quando gli artisti del MAC napoletano 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 profondamente sentita e solo in minima parte soddisfatta era quella di “inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea, dall’architettura alla produzione industriale”, e questo naturalmente implicava “la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici”⁶. 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 un cultura emarginata, l’arte, sul suo metodo”.

RENATO BARISANI

È ben noto il percorso lungo e complesso di Barisani attraverso esperienze giovanili prima figurative, poi iscritte nella scia di Marini, poi,

⁶ Tutte le citazioni sono tratte da *Perché arte concreta*, dichiarazione pubblicata per la prima volta sul pieghevole che accompagnava la mostra del MAC napoletano alla galleria Medea di Napoli nel 1954; successivamente tale testo è stato più volte ripubblicato: qui basta ricordare L.P. Finizio, *Il MAC napoletano 1950-1954*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1990, pp. 138-139.

ancora nell'immediato dopoguerra segnate da deformazioni marcatamente espressioniste fino all'approdo nel 1948 ad una sorta di primitivismo neocubista. È a partire da queste ricerche che Barisani svilupperà il suo interesse per l'aspetto strutturale dell'opera fino ai suoi lavori aniconici degli anni '50, in cui si riallaccia al concretismo di Van Doesburg fondato, a differenza dell'orientamento statico del neoplasticismo di Mondrian, su principi potenzialmente dinamici. A parte la parentesi informale (tuttavia formalmente molto controllata) e quella oggettuale, incentrata su residui macchinistici inseriti dentro strutture più o meno regolari, la produzione di Barisani presenta una decisa continuità fra le esperienze del MAC e quelle di Geometria e Ricerca: l'asimmetria, l'uso prevalente di direttrici diagonali che imprimono un ritmo dinamico alla costruzione dell'opera, il passaggio dalla pittura alla scultura e viceversa in uno scambio attivo di ruoli e di suggestioni formali, l'indagine prospettica e l'analisi dei piani reali o virtuali sono alcuni dei temi comuni alle due fasi del suo percorso. Tuttavia, negli anni del MAC, la sua ricerca trovava uno sbocco importante nella decorazione di alcuni ambienti in collaborazione con gli architetti, oltre che nell'esperienza dei *Fotogrammi*, una sorta di 'fotografia diretta' che andava sperimentando con Tatafiore. L'adesione a Geometria a Ricerca gli consentirà di riprendere, ma anche di far decantare, le sue ricerche geometriche. Le influenze dal futurismo e dal costruttivismo si attenuano: 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'as-

solutezza concettuale del geometrismo minimal, manca l'elemento tautologico, manca il gigantismo e la freddezza impersonale della realizzazione. Non è l'atteggiamento perentorio e definitorio di Judd o di André che interessa Barisani, ma la sottile interrogazione – di marca ancora duchampiana – sui reali contorni della nostra visione.

GIANNI DE TORA

Provenendo da ricerche figurative ed espressionistiche dei suoi anni di formazione, oltre che da letture impegnative – Kafka e Freud – almeno sul versante dell'autointrospezione, il suo approdo alla geometria intorno al 1970-72 e poi la sua partecipazione alla gestazione del gruppo Geometria e Ricerca fin dal 1975 si connotano in modo particolare. È stato affermato da Crispolti⁷, e non a sproposito, che il suo geometrismo ha un inconfondibile sapore “lirico” che si configura in modo del tutto personale. Se per De Tora dobbiamo scegliere fra i due termini “astratto” e “concreto”, che si trovano in opposizione sul piano teorico, propendiamo senza dubbio per il primo, almeno ad uno sguardo iniziale, per poi ricrederci e puntare sul secondo. Il termine “astratto” allude, infatti, ad un processo che parte da un referente naturale e per via di graduali astrazioni se ne allontana, mantenendo tuttavia un labile aggancio con la realtà di partenza, mentre il termine “concreto” si riferisce ad una realtà geometrica costruita ex novo, senza riferimenti a nessun elemento naturale, ma sulla base di una sorta di grammatica e di sintassi del tutto autonoma. De Tora certamente parte 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 –, uti-

⁷ E. Crispolti, Presentazione della personale alla galleria Artecom, Roma novembre 1975.

lizzato 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 attraverso i 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.

CARMINE DI RUGGIERO

L'adesione di Di Ruggiero al gruppo Geometria e Ricerca avviene negli anni '70 dopo un percorso che lo aveva portato in un primo tempo ad accostarsi alla tendenza dell'"ultimo naturalismo" dell'informale – per usare una terminologia cara ad Arcangeli – trasponendo "sul supporto un campo di energie pulsionali, una urgenza interna psichica e corporea insieme"⁸; poi, dopo aver raffreddato questo procedimento, ottenendo delle immagini più strutturate, era approdato negli anni Sessanta 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 Settanta 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

⁸ F. Menna, in V. Corbi-F.Menna, *Di Ruggiero. Viaggio nella luce*, Edizione lo Spazio, Napoli 1982, p. 12.

tali osservazioni. Potremmo ancora ricordare Jacques Villon, il fratello di Duchamp, che aveva ripreso, isolandolo, il tema coloristico e spaziale delle losanghe colorate e sovrapposte in fuga prospettica rappresentate nel quadro *Tu'm*, dipinto nel 1918 da Duchamp in Brasile mentre si apprestava mentalmente a dare inizio al suo *Grande Vetro*. 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, quale è il triangolo, forma non a caso prediletta dai futuristi, ed 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*.

RICCARDO RICCINI

Dopo alcune esperienze giovanili con *papiers collés* e tempere realizzate negli anni '60 sulla scia di suggestioni che provenivano dall'astrattismo organico di Arp, lascia per alcuni anni l'attività pittorica per dedicarsi all'animazione politica e culturale, al cinema, all'introspezione personale. Quando nel 1973 torna a dipingere, trasferirà nella pittura la sua complessa ansia di conoscenza metodologica e politica del "fare arte". Le esperienze pregresse lo pongono nella posizione ideale perché all'interno di Geometria e Ricerca assuma un ruolo di teorico e più in generale di "investigatore" che cerca di individuare il filo di un codice linguistico molto antico che ciascun appartenente al mondo dell'arte ha il dovere di fare proprio e di rimettere in discussione. Proprio per questa ragione è anche l'esponente del gruppo che più si è avvicinato alle posizioni delle tendenze europee di "nuova pittura" ed in particolare a quelle francesi di Support-Surface. Questi movimenti hanno tentato

nel corso degli anni '70, quando si intravedeva appena – ma non era ancora iniziata – la parabola discendente del concettualismo, di trasporre sul piano pratico dell'elaborazione pittorica i principî analitici dell'arte concettuale. Riccini, che tra l'altro aveva seguito anche da “storico” le vicende internazionali della “nuova pittura”⁹, entra in consonanza con questo clima di ricerca e comincia ad approfondire e a sistematizzare le sue osservazioni sull'arte antica: Masaccio, il Maestro di Flemalle, Brunelleschi. Ne ricava una serie di schematizzazioni sulla struttura geometrica delle composizioni che diventeranno oggetto di sue successive elaborazioni pittoriche. Nascono così prima le *Prospettive*, poi le indagini sulla *Divina proporzione*, ossia la sezione aurea, che l'aiutano a scoprire la metrica antica, interessante in quanto suscettibile di essere attualizzata e ripresa in chiave astratta. Accanto all'analisi della struttura compositiva, alla fine degli anni '70 comincia ad indagare – e qui l'influenza di Support-Surface si avverte di più – anche la qualità del supporto, il suo rapporto con il telaio (spesso lasciato “a vista”), la struttura pittorica, attraverso confronti fra superfici trattate diversamente (ad esempio con la stesura di un differente numero di strati pittorici). L'assunto concettuale di una pittura che riflette su sé stessa viene ad assumere, dunque, una differente concretezza, poiché si passa dal discorso metalinguistico a quello linguistico: la pittura indaga su sé stessa e sul suo metodo con i suoi stessi strumenti linguistici.

GUIDO TATAFIORE

Dopo una adesione al gruppo Sud nell'immediato dopoguerra, quando alterna disegni caricaturali e sperimentazioni improntate ad una “costruttività cromatica” di marca solo apparentemente espressionista, partecipa nel 1950 alla fondazione del MAC. Intraprende allora una ricerca che, sviluppando le premesse contenute nei suoi *Interni con nature morte* del 1949, impostati su una scansione spaziale di tipo cézanniano, giunge alle *Composizioni astratte* del 1950 e all'individuazione di una forma ricorrente, una specie di grossa “forchetta”, talvolta dai critici accostata

⁹ Cfr. M. Picone-R. Riccini, *Il ritorno alla pittura*, in “Op. cit.” n. 33, Napoli 1975.

al “pettine” altrettanto ricorrente dei dipinti di Capogrossi. Ciò che nella ricerca di Capogrossi era individuabile come tentativo di costruzione di un personale alfabeto, in Tatafiore appariva come analisi strutturale dell’architettura del dipinto. L’indagine sulla scansione dei piani in profondità proseguirà con l’alternanza di forme piene, vuote, colorate o ricoperte da un reticolo dipinto: e proseguirà sia nelle *Composizioni per superfici modulari* del 1952, sia nelle sculture in legno con piani ad incastro dello stesso anno, sia ancora nei *Fotogrammi* del 1954, strettamente collegati alla ricerca plastico-pittorica. Dopo questa esperienza fu esitante la sua adesione all’informale, che tuttavia gli consentì di eseguire opere di un cromatismo intenso in cui poteva nuovamente trasfigurare le suggestioni che provenivano dalla realtà. Fu una fase breve a cui succedette un lungo silenzio, interrotto nel 1975 con una personale allo Studio Ganzerli in cui per la prima volta espose dei pannelli di legno con delle scritte tridimensionali. Con questo stesso genere di opere e con alcuni dipinti di impianto geometrico, Tatafiore ha poi aderito l’anno successivo a *Geometria e Ricerca*.

Mentre le opere di impianto geometrico puntavano ad 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 fra 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 e al di sotto o al di sopra – se si vuole – di tutto ciò 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.

GIUSEPPE TESTA

Il suo giovanile interesse per l'architettura, che lo aveva indotto a frequentare per qualche tempo i corsi della Facoltà nell'Università di Napoli, è a monte delle sue ricerche sulla geometria ed in particolare sull'illusionismo prospettico. Tali ricerche si dipanano, infatti, con estrema coerenza per tutto il suo percorso e costituiscono la molla che lo ha spinto ad aderire o a fondare vari gruppi con altri artisti impegnati in lavori simili, con cui sentiva il bisogno di confrontarsi. Ha fatto parte del raggruppamento Libere Tendenze, poi nel 1970 ha dato origine con Palamara e Trapani al gruppo Nuovo Costruttivismo, nel 1972-'73 ha partecipato al gruppo Sincron di Brescia, per approdare poi nel 1976 a Geometria e Ricerca. Oggetto centrale delle sue indagini sono alcune convenzioni linguistiche adottate dai pittori in tanti secoli di storia per rappresentare sulla tela la realtà tridimensionale esterna, facendo appello ad alcuni meccanismi percettivi solo in questo secolo indagati dalla Gestalt: la "prospettiva", come codice rappresentativo che consente di dare sulla superficie bidimensionale della tela l'illusione della profondità, ma anche quella dell'oggetto; le "ombre portate", come artificio molto antico che vale ad "ambientare" la figura, nel senso letterale di darle una dimensione spaziale rispetto ad uno sfondo; i rapporti fra "colori caldi" e "colori freddi", studiati soprattutto dagli impressionisti in poi, con la allusione ad una espansione in senso spaziale dei primi e ad una contrazione dei secondi.

L'aspetto interessante di questa ricerca è che, superata l'apparente razionalità dell'assunto di partenza, viene alla ribalta la sostanziale ambiguità del discorso pittorico con la sua non tanto recondita possibilità di sfociare dentro un labirinto visivo, in cui la moltiplicazione dei punti di fuga, le aberrazioni prospettiche, la superfetazione di ombre portate determinano in chi guarda non più una fiduciosa certezza, ma un'impressione di instabilità. Siamo ai limiti di una "vertigine geometrica".

RICCARDO TRAPANI

Anche Trapani ha vissuto negli anni giovanili l'esperienza informale, poi abbandonata nel corso degli anni Sessanta a vantaggio delle sue ricerche oggettuali. Ben presto trasferisce la concretezza oggettuale dalle immagini figurative a quelle geometriche, con una serie di lavori che – anche per lui come per altri artisti del gruppo che stiamo indagando – si collocano a metà strada fra la pittura e la scultura. Il suo orientamento verso il recupero di una geometria che non si pone in antitesi con una vocazione ludica, ma esalta le capacità di esercizio fantastico ed analitico insieme dell'individuo-artista, si chiarisce con la sua adesione prima al Nuovo Costruttivismo con Palamara e Testa nel 1970 e successivamente con la partecipazione alle attività del gruppo Geometria e Ricerca a partire dal 1977. All'interno di questo gruppo le maggiori consonanze sono con De Tora, per quanto riguarda l'indagine sulla serialità, con Riccini per una sua tendenza all'analisi strutturale del dipinto e con Testa, di cui condivide la convinzione di una sostanziale instabilità della visione. Tuttavia, la sua ricerca presenta dei tratti distintivi per l'accento ludico estremamente più marcato nelle sue opere e per un valore metaforico, di trascrizione lucida di pulsazioni intime e personali, che in lui assume la declinazione geometrica. In questo senso la ripresa di Duchamp e della sua "fisica divertente" è quasi letterale, almeno sul piano dell'impostazione concettuale. Come in Duchamp le forzature delle leggi della fisica, le immagini virtuali dei *Rotorilievi*, nonché il suo improbabile ed ironico macchinismo finivano per mimare quanto di più lontano l'uomo potesse immaginare, ossia le attività pertinenti alla sfera sessuale, in Trapani sono le costruzioni geometriche ad essere investite di significati metaforici, con allusioni alla distinzione e alla complementarità dei due sessi. Le opposizioni fra bianco e nero, fra tondo e quadrato, nonché la differente scala di colore (una sulle tonalità più calde, l'altra su quelle più fredde), con cui sono rese graficamente sia le onde di "pressione" che la trascrizione schematica e totalmente trasfigurata del sesso, sono gli elementi del linguaggio pittorico con cui Trapani intende rendere i due principi, quello femminile e quello maschile, che governano il mondo...e dunque anche la geometria.

Angelo Trimarco
Geometria e Ricerca

Dalla nostra distanza – sul finire del secolo – è possibile, spero, ragionare di “Geometria e Ricerca” con animo rasserenato. Del resto, dei Magnifici Sette Guido Tatafiore, Giuseppe Testa e Riccardo Riccini ci hanno lasciato per sempre, mentre altri artisti continuano a sperimentare, appartati dal rumore del mondo, i loro rapporti con l’arte, pittura o scultura che sia. Fra di loro c’è, però, Renato Barisani, il Grande Vecchio, che, mai domo, lavora ancora con il fervore e l’inventiva degli anni passati.

Una condizione di pace per tutti (per quanto possibile, si capisce): per gli artisti e per i critici. Per dire (o tornare a dire) cosa? Anzitutto, che Geometria e Ricerca, al di là di ogni celebrazione, non è l’estremo filo di voce di una tradizione ormai stanca. Ma, nella linea della migliore cultura artistica napoletana, è un’esperienza dignitosa al passo con la storia. Con quella trama fittissima (e diversamente orientata) che, in Europa e negli States negli anni Settanta, ha attraversato la via lunga del teorico e della riflessione, dell’analisi degli strumenti della pratica pittorica.

Di questa via, alla metà (e poco oltre) del decennio, Geometria e Ricerca – il lavoro, dunque, di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa, Trapani, per metterli in fila tutti – è un momento credibile, come ha notato Menna, anche se meno risplendente di altri. Dell’arte concettuale e di Art & Language, di Supports/Surfaces e della stessa Pittura italiana, dell’Iperrealismo o della Narrative Art. Tuttavia, uno spazio in cui lavora sulla costruzione dell’opera e sul suo funzionamento, sui rapporti che ne fanno una struttura. Anche se questa parola viene usata con cautela. Il filo che lega Geometria e Ricerca al MAC – alla ricerca di Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti –, ai primi anni Cinquanta, è proprio l’idea che l’esperienza artistica è un fare e il fare è un *formare*. Un formare, si legge in quell’intensa dichiarazione di poetica del ’54 *Perché arte concreta*, che è “impegno morale”, “coscienza d’essere nella realtà”, “agire”: “I nostri pannelli e strutture sono delle forme nelle loro reali dimensioni, nel loro colore, realizzate nella loro materia”. Dunque, è ancora il *formare*, l’eredità del MAC, a divenire, dopo le avventure dell’Informale nel teatro perturbante della vita e i

movimenti più recenti dell'arte di comportamento lungo e dentro i bordi del corpo e delle sue estenuazioni, il taglio per tornare a pensare l'arte come *ricerca*.

A difendere la bandiera del MAC ci sono nuovamente, arricchiti da tante altre esperienze, Barisani e Tatafiore, che ha preferito ad un certo punto dedicarsi alla costruzione di barche piuttosto che al lavoro dell'arte. Fra di loro e i più giovani (De Tora, Riccini, Testa, Trapani) fa da ponte Carmine di Ruggiero che, nel '73, con la personale al Centro Arte Europa, avvolge un discorso che conduce direttamente a Geometria e Ricerca. Per quella mostra ho scritto (e mi scuso per il ricordo) che i suoi lavori “costituiscono una sequenza articolata e strettamente in relazione, un continuum spaziale, all'interno del quale ciascuna operazione avvia uno scarto minimo (ma tuttavia decisivo)”. E ho aggiunto – circostanza che mi pare ancora condivisibile – che i “triangoli di Di Ruggiero non rinviano a una memoria teosofica o mistica, a un ordine di verità rarefatte e inafferrabili”. Così come il “colore, luminoso, non rimanda alla biografia dell'artista, alle sue mosse interiori, ma vale per la sua presenza, la sua fisicità, la sua struttura”.

Questo passo su Di Ruggiero collega il “formare” del MAC alla costruzione dell'opera per via della geometria; una geometria, comunque, temperata nella sua absolutezza dall'esercizio del fare e dall'esperienza, svincolata da qualsiasi tensione utopica. La geometria è, così, soltanto il luogo della costruzione dell'opera, la trama di elementi primari con i quali articolare la superficie, l'insieme di modalità per regolare il ritmo dei colori, il gioco infinito del punto e della linea.

Intorno a queste figure – il *formare* e la geometria – si gioca l'intero destino di questo gruppo che, ricollegandosi al MAC, aspira però ad incontrare altre situazioni, in Italia e in Europa, orientate a pensare l'arte come analisi e tessitura semiotica. Non è proprio un caso, credo, se Riccini, che è anche stato un bravo critico, abbia dedicato insieme a Marianonietta Picone una lunga riflessione su *Il 'ritorno' della pittura*. Su uno di quei confini che hanno segnato la “linea analitica dell'arte moderna”.

Ma la riflessione di Geometria e Ricerca sull'arte come esperienza del

formare e lavoro sulla geometria è stata – pur nella sua esemplarità – una vicenda destinata a consumarsi fra le opposte radicalità dell’arte di comportamento e delle ricerche analitiche. Adesso, negli anni Settanta, la questione ruota intorno alle esigenze opposte (ma radicali) dell’opera che sconfinava, disseminandosi, nello spazio del vivere o si concentra sulla convenzionalità del proprio linguaggio. Fra queste radicalità c’è, così, poco spazio per soluzioni temperate: per il *formare* e il costruire *more geometrico*.

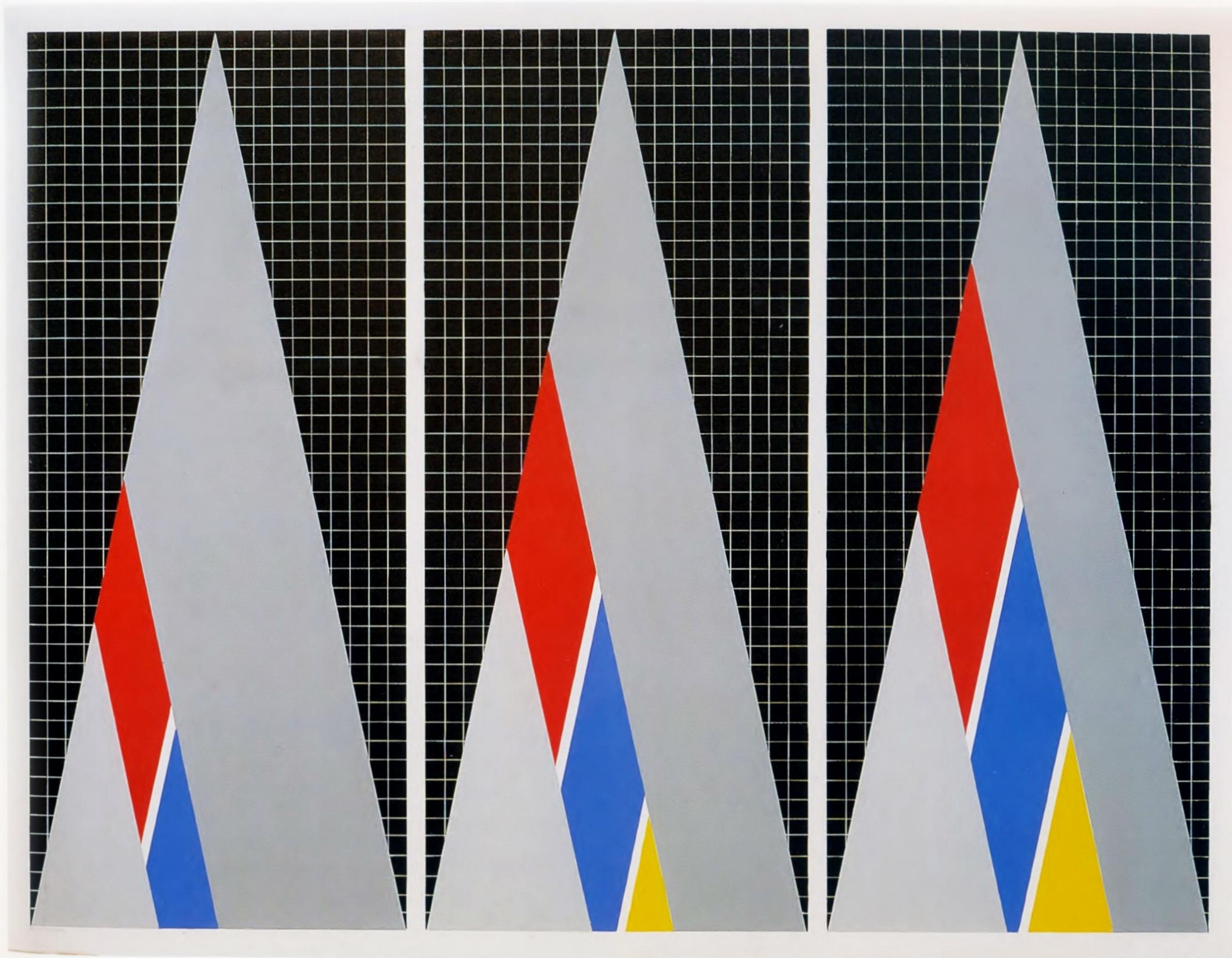
Di questo schiacciamento (e mi rendo conto che è una brutta parola) sono testimonianza i luoghi stessi dove sono avvenute le mostre del Gruppo: lo Studio Ganzerli nel ’76 e l’anno successivo l’*American Studies Center*, a Napoli, e, poi, Il Salotto, a Como, la Galleria 2B a Bergamo. Perché questo sia accaduto non può essere imputato soltanto al Mercato che è sempre neocapitalista, al destino che è crudele, alla critica che, accecata dai bagliori newyorkesi, scambia lucciole per lanterne. Con chiarezza bisognerà riconoscere che il gruppo Geometria e Ricerca ha recato allo svolgimento dell’arte – segnatamente dell’arte a Napoli – un contributo onesto e serio. Sottolineando che la pittura è conoscenza: un *formare* e un costruire attraverso le forme primarie della geometria, un lavoro in bilico fra esercizio sapiente delle mani e tensione analitica. Solo che questo progetto, per quanto rigoroso, resta ancora legato a modelli che non riescono a dare conto pienamente della complessità delle domande che l’arte pone in quegli anni. Anzitutto, della domanda sulla convenzionalità del suo sistema semiotico. Così, la stessa proposta di Menna, distante dalle letture di Crispolti e di Finizio, di interpretare più *esattamente* Geometria e Ricerca come “una indagine analitica interessata soprattutto a una riflessione sull’arte e sul linguaggio dell’arte” indica, piuttosto, un’esigenza e un rovello che un esito compiuto. Soltanto Renato De Fusco, della radice antica del MAC, si è spinto oltre il *formare*, verso l’analisi strutturale e la semiotica. Ma questo spostamento lo ha compiuto – lo sappiamo – non come artista (giacché presto ha smesso questo lavoro), ma come critico e storico della pittura e dell’architettura.

Geometria e Ricerca

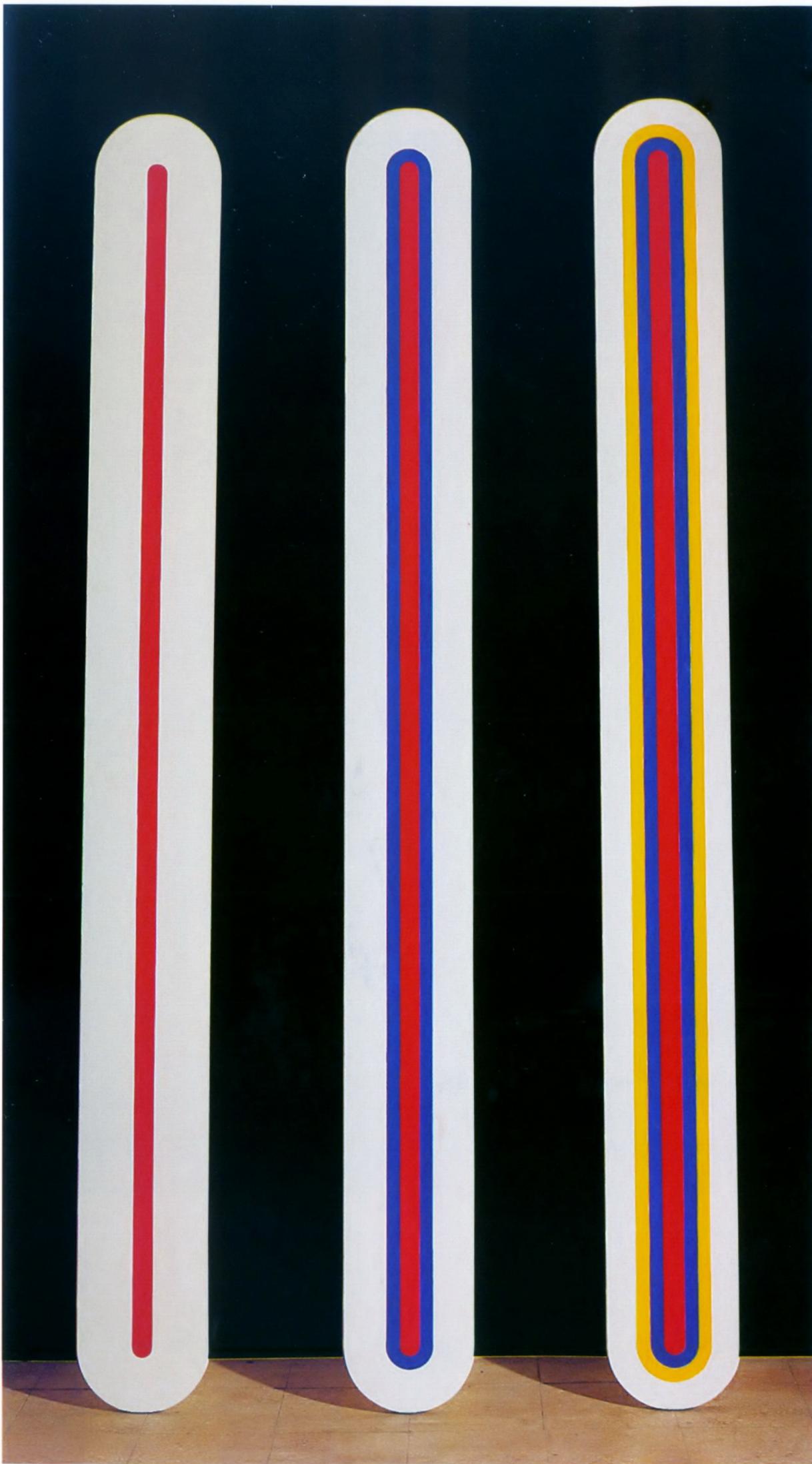
*“... ciò che io intendo per la bellezza delle forme
non è come intenderebbe il volgo, ad esempio, la bellezza
dei corpi viventi, o la loro riproduzione al mezzo del disegno.
Io intendo le linee rette e curve, le superfici ed i solidi
che derivano dalla retta e dal cerchio, coll’ausilio del compasso,
della riga e della squadra”.*

PLATONE, *Filebo*

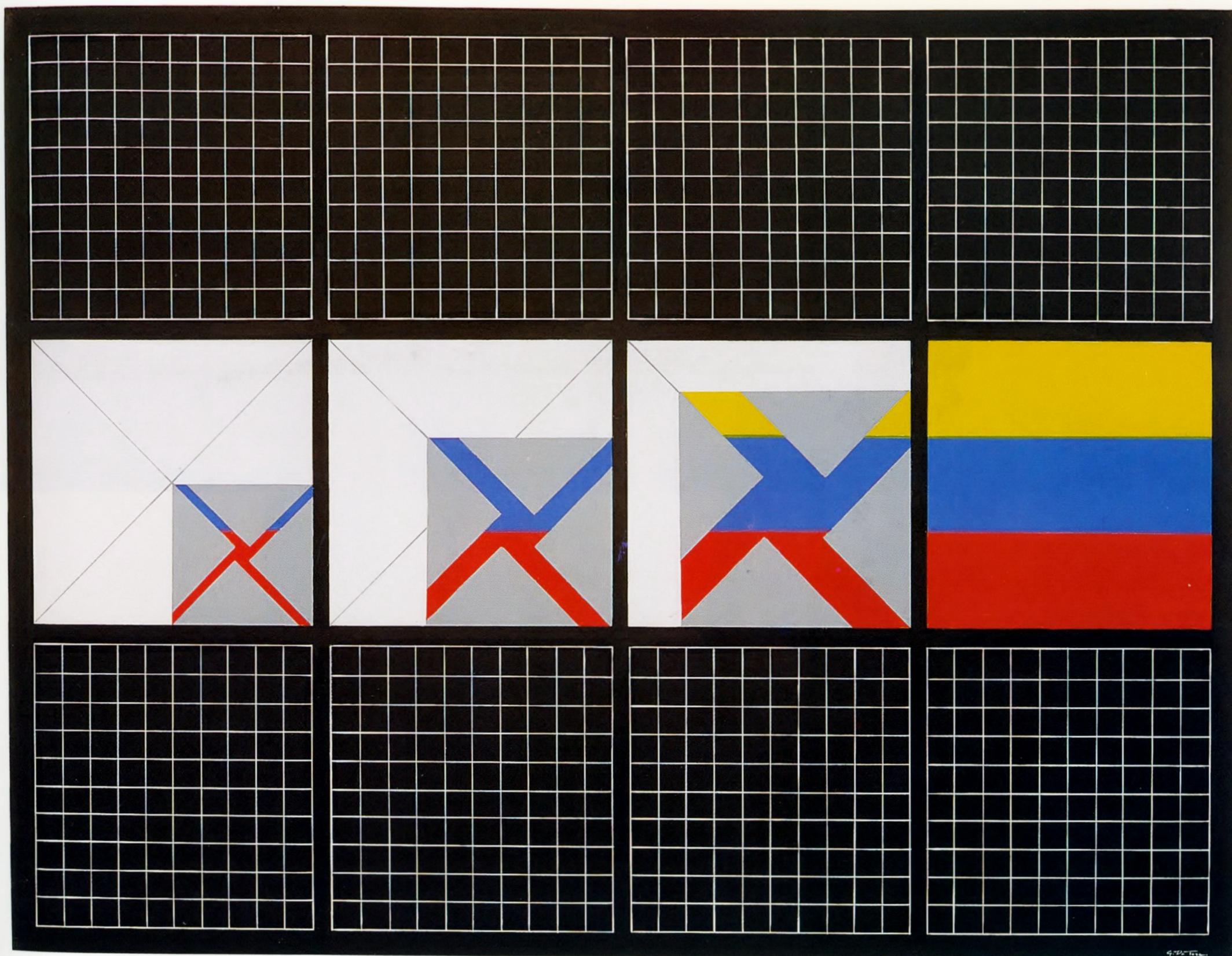
Gianni De Tora



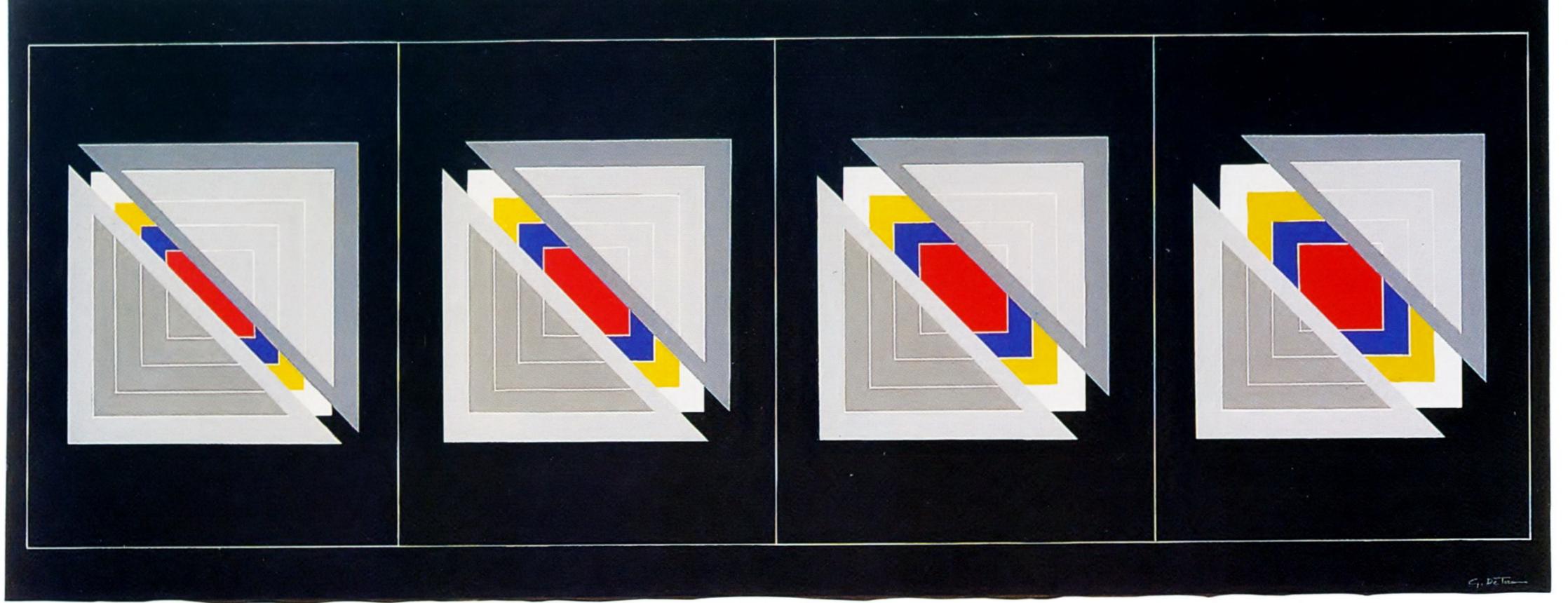
Sequenza primaria
Acrilico su tela, cm 130 x 100, 1977



Sequenza ambientale
Acrilico su legno, tre pezzi,
cm 20 x 200 ciascuno, 1980



Le diagonali asimmetriche
Acrilico su tela, cm 130 x 100, 1979



Sequenza '80

Acrilico su tela, cm 60 x 180, 1980

Sequenza ambientale n. 2
Acrilico su legno,
quattro pezzi,
cm 36 x 162 ciascuno, 1980



Renato Barisani (Napoli, 1918) scultore e pittore, nel 1937 termina gli studi di scultura presso l'Istituto Statale d'arte di Napoli e frequenta per due anni, grazie ad una borsa di studio, i corsi dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche di Monza al termine dei quali consegue il relativo diploma. Rientrato a Napoli, frequenta l'Accademia di Belle Arti e si diploma in scultura nel 1941. Ha insegnato discipline artistiche negli Istituti d'Arte e nei Licei artistici. Dal 1978 al 1984 ha insegnato *design* all'Accademia di Belle Arti di Napoli.

Nel biennio '49-50 partecipa alle esperienze del Gruppo Sud di Napoli; dal 1950 al 1955, insieme a Renato De Fusco, Guido Tatafiore ed Antonio Venditti, dà vita a Napoli al Gruppo Arte Concreta; dal '53 al '57 è presente nel Movimento Arte Concreta di Milano. Dal '50 al '53, poi, partecipa alle attività della Nuova Scuola Europea di Losanna e dal '75 all'80 a quelle del gruppo "Geometria e Ricerca". Dal 1958 ad oggi ha partecipato, in Italia ed all'estero, ad oltre 200 mostre collettive. Più di settanta le mostre personali. Nel 1993 è stato insignito a New York del premio Pollok-Krasner Foundation.

Sue opere sono esposte, oltre che in importanti gallerie private, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, il Museo di Gibellina, la Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino, la Civica Galleria d'Arte Moderna di Verona ed in numerose collezioni di enti pubblici.

Hanno pubblicato monografie sulla sua opera Oreste Ferrari, Enrico Crispolti, Luigi Paolo Finizio, Arcangelo Izzo.

Gianni De Tora (Caserta, 1941). Formatosi negli anni '60, è tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca, dopo alcune esperienze a Parigi e a Londra, nel 1973 con la galleria "Numero" di Fiamma Vigo espone in mostre personali e nelle Fiere d'arte di Roma, Bologna, Düsseldorf e Basilea. Nel 1975 indaga le strutture riflesse che espone alla X Quadriennale d'Arte di Roma. Dal 1978 all'81 studia le relazioni tra opera e ambiente. Espone in gruppo al Museo del Sannio, alla Kunsthalle di Vienna, alla XVI Biennale di S. Paolo del Brasile, alla Biennale di Milano, alla Biennale Internazionale Valparaiso (Cile), al Musée de Maubege (Francia), all'Art Museum of Rauma (Finlandia).

Alle numerose partecipazioni a mostre collettive si alternano altrettante importanti personali in Italia e all'estero; tra le più recenti sono da segnalare quelle presso gli antichi Arsenali di Amalfi (1984), a cura di Pierre Restany; la mostra personale alle Logge del Vasari, Arezzo (1985); presso The Italian Cultural Centre, Vancouver (1987); al Musée Municipal de Saint-Paul, Francia

(1991); al Museo Civico di Gallarate, (1993); al Centro Polivalente Dehon, Bologna (1994); presso la Galerie Lauter, Manheim, Germania (1994).

Della sua opera si sono interessati: E. Crispolti, A. Del Guercio, L.P. Finizo, G. Grassi, L. Marziano, L. Vinca Masini, F. Menna, S. Orienti, P. Restany, T. Trini, A. Izzo, C. Belli, M. D'Ambrosio, B. D'Amore, F. Vincitorio, E. Battisti, M. Forgione, M. Picone Petrusa, V. Corbi, E. Caroli, S. Strerath, H. Marx, M.E. Kleckner, E. Battarra, G. Perretta, V. Accame, E. Galasso, G. Di Genova, S. Fizzarotti, M. Vitiello, C. Rujju, G. Serafini.

Carmine Di Ruggiero (Napoli, 1934). Già direttore della Accademia di Belle Arti di Catanzaro, è docente alla cattedra di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Espone dal 1952. Nel 1964 è invitato con un gruppo di opere alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Nel 1953 e nel 1956 vince gli Incontri della gioventù e sempre nel 1956 è premiato a Cesenatico. Nel 1963 vince *ex aequo* il premio Michetti e ancora nel 1963 gli viene attribuito il Premio internazionale per la pittura alla V Biennale dei Paesi del Mediterraneo di Alessandria di Egitto. Vince il premio di pittura Sanbatello a Reggio Calabria nel 1978, il premio Spoleto nel 1959 e nel 1961, il premio del Ministero per la Pubblica Istituzione nel 1959 e il premio Alatri a Roma nello stesso anno; vince ancora il premio Francavilla al Mare nel 1960 e nel 1966, il premio Campigna nel 1974. Sue opere si trovano presso la Galleria d'arte Moderna di Roma, la Galleria d'arte Moderna di Spoleto, il Museo sperimentale d'arte contemporanea di Torino, la Fondazione F.P. Michetti di Francavilla al Mare, il Museo di Taverna (Catanzaro), la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, il Museo d'Arte Contemporanea di Chamalieres (Clermont Ferrand), la Galleria d'Arte Contemporanea F. Pizzo di Marsala.

Ha esposto inoltre in U.S.A., Francia, Polonia, Urss, Spagna, Portogallo, Svizzera, Germania, Austria, Tunisia, Egitto.

Riccardo Alfredo Riccini (Milano, 1945 - Napoli, 1992). Trasferitosi a Napoli nel 1950, si diploma presso il Liceo Artistico ed intraprende studi universitari in Lettere ed Architettura. Ha lavorato nei Csc del Mcc e all'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Napoli. Scrive e dirige il film *Memoria 1969*. Dal '63 è impegnato in numerose "azioni" volutamente non documentate, tra cui quella del '72 alla Biennale di Venezia. Ha partecipato a tutte le mostre del gruppo Geometria e Ricerca, al cui interno ha avuto anche un ruolo di teorico.

Bibliografia

- 1977 G. Grassi, *L'astrazione e il processo al 'quadro'*, mostra all'American Studies Center, in "Roma", Napoli, 24 febbraio 1977.
 E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977.
 P. Santucci, *Geometria e Ricerca*, in "La Voce della Campania", Napoli, 27.2.1977.
 F. Menna, L. Marziano, R. Riccini, E. Crispolti, A. Calabrese, A. Bonito Oliva, *Geometria e Ricerca*, catalogo mostra all'American Studies Center, Napoli 1977.
 E. Crispolti, Presentazione catalogo della mostra del gruppo alla galleria "Il Salotto", Como, 21 maggio-3 giugno 1977.
 M. Radice, *Geometria e Ricerche di 7 giovani napoletani alla galleria Il Salotto* in "La Provincia", Como, 9 giugno 1977.
- 1978 L.P. Finizio, *Secondo geometria*, mostra del gruppo al Centro 2B, Bergamo 1-15 marzo 1978.
 L. Boggi, *Geometria e Ricerca al Centro 2B*, in "L'Eco di Bergamo", 2 marzo 1978.
 G. Grassi, *La Neo-astrazione del gruppo napoletano processa il quadro ed entra nell'architettura*, in "Roma", Napoli, 21 giugno 1978.
 A. Calabrese, *Una comunicazione di linea coerente*, in "Il Gazzettino di Napoli", Napoli, 23 giugno 1978.
 F. Vincitorio, *Geometria e Ricerca a Benevento*, in "L'Espresso", 1979.
- 1979 L.P. Finizio, *L'immaginario Geometrico. Gruppo "Geometria e Ricerca"*, Napoli 1979.
 NDR, *Luigi Paolo Finizio, L'immaginario geometrico*, in "Segno", n. 14, 1979.
 G. Grassi, *Sette pittori vogliono cambiare Napoli*, in "Napolioggi", Napoli, 16 gennaio 1979.
 D. Cara, *L'immaginario geometrico*, in "L'Indice. Arte e realtà", nn. 5 e 6, Milano, settembre / ottobre 1979.
 NDR, *L'immaginario geometrico*, in "Prospettive d'arte", Milano, ottobre 1979.
 F. Gualdoni, *Napoli di nuovo sorprende*, in "Il Giorno", Milano, 21 ottobre 1979, pag. II.

- F. Gualdoni, *L'immaginario geometrico*, in "Gala International", n. 93, Milano, ottobre 1979.
- NDR, *L'immaginario geometrico*, in "Domus", n. 601, Milano, dicembre 1979.
- 1980 R. Pasini, *L'immaginario geometrico*, in "G 7 Studio", anno V°, Bologna, 1980.
- G. Pedicini, *L'immagine come espressione di sintesi geometrica*, in "Roma", Napoli, 29 gennaio 1980.
- M. Penelope, *L'immaginario geometrico*, in "L'Umanità", p. 4, Roma, 29 febbraio 1980.
- E. Crispolti, *Geometria e Ricerca, mostra alla galleria Fiumarte*, catalogo, Roma, 27 marzo - 8 marzo 1980.
- NDR, *Geometria e Ricerca*, in "La Repubblica", Roma, 29 febbraio 1980.
- F. Zoccoli, *Ditelo con la geometria, 7 artisti napoletani alla Fiumarte*, in "Il Resto del Carlino", Roma, 19 marzo 1980.
- C. Ruggiero, *Immaginario geometrico*, in "Paese Sera", 30 aprile 1980.
- NDR, *L'immaginario geometrico di L.P. Finizio*, in "Politica Meridionalista", aprile 1980, Napoli.
- M. Vitiello, *Il Gruppo Geometria e Ricerca al Museo del Sannio*, in "Politica meridionalista", maggio 1980, Napoli.
- E. Di Grazia, *Geometria e Ricerca a Lineacontinua*, in "Gazzetta di Caserta", Caserta, 22 marzo 1980.
- E. Battarra, *A Lineacontinua un dibattito su Geometria e Ricerca*, in "Il Diario", Caserta, 27 marzo 1980.
- E. Battarra, *Con Geometria e Ricerca chiusura a Lineacontinua*, in "Il Diario", Caserta, 1 luglio 1980.
- G. Videtta, *L'immaginario geometrico*, in "Campania 2", Napoli, estate 1980.
- L. Cavalieri, *Guido Tatafiore: la fama dopo la scomparsa?*, in "Il Resto del Carlino", 1980, Bologna.
- S. Orienti, *Ricognizione sulla pittura napoletana*, in "Il Popolo", Roma, 7 settembre 1980.