

rosario pinto

TRACCE SEGNICHE

AURIEMMA
DE TORA
DI RUGGIERO
FERRENTI

Contributo critico di
franco lista

ROSARIO PINTO

Tracce segniche

ANTONIO AURIEMMA GIANNI DE TORA
CARMINE DI RUGGIERO GIOVANNI FERRENTI

Contributo critico di
FRANCO LISTA

LER EDIZIONI
2009

prima edizione
gennaio 2009

Fotografie di

Fabio Donato

Ciro Colombrino

Luciano Basagni

Massimiliano Ferrenti

Le immagini minimali nel testo non hanno valore illustrativo,
ma documentativo in integrazione argomentativa del testo.

Collaborazione tecnica

Matteo Borriello

Grafica e impaginazione

Saverio Ardolino

LER Editrice

Corso Umberto I, 70 - Marigliano (Na)

Telefono e fax 081.885.42.06

ISBN 978-88-8264-498-5

Stampato nella Tipolitografia

“graficanselmi” - Marigliano (Napoli) Italia

nel mese di gennaio 2009

Premessa

Avere scelto di promuovere l'iniziativa che si dispiega con la presentazione di quattro importanti artisti napoletani, Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti è un atto che risponde in modo netto e puntuale agli indirizzi culturali che questo Assessorato e l'Amministrazione nel suo insieme hanno imboccato già da tempo.

Ciò che importa, infatti, non è la spettacolarizzazione ad ogni costo, ma la promozione di quelle iniziative che possono contribuire a definire con migliore puntualità il quadro della nostra identità storica e del rilievo della città.

I quattro artisti di sopra indicati, infatti, non sono semplicemente quattro individualità, ma rappresentano in un certo senso la sintesi di una realtà napoletana, di quella, in particolare, che, nel mondo delle arti figurative, ha ben saputo meritare nel corso dell'intero secondo cinquantennio del Novecento, collocandosi in posizione di assoluta eccellenza non solo a livello locale, ma anche nazionale ed internazionale.

Come viene ben messo in evidenza nel saggio storico di Rosario Pinto che introduce il volume, questi quattro artisti hanno saputo fornire una testimonianza convincente e preziosa della complessità e, al tempo stesso, della organicità con cui s'è sviluppata la ricerca artistica a Napoli a partire dagli anni dell'immediato dopoguerra.

L'Amministrazione comunale si rispecchia in queste opere, le osserva come uno spaccato attraverso il quale è possibile cogliere non solo una lezione sul passato della nostra città, ma anche sulle sue prospettive a venire.

Siamo grati, pertanto, a tutti quanti, sia sul piano creativo, che sul piano della ricostruzione critica e storiografica, hanno fornito il proprio generoso e disinteressato contributo.

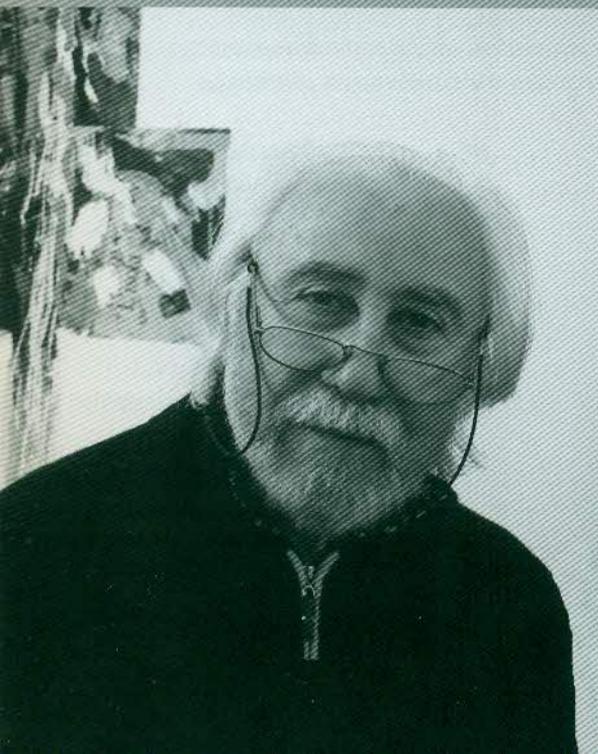
Nicola Oddati
Assessore alla Cultura
del Comune di Napoli



Antonio Auriemma
Carmine Di Ruggiero



Gianni De Tora
Giovanni Ferrenti



Tracce segniche

Introduzione e perimetrazione tematica

Un tema di fondamentale importanza nell'arte del secolo ventesimo è stato quello del rapporto tra l'immagine artistica e il reale fenomenico.

L'arte dei secoli precedenti il Novecento è stata caratterizzata dalla necessità di soddisfare un'imprescindibile esigenza sociale di raffigurazione delle cose e ciò ha innescato nelle logiche della produzione artistica un processo di carattere mimetico del reale, alla cui piena attuazione si sono rivolte le capacità degli artisti scalando, nel corso del tempo, risultati sempre più convincenti ottenuti attraverso un'elaborazione di metodi di intervento sempre più perfezionati e scaltriti¹.

Azzeratasi l'esigenza di mimesi, però, nell'Ottocento, in ragione del fatto che le arti figurative sono state surrogate in tale compito dall'introduzione di strumenti fotomeccanici, s'è aperta una nuova opportunità nella ricerca creativa e ci si è rivolti a privilegiare una formulazione aniconica, al cui interno – con vario regime di opzioni stilistiche – si è provveduto a dar corpo a forme espressive di volta in volta innovative ed intriganti.

In ogni caso, l'intervento massiccio della tecnologia nella creazione di immagini ha prodotto non solo un diverso approccio ed un più ampio accesso sociale alle manifestazioni dell'arte (Marcuse)², ma ha determinato anche processi innovativi ed inediti

sulla stessa sfera percettiva del mondo da parte del soggetto umano (Wind)³.

Il dibattito critico sul punto è particolarmente interessante e potrà essere utile tener conto almeno della posizione di John A. Walker che così sintetizza il problema: "Agli inizi alcuni artisti temettero che la fotografia avrebbe significato la morte della pittura, timore che si rivelò senza fondamento. Sicuramente la fotografia ha avuto effetti negativi... ma ha anche stimolato la pittura incrementando, da un lato, l'accuratezza del naturalismo e, dall'altro, incoraggiando l'innovazione nella direzione del simbolismo e dell'astrazione"⁴.

In questo clima, però, è anche sorto l'equivoco della confusione tra dimensione 'oggettuale' e dimensione 'oggettiva' della rappresentazione artistica, dimenticando che il primo riferimento è relativo alla mera consistenza materiale e cosale del reale fenomenico (di cui l'arte ha inteso dare 'da sempre' rappresentazione convenzionale e mimetica) mentre il secondo è relativo ad una disposizione metodologica dell'artista nei confronti delle cose ed alla sua capacità di analizzarle restituendone un'*imago*, che certamente non necessita di alcuna inalienabile riconducibilità referenziale né all'oggetto reale né, peggio, a ciò che di esso viene sussunto nell'ipostasi simbolistica.

E' interessante osservare, inoltre, come Walker definendo l'alternativa 'simboli-

¹ Occorre tener conto del fatto che vanno escluse, ovviamente, tutte le espressioni creative che, in ossequio ai dettami religiosi, hanno evitato la raffigurazione del reale almeno nei termini in cui essa è stata praticata nell'occidente europeo. Si pensi, in particolare, al patrimonio artistico arabo e a quello, già in precedenza, israelita.

² H. MARCUSE, *La dimensione estetica*, trad. it., Milano 1978.

³ E. WIND, *The Mechanization of Art*, in "The Listener", 15 dic. 1960.

⁴ J. A. WALKER, *L'arte nell'età dei mass media*, Torino 1987, p. 83.

smo-astrazione' – che sono termini che ben si iscrivono nell'*introibo* del nostro ragionamento e su cui ritorneremo abbondantemente – inneschi di fatto un importantissimo spunto di dibattito, quello, in particolare tra 'forma' e 'contenuto'⁵.

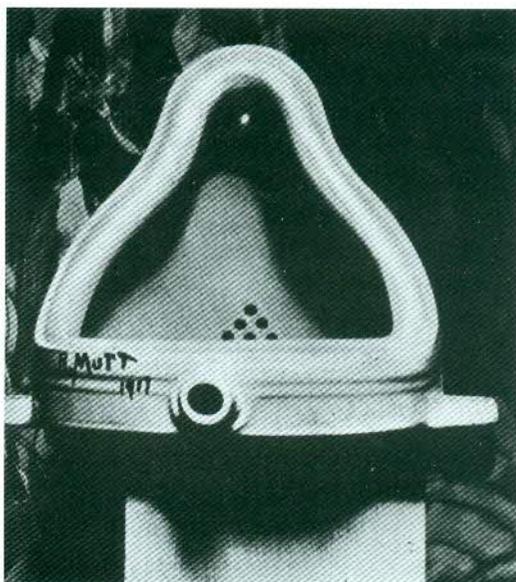
Si è anche ritenuto che l'arte aniconica del secolo del Novecento dovesse essere giudicata come un processo di ricerca sostanzialmente 'formale', prescindendo, quindi da quelle esigenze 'contenutistiche' che si è voluto ritenere abbandonate unitamente con il modello del reale, nel convincimento che la dismissione e la rinuncia della referenzialità 'oggettuale' da parte dell'arte dovesse dischiudere le porte alla rappresentazione dei soli moti dell'animo dell'artista che si sarebbero potuti esplicitare esclusivamente attraverso il soccorso di un assetto meramente 'formale'.

E tale assetto formale, evidentemente, non poteva essere pensato che incapace di farsi portatore di contenuti 'oggettivi' incompatibili, necessariamente, con la dimensione tautologica ed autistica assunta dal soggetto umano nel momento in cui se ne assume specularmente la centralità 'assoluta' nel mondo.

Spostando l'attenzione dall'artista al critico, ad esempio, Oscar Wilde perimetra attentamente la questione fornendone la lettura da quell'angolazione 'estetizzante' che gli appartiene e che si chiude sul soggetto in modo autoreferenziale così come avviene, ad esempio, col personaggio di *Dorian Gray* che di fronte al suo ritratto non può scorgere altro che l'immagine d'una patologia, la propria.

Dice Oscar Wilde: "Per il critico l'opera d'arte non è altro che una proposta per un suo nuovo lavoro, non deve quindi

necessariamente contenere un'evidente somiglianza con quel che critica. La sola caratteristica di una bella forma è che ciascuno può mettervi quel che più desidera, e cogliervi quel che decide di cogliervi, e la bellezza, che dona alla creazione il suo valore estetico e universale, rende il critico a sua volta creatore, e insinua migliaia di cose diverse mai pensate da chi scolpì la statua o dipinse il quadro o tagliò il diamante"⁶.



Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917.

Quest'opera costituisce un incunabolo 'concettuale'.

Ci permettiamo di additare questa prospettiva che azzeri gli spessori di contenuto e riduce la dimensione 'oggettiva' dell'arte a mera 'soggettività', come indivisibile ed erronea, studiandoci di fornire un contributo di pensiero che lasci osservare come il rilievo 'contenutistico' rimanga sempre una fondamentale dirimente e come sia possibile ritrovare, invece, all'interno delle varie formulazioni dell'opzione

⁵ Sulla storia della fotografia e sui rapporti di questa con l'arte figurativa si considerino i contributi di A. SCHARF, *Art and Photography*, London 1968; V. D.COKE, *The painter and thePhotograph*, Città del Messico 1972.

⁶ O. WILDE, *Il critico come artista*, Milano 1980, p. 60. Prima ed. 1891.

stessa aniconica – ma comunque, sempre, dell'arte – sicuri ed indefettabili ancoraggi 'contenutistici'.

Ciò ci sembra vero, inoltre, anche nel caso delle dinamiche 'concettuali', su cui in seguito ci soffermeremo, osservando come il rilievo che assume al loro interno la co-partecipazione ermeneutico-creativa del fruitore non azzeri affatto la dimensione 'oggettiva' dell'opera ed il suo rilievo contenutistico, anche nel momento in cui, innovativamente, il profilo dell'arte 'concettuale' stabilisce che il progetto dell'opera sia immanente e non compiuto in essa.

Ciò che ci preme dimostrare, peraltro, in aggiunta, è che non riteniamo utilmente e logicamente praticabile un percorso ermeneutico che, pur valutando larga parte della produzione novecentesca di tipo 'aniconico' come propriamente 'segnica', trascuri, poi, di confermare che un 'segno' non può che essere portatore di un 'contenuto', volendo ritenere, al contrario, che un 'segno' sia null'altro che un'espressione meramente 'formale', depotenziandone, in tal modo, il profilo in una mera consistenza 'simbolica'.

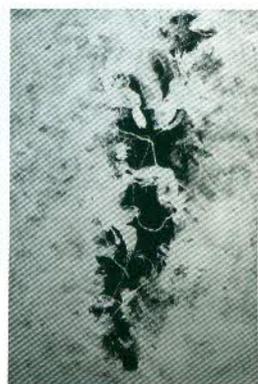
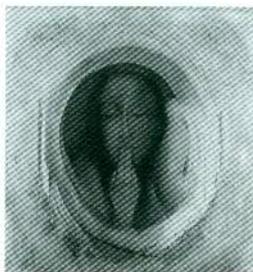
Giunge opportuno, per questa nostra meditazione critica, il soccorso dell'occasione espositiva dell'opera di quattro artisti, Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti, che – pur essendo appartenenti a schieramenti stilistici diversi, e, comunque, aniconici – abbiamo voluto riunire sotto il denominatore comune della formula *Tracce segniche*, che ci sembra quella più idonea per mettere in rilievo ciò che a noi pare l'aspetto più qualificante e prezioso della loro opera e, cioè, il rilievo 'contenutistico'.

Né trascuriamo, in aggiunta – e, qui, in via prolettica – di additare che tale rilievo 'contenutistico' emerge come risultanza

d'un impegno ininterrotto che i quattro hanno dimostrato, durante il corso di tutta la propria attività, spendendosi nel perseguimento d'un'indagine sul segno, a partire sempre da una coscienza della realtà delle cose, dal loro dato materiale ed esistenziale, rifuggendo l'idea che ci si potesse allontanare 'dal' mondo, immaginando un universo parallelo nascente nell'astrattezza fabulatrice della mera fantasia e vivente nell'esclusivo ed insondabile recinto della mente al riparo dall'incalzare dei fatti e delle cose, lontano, comunque, dai rumori della storia e della vita.

Il portato della creatività artistica, in questi casi, si lascia apprezzare come un'orma lasciata sul terreno e può rivelare la sua analisi molte più cose di quante possa dire un testimone infedele. Tracce, perciò, e non mera fantasticheria aniconica: perché quando l'arte è testimonianza è segno, mai simbolo.

Non sarà, poi, inutile osservare che dell'opera di questi artisti – anche se in formazione allargata – è già stata proposta qualche altra occasione di rassegna espositiva, come quella, ad esempio, di "Aniconico su carta", ove il taglio critico generale ha voluto fornire della rinuncia 'fi-



Odillon Rédon, *Silenzio*, 1911.

Jackson Pollock, *The deep*.

Sono questi due esempi di pittura simbolica e segnica.

gurativa' di questi autori un'interpretazione in chiave di 'astrattismo'⁷ che a noi sembra in qualche misura limitativa, inducendoci, pertanto a produrre un ragionamento più largo che possa suggerire come, partendo, piuttosto, dalla *traccia segnica* del loro prodotto, si dimostri l'insufficienza della loro collocazione nella mera sfera 'astrattista' che appare penalizzante, in vero, del più alto spessore 'contenutistico' che emerge dalla consistenza 'materica' irrinunciata e trionfante che essi esprimono al riparo, evidentemente, da pericolose derive 'simbolistiche'.

Segno e simbolo

Alla base della incertezza che spesso s'ingenera nella definizione di cosa sia un 'segno', c'è spesso, la sua confusione col 'simbolo' e tale confusione s'accresce nella proposta d'una produzione creativa di tipo aniconico, giacché rimane azzerato il riferimento-guida all'ordine delle cose facilmente riconoscibili.

In realtà, anche quando non era ancora avvenuto l'azzeramento delle 'necessità' raffigurative, con l'affermarsi della fotografia nel secondo Ottocento, era già possibile verificare la differenza profonda segno-simbolo.

Per essere molto semplici, spiegheremo che se sovrapponiamo ad angolo retto l'indice della mano sinistra e quello della destra noi avremo prodotto, dal punto di vista 'simbolico', un'immagine della 'croce', ma, dal punto di vista 'segnico', null'altro che due dita intrecciate.

Stabilito questo dato e, spostando la nostra attenzione alla produzione aniconica sviluppata nel corso del Novecento,

osserveremo che una larga parte di essa (tutto l' 'Astrattismo lirico', ad esempio) ha natura 'simbolica', mentre un'altra parte, di non minor rilievo, evidentemente, come l' 'Informale' o l' 'Espressionismo astratto', ha natura 'segnica'.

La differenza non è di poco conto ed è giusto sottolinearla e discuterne, anche perché le conseguenze sono di straordinario rilievo nell'ordine valutativo della pregnanza contenutistica.

Sarà utile considerare un altro dato non meno significativo che è quello dell'uso che comunemente vien fatto del termine di 'astratto'.

Solitamente, con l'aggettivo 'astratto' si intende adoperare una sorta di sinonimo di 'aniconico'.

Se si riflette meglio, però, l'aggettivo 'astratto' si addice solo per quelle manifestazioni creative che si iscrivono nel proprio della temperie dell' 'Astrattismo' che ha sue specificità stilistiche e sue storicizzate articolazioni.

Detto questo, però, il problema non è risolto, giacché – all'interno stesso dell' 'Astrattismo' – occorrerà osservare se i presupposti della creatività dell'artista sono quelli che implicano una dimensione di 'astrattezza' o quelli che sono ancorati ad una capacità di 'astrazione'.

Nel primo caso, laddove, cioè, esista una implicazione d' 'astrattezza', appare evidente che il progetto creativo nasce nella mente dell'artista totalmente slegato da ogni referenza non solo 'oggettuale', ma anche, più propriamente, 'oggettiva'. Per effetto di ciò, l' 'astrattezza' non può che configurarsi come cifra di autoreferenzialità creativa.

⁷ AA. VV., *Aniconico su carta*, Bellona 2008. (Catalogo della mostra di Antonio Auriemma, Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Giovanni Ferrenti, Enea Mancino presso la Biblioteca Comunale di Bellona). Giova, inoltre, osservare che questi stessi artisti appena indicati erano stati protagonisti anche d'un'altra tornata espositiva, nel 2006, presso la Biblioteca Comunale di Caiazzo. In proposito, cfr. AA. VV., *Le carte dell'arte*, Caiazzo 2006.

La 'astrattezza', proprio per il suo avere nella sola mente umana la scaturigine autoreferenziale del proprio progetto disancorato da ogni necessità oggettivata ed oggettivante, è libera di creare forme – i simboli – il cui significato si giustifica solo sulla base d'una convenzione condivisa ed allargata (talvolta e, spesso, addirittura imposta), e non, quindi, per possibilità autonoma della mente di pervenirvi attraverso la consequenzialità stringente d'un ragionamento improntato ai soli principi della logica formale.

L'astrattezza', potremmo dire, in formula, si giustifica per *conventio*, non per *inventio* o, per essere più chiari, essa 'trova' nella mente, ma non 'cerca' nell'esperienza del mondo.

Se, esemplificando, potessimo ammettere un soggetto umano che non abbia mai sentito parlare dell'*Evangelo* e del mistero della morte di Cristo in croce, mai questo soggetto potrebbe condividere il valore 'simbolico' della figura della croce (comunque realizzata e comunque espressa, anche nella sua stessa resa mimetica del reale).

Di questa stessa immagine di croce, invece, sulla sola base dei principi della logica formale – che sono propri della comune esperienza umana e non implicano un indottrinamento pregresso e orientato – quello stesso soggetto giudicante potrebbe tranquillamente osservare e descrivere sia il dato oggettuale che le qualità geometriche, analizzando non solo le caratteristiche materiali che la predetta figura della 'croce' potrebbe rivelargli in ordine al suo modo specifico di presentarsi, ma anche le eguaglianze degli angoli e le altre peculiarità dell'assetto logico-matematico.

Se, quindi, alla dimensione della 'astrattezza' ben s'attaglia la prospettiva 'simbolica', poiché tutto parte dalla mente ed ivi refluisce, appare ancor più evidente come a quella della 'astrazione' appartenga, di con-

tro la dimensione 'segnica', dal momento che quello dell' 'astrazione' è un processo che s'incardina a partire dalla consistenza 'oggettiva' del dato 'oggettuale'.

In quest'ultimo caso, infatti, i riferimenti dell'artista non sono affatto autoreferenziali, ma profondamente legati alle cose.

L' 'oggettività', come ben si comprende, è cosa ben diversa dalla 'oggettualità' (che prende in considerazione semplicemente l'oggetto nella sua datità immediata e contingente) e, pertanto, appare evidente che un processo creativo artistico che si articoli sulla base della 'astrazione' non può che muovere, appunto, da un dato 'oggettivo', giacché solo prendendo le mosse da qualcosa si può procedere ad 'astrarre' da essa, ad esercitare, quindi, ciò che il proprio della parola 'astrazione' esprime e, cioè, l'azione di tirar fuori qualcosa da qualcos'altro.

Nell'ambito dell' 'Astrattismo' si verifica, ad esempio, che, mentre l' 'Astrattismo lirico' ha l'ancoraggio nella 'astrattezza', poiché l'artista crea a partire da se stesso, nella 'Astrazione geometrica', invece, la creazione si esplica come capacità artistica



Antonio Venditti, *Forme continue nello spazio*, 1951/52.
L'Astrazione nel segno del Concretismo.

di individuare le forme logiche del telaio del reale, dal quale, evidentemente, si è preso l'avvio per analizzare le strutture dell'esistente e per consentire, quindi, di dar corpo a forme che non siano tautologicamente fondate, ma che siano, invece, ancorate ad un pensiero creativo che le ha determinate come tali partendo da un'analisi del dato 'oggettivo'.

E' sulla scorta di tale consapevolezza dirimente, ad esempio, che una buona parte dell' 'Astrazione geometrica' si riconosce nel comune riferimento di definizione 'concretista', non essendo il dato strutturale della propria posizione epistemica confluyente nella dimensione dell' 'astrattezza' e delle sue determinazioni conseguenti.

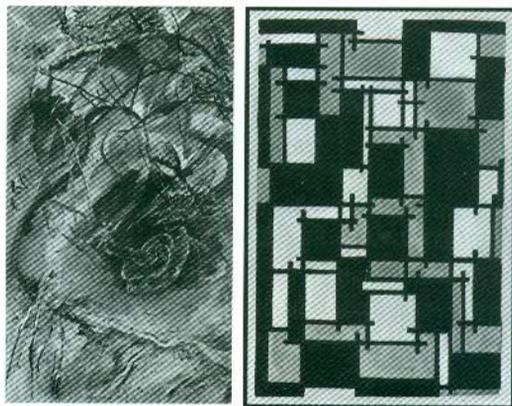
E poco importa, evidentemente, stabilire che la stagione stilistica del 'Concretismo' non abbia mai perseguito obiettivi di carattere mimetico, ma, al contrario, di piena esplicitazione d'un processo autonomamente creativo e tutto interno alla dimensione 'aniconica', in qualche modo non andando in collisione concettuale col proprio di quella visione più ampia e coinvolgente che sarebbe stata animata dalla prospettiva suggerita nel grande contenitore intellettuale ed artistico che fu il movimento di 'Abstraction-Création'⁸.

L'opzione segnica nella prospettiva dell'aniconicità e nella differenziazione tra presidenza mentale e gestualità corporea

Una volta definite tali coordinate generali, alla stregua di queste compiamo una scelta di campo che ci conduce nel grande alveo della prevalenza 'segnica', ed avvertiamo subito il bisogno di analizzare quali possano essere gli assi fondamentali della determinazione concreta dell'azione creativa improntata secondo tale specifico orientamento.

Certamente un asse – e di primaria importanza – l'abbiamo già additato: quello, cioè, della 'astrazione'. Ma non basta. Esistono, infatti, anche altre modalità propositive che è doveroso prendere in considerazione.

Ragionare anche sulle altre modalità espressive di consistenza 'segnica' ci consentirà, tra l'altro, di osservare in qual misura la loro pratica implichi una differenziazione radicale rispetto alle logiche dell' 'astrazione' con la quale, pure, esse occupano gli spazi della comune trincea che s'opponne al campo della 'astrattezza' e, quindi, del 'simbolo'.



Vasilij Kandinskij, *Improvvisazione*, 1914.

Theo van Doesburg, *Composizione*, 1918.

Esempi di Astrattismo lirico e di Astrazione geometrica.

Ciò che si propone, allora, alla nostra attenzione è il rilievo che assume la dimensione corporea, che ci propone la riflessione sul dato oggettivante del suo porsi nel tempo e nello spazio, agendovi con un gesto che, *in primis*, attesta la vitalità organica del corpo stesso.

Qualsiasi riferimento alla dimensione 'gestuale' dell'arte non fa altro che attestare la vitalità che essa esprime e l'implicazione

⁸ S. CECERE R. PINTO, *Universo esprit de géométrie*, San Nicola la Strada 2004.

del corpo col suo intervento concretamente esperibile nel tempo e nello spazio.

Quando Pollock distende in orizzontale le sue tele lascia già intendere la loro percorribilità: analogamente farà Yves Klein, lasciando che le sue modelle nude descrivano le tracce dei propri corpi impregnati di colore sulla superficie delle tele.

Con tale angolazione d'indagine e di azione creativa, il progetto mentale non potrebbe esplicitarsi in una formula sganciata dalla prassi e si rende necessaria, quindi, l'indicazione della proposizione volutaristica d'un gesto: solo questo, il gesto, nel suo compiersi e nel suo attuarsi, determina le condizioni di impatto e di contatto e la traccia che se ne produce non può essere predeterminata nelle sue parti o nelle sue articolazioni più minute, rimanendo essa testimone indefettibile di quella condizione di fluttuazione casuale che era così ben conosciuta e descritta già nelle prime formulazioni del materialismo atomistico democriteo⁹.

Avvertiamo, comunque, l'esigenza di additare, in aggiunta, che ciò non determina affatto le ragioni di un conflitto tra ciò che abbiamo definito 'condizione di fluttuazione casuale', sostenuta dall'esplicazione eslege della 'gestualità attuativa' e ciò che costituisce l'abbrivio logico di un telaio organicamente strutturato.

Abbiamo testimonianza di ciò, infatti, nelle delibazioni di tipo segnico-materico-gestuali in cui l'artista agisce con un approccio metodologico totalmente diverso rispetto alla linea indicativa di quanto 'si doveva' fare sia secondo le modalità tradizionali, ove la prescrizione tecnico-stilistica imponeva minuziosissimi controlli anche di dettaglio, che secondo le modalità 'astratto-liriche', in cui la apparente capa-

rità auto-normativa del soggetto produttore riteneva di poter sempre immaginare, *a-priori*, il proprio e la specificità d'un pur minimo dettaglio, studiandosi di calettare nella puntualità esecutiva la corrispondenza tra il 'dover essere' di esso concepito nella propria mente e l'esser-ci' concreto nella definizione fornitanne dalla mano nel trasferire sulla tela il dato di pensiero.

Ciò che a noi interessa preminentemente, tuttavia, non è lo scarto tra la 'dimensione gestuale' e l' 'Astrattismo lirico', quanto, piuttosto, l'assenza di contraddizione logica che si può apprezzare tra il 'gesto' e l' 'Astrazione geometrica'.

Le due posizioni di 'Aniconicità gestuale' ed 'Astrazione geometrica' presuppongono, infatti, entrambe, l'ancoraggio alla oggettività: la prima posizione per calarvisi col peso stesso del corpo, la seconda per agirvi con un processo di analisi astrattiva delle sue ragioni. L'adesione gestuale è immediata e quasi istintiva: rifiuta l'apriorismo normativo ed affida alla estemporaneità dell'agire del corpo l'attuazione stessa delle finalità creative al cui interno si sovrappongono e si fondono *in unum* le ragioni proprie dell' 'essere' e del 'dover essere'.

Sviluppando, invece, l'analisi del percorso operativo della 'Astrazione geometrica' ci si trova di fronte alla necessità di presupporre un impianto normativo che ha caratteristiche, tuttavia, meramente strumentali, non essendo esse obbliganti a dover praticarsi secondo una scansione precettistica di stile, e dovendo semplicemente obbedire, invece, l'artista astratto-geometrico alle leggi della geometria e della logica formale – in senso più ampio – così da poter fornire dell'esistente una esplicitazione ordinata e visibile delle sue ragioni interne.

⁹ M. L. SILVESTRE, *Democrito e Epicuro. Il senso di una polemica*, Napoli 1985; M. L. SILVESTRE, *Democritea. I documenti da Epicuro ad Aezio*, Roma 1990.

Il risultato è che, alla dimensione propriamente estemporanea dell'intervento 'gestuale' corrisponde quella, invece, consapevole e controllata della pratica creativa 'astratto-geometrica'.

Un'analisi degli stessi attrezzi d'atelier d'artista ci farà avvertiti di tali differenze: secchi di vernice e pennelli grossi per un intervento 'gestuale' – da Pollock a Pinot Gallizio – squadre e compassi per i 'geometrici'.

Nei due casi, a ben vedere, si apprezzerà un'espressione creativa in cui il denominatore comune va osservato nell'irrinunciata consistenza logica della rispondenza di entrambe le posizioni all'ancoraggio dell'oggettività segnica.

Un'estetica del contenuto

Può essere utile dire, d'abbrivio, che il contenuto si differenzia radicalmente da ciò che definiamo 'tema' e da ciò che definiamo 'soggetto'.

Il tema è, infatti, l'orientamento generale nel cui alveo si iscrive l'immagine (iconica o aniconica che sia), il soggetto è l'identità figurativa (anche qui, poco importa, iconica o aniconica) dell'opera d'arte.

Fra tema e soggetto corre, in qualche modo, la stessa differenza che tra genere e specie.

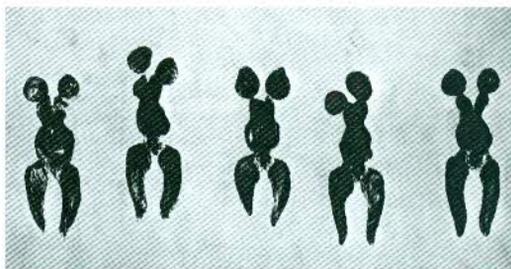
Il contenuto è tutt'altro. Esso implica, innanzitutto il coinvolgimento del soggetto produttore, nel senso che il contenuto non è mai appartenente al 'tema' o al 'soggetto', ma è ciò che l'artista esprime, servendosi della trattazione di un 'tema' attraverso l'esplicitazione figurativa di un 'soggetto'.

L'arte, insomma, non può mai essere priva di un contenuto e anche quando l'artista (o il critico) ne negano l'esistenza o ne depotenziano il peso (ad esempio, ciò avviene nella "Transavanguardia"), di

fatto un contenuto, seppure in modalità preterintenzionale, c'è sempre.

E' evidente, però, che la coscienza 'contenutistica' dell'artista è ciò che fa la differenza, dal momento che alla pregnanza 'contenutistica' si lega il proprio del carico di esperienze e di testimonianze di vita che l'artista finisce con l'immettere nella sua opera.

Non è, comunque, il 'contenuto' neppure il sale nella pietanza: non serve ad aggiustarne il sapore e non può essere dosato secondo i gusti o le necessità dietetiche: il 'contenuto' è, piuttosto, la prospettiva che viene restituita attraverso l'occhiale con il quale l'artista vede il mondo calandone nel



Yves Klein, *Anthropometrie*, 1960.

Pinot Gallizio, *Rotolo di pittura industriale*, 1957.

la sua opera pezzi e frammenti attraverso il proprio coinvolgimento esistenziale e utilizzando il proprio corpo come *medium*.

Il ruolo del corpo, nella definizione del riconoscimento dello spessore 'contenutistico' di un'opera d'arte è radicalmente essenziale ed è perciò che solo nel nome

del rilievo della pregnanza del 'segno' – che è la traccia osservabile dell'implicazione corporea fatta arte attraverso l'intervento 'gestuale' – si può dare efficacemente una dimensione 'contenutistica' dell'arte.

Tout se tient o, almeno, a noi così sembra.

Il contenuto sopporta malvolentieri le aggettivazioni che spesso gli si attribuiscono: contenuto morale, contenuto ludico, contenuto sociale ecc.

Giova, forse, interrogarsi se tutte queste particolari definizioni del contenuto non servano, piuttosto, per volgere l'arte al perseguimento di fini alieni che non per comprenderne le sue ragioni interne ed il messaggio che essa esprime, al di là delle forzature e, peggio, delle strumentalizzazioni partigiane.

Il contenuto, insomma, pur non essendo sterile o neutrale, non è ciò che l'interpretazione o l'ermeneutica ritengono di individuare nell'opera e di additarlo alla osservazione d'un fruitore passivo, ma il prodotto dell'interazione producente fra il dato dell'opera in sé e la coscienza attiva del fruitore.

Il contenuto, insomma, esiste sempre nell'opera – è, in fondo, l'opera stessa – ma non è omologata la sua percezione per tutti i fruitori.

La soggettività agisce come strumento disvelativo dei contenuti di un'opera nel momento stesso in cui li rapporta alla propria coscienza percettiva, nel momento stesso, in cui, cioè, si manifesta la consapevolezza estetica.

L'estetica, infatti – è bene sottolinearlo – non è la dirimente tra il bello e il brutto, né è una mera scienza dell'arte o del bello, essa è, più semplicemente, l'espressione di una coscienza percettiva avanzata, di quel livello della conoscenza, cioè, che si stratifica in successione dello stimolo sensoriale e nel momento in cui tale dato proveniente

dalle segmentazioni periferiche del corpo s'unifica nel cervello dell'uomo in un insieme che si struttura secondo aggregazioni primarie di base esperienziale diffusa e prima, comunque, del vaglio critico alla luce della consapevolezza memoriale distinta.

Qui, in questa zona intermedia agisce la coscienza estetica, ad un passo, cioè, dal trasformare la propria instabilità percettiva in vera e propria coscienza critica.

E' uno stato instabile, se si vuole, quello della percezione estetica e ciò giustifica l'approccio precognitivo che ne ha definito Kant (poi frainteso ed abbassato a formula da Hegel e, peggio ancora, strutturato e sclerotizzato da Croce), ma esaltato dalla prospettiva duchampiana che ne ha fatto la soglia della possibilità di coinvolgimento del fruitore nella grande avventura 'concettuale'.

Qui, infatti, ad un fruitore 'tradizionalmente' passivo, viene offerta l'opportunità di trovarsi sullo stesso piano dell'artista, condividendone le responsabilità creative sia attraverso il proprio contributo di accostamento percettivo all'opera, sia, in taluni specifici casi, attraverso il contributo della stessa manipolazione degli assetti materiali di essa.

L'estetica, insomma, va considerata come l'opportunità conoscitiva che il soggetto umano ha del mondo, dal momento che essa consente di azzerare ogni forma di apriorismo logico e di ogni radicalizzazione assolutistica, lasciando che la dimensione relativistica esprima la sua specificità di svolgimento come flusso, ove non s'azzerano le possibilità conoscitive dell'uomo, ma se ne riconoscono i limiti e le proiezioni di avanzamento progressivo nell'incessante divenire del tempo.

Si potrà obiettare che già gli antichi avevano sentenziato che *veritas filia temporis*. Noi siamo perfettamente d'accordo e perciò assumiamo che il recupero kantiano-

pre-baumgarteniano d'una prospettiva dell'estetica come base di conoscenza sia molto più valido e costruttivo rispetto al suo depotenziamento – soprattutto di marca idealistica – a 'teoria del bello'.

Un'estetica, pertanto non può che essere un'estetica del contenuto¹⁰.

Determinazioni storiche nel Novecento di una prassi aniconica e di un orientamento segnico

Gli strumenti di riproduzione fotomeccanica hanno determinato, certamente, la caduta della raffigurazione iconica da parte dell'artista.

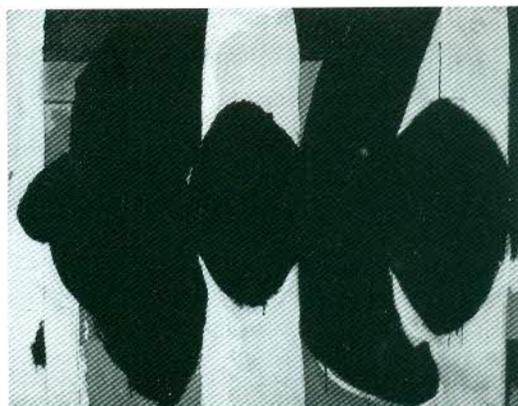
Ciò ha consentito la liberazione delle facoltà fabulatrici della mente e il corpo, nella articolazione eslege del 'gesto', ha favorito la produzione d'un 'segno' che s'è posto non come azione 'estheticamente orientata', cioè volta, nell'accezione idealistica delle finalità estetiche, al perseguimento d'un fine, ma come azione di liberazione delle energie individuali nell'immediatezza del contatto corporeo col *medium* organico della strumentazione d'artista (tele, colori, pennelli, materiali plastici ecc.).

E' avvenuto che, nella liberazione del gesto dalle prescrizioni e dalle prammatiche tradizionali, legate alla necessità figurativa, ciò che ha trovato spazio sia stato il bisogno di esprimersi, di testimoniare, cioè, il dettato ed il prodotto dell'impatto corporeo col mondo.

La dimensione 'materica' dell'arte consiste esattamente in ciò: nella testimonianza attiva dei modi in cui avviene il contatto del corpo con le cose e delle tracce che tutto ciò lascia e sedimenta nel tempo.

La dimensione materica necessita, quindi, di una proposizione avulsa dagli schemi prescrittivi di una precettistica obbligatoria e racchiusa nei limiti e nei confini d'un intervento di cui siano già state previste le fasi d'attuazione e di svolgimento.

La libertà creativa che si innesca con il calarsi del corpo direttamente nella produzione dell'opera, scavalcando norme e precetti azzera, evidentemente, le palizzate della forma, demolendone le assi e slargando i confini d'un ristretto circoscritto che, improvvisamente, si apre a spazi inusitati trasformando l'empito del bisogno creativo in una autentica gioia espressiva.



Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic n. 34*, 1953. Motherwell ha fatto parte della 'Scuola di New York' insieme con W. De Kooning, F. Kline, Ph. Guston, J. Pollock, praticando ansiti materici.

Certamente, le definizioni critiche, l'esigenza distributiva e storicizzante hanno definito le 'differenze', ad esempio, tra 'Informale' *tout-court* ed 'Espressionismo astratto', ma la matrice comune e la riduzione al corpo come fattore determinante e decisivo consentono una sorta di utile *reductio ad unum* che non ci sembra azzar-

¹⁰ Sul tema dell'*estetica del contenuto* vorremmo additare l'evoluzione problematica offerta dalla posizione speculativa di Cleto Carbonara esposta in un suo saggio significativamente argomentato pubblicato negli anni Sessanta ed oggetto specifico di un corso universitario cui abbiamo avuto la fortuna di essere iscritti e che qui vorremmo ricordare con commossa gratitudine per il rilievo avuto nella nostra personale formazione.

dato praticare, pur ben conoscendo le peculiarità e le differenze che contraddistinguono i dati storici ed esperienziali degli specifici stilistici, lungo la dirimente tra 'gesto attuativo' (informale) e 'gesto espressivo' (espressionismo).

Traccia e segno nell'opera di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti

Abbiamo lasciato planare la nostra attenzione sull'opera di alcuni artisti che possono offrire, con la propria opera, una misura ragionevole e sensata dell'esemplificazione che appare necessario rendere, *per tabulas*, del percorso di riflessione che andiamo conducendo sulla gravidanza segnica all'interno dell'opera d'arte.

Nell'aver scelto di mettere a fuoco l'attività creativa storicamente stratificata degli artisti di cui ragioniamo, abbiamo cercato di intervenire in punto critico enucleando dal vissuto della loro prassi artistica gli elementi vitali del rapporto col segno osservando, peraltro, che ciascuna personalità è portatrice di specificità distinte ed individuali che non appaiono mai disciplinatamente normate alla stregua di una cogente precettistica stilistica condivisa.

D'altronde, questa è proprio la vitalità dell'arte: essa non è mai appiattimento, mai prona esecuzione pedissequa ed i 'manifesti' sembra che siano creati apposta per essere traditi, corretti, reinterpretati, stravolti.

L'atteggiamento creativo è sempre insofferente dell'imposizione della regola e l'equilibrio normativo di cui l'artista va alla ricerca ha bisogno di plasmarsi sempre sulle specificità della sua persona, risolvendosi, sostanzialmente, nel passaggio – lo diciamo con formula aristotelica – dalla potenza all'atto, rifiutando processi di direzione eteronoma.

Curiosamente, per l'amatore di cose d'arte – a meno che non ci si trovi di fronte a spocchiosi *parvenus* che si definiscono 'collezionisti' – l'interesse primario è la ricerca dell'oggetto artistico che rivela in modo particolarmente efficace proprio le scelte di autonomia dell'artista, quelle scelte che, necessariamente, postulano la disobbedienza al canone e l'abbrivio della ricerca autonormata.

Se già queste possono essere le caratteristiche di pregio all'interno d'una particolare scansione stilistica, rimane solo da immaginare quanto ancora più sottile e coinvolgente possa essere la messa a fuoco dell'opera di artisti che scelgono di vivere un'esperienza creativa corsara, certamente ispirata da un principio guida d'indirizzo, ma disponibili all'incursione ed all'affondo in territori anche apparentemente estranei alla propria manifesta 'appartenenza stilistica' di fondo.

Se, poi, aggiungiamo a ciò – come d'altronde ci siamo preoccupati di dimostrare anche in altre nostre occasioni di studio¹¹, fornendo, peraltro, sul tema, prolungata delibazione argomentativa – che la 'Scuola napoletana' ha da lunghi secoli la peculiarità di presentarsi come un 'crogiuolo' fermentante e vitale al cui interno le esperienze creative si intersecano e si fondono in inusitate complessità sinergiche ed eclettiche, capiremo ancor meglio perché non potevamo non ritenere indispensabile individuare in alcune specifiche personalità i riferimenti esemplari per fornire delle nostre argomentazioni di studio una prova tangibile della loro praticabilità non solo storiografica, ma anche ermeneutica.

Le figure di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti acquistano, pertanto, uno spessore che travalica il portato delle loro rispettive esperienze creative e si er-

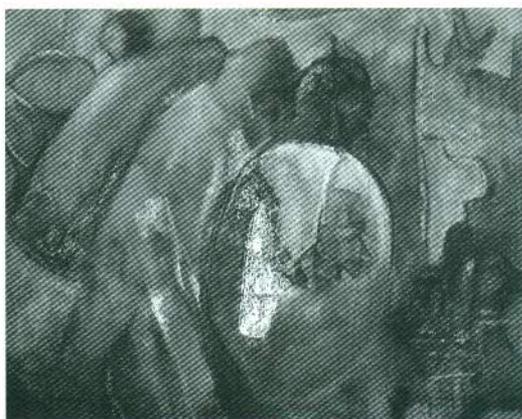
¹¹ R. PINTO, *La pittura napoletana*, Napoli 1998.

gono a riferimenti paradigmatici, trovando spazio espressivo nelle loro personalità quella complessità culturale di cui abbiamo cercato di tratteggiare l'ordito mostrando quanto fertile e produttore potesse essere l'incontro tra esperienze di vario conio nell'ambito di una pratica creativa caratterizzata dalla cifra informale e presieduta da un ansito materico che non può essere semplicisticamente ridotto alla formula d'una dimensione stilistica né circoscritto nei confini d'un 'manifesto'.

Si è molto parlato – negli anni infausti dell'esaltazione delle dinamiche 'post-moderne' – di logiche di 'prelievo', di atteggiamenti 'nomadi', pur anche di 'derive' e questi termini hanno perso il carattere che era loro proprio di errabonda felicità creativa per diventare, piuttosto, lo schermo d'una malcelata forma di 'neomanierismo' in cui l'abbattimento delle ragioni contenutistiche avrebbe dovuto far da viatico ad una mera esplicitazione 'formale', al cui interno, cioè, null'altro che il puro apparire delle cose avrebbe dovuto fornire ragione giustificativa dell'essere e dell'esser-ci delle stesse.

Abbiamo più volte sottolineato, anche nel contesto di altre nostre pubblicazioni, che alcuni movimenti degli anni Ottanta, come, ad esempio, la "Transavanguardia" o i 'Nuovi-Nuovi' hanno svolto il compito di additare, con la propria scelta di debilitare gli spessori contenutistici, i significati propri d'un momento storico che celebrava i 'fasti' del cosiddetto 'pensiero debole', essendo espressione, in fondo, di un'euforia collettiva che immaginava si potesse effettivamente pervenire ad una concezione vaporosa e leggera dell'esistenza¹².

Anche se – con un piccolo salto logico nella dimensione berkeleyana, utilizzando la formula dell'*esse est percipi* – provassimo a tentare di comprendere che la dimensione 'post-moderna' voglia richiedere la percezione del fruitore per inverare il proprio essere (ed anche il proprio esser-ci cosale), ci troveremmo, comunque, di fronte all'aporia di una esplicitazione creativa che denuncia con candore supremo la propria rinuncia programmatica alla consistenza oggettiva di qualsiasi forma di ancoraggio o di semplice additamento contenutistico in premio di una conquista dell'effimero in cui il pregio valoriale consisterebbe nell'assoluta abrogazione di senso logico ed epistemico.



Rosario Mazzella, *Senza titolo*.
Opera presentata nella mostra 'Derive'.

Se, cambiando di segno algebrico le tesi 'post-moderne', potessimo recuperare i significati primordiali ed ancestrali dei termini poco prima suggeriti di 'prelievo', 'deriva' ecc. potremmo osservare, però, che la vitalità propositiva di queste parole è di altissima caratura se si indirizza a definire l'arco di libertà dell'artista sulla via

¹² R. PINTO, *La pittura napoletana del Novecento*, Napoli 2001. Rinviamo a questo nostro volume per una più ampia discussione sulle connessioni tra 'pensiero debole' e manifestazioni creative artistiche degli anni Ottanta. In proposito sono ivi contenute anche le necessarie notazioni bibliografiche.

dell'ottenimento delle condizioni di massimo dispiegamento delle sue opportunità fabulatrici.

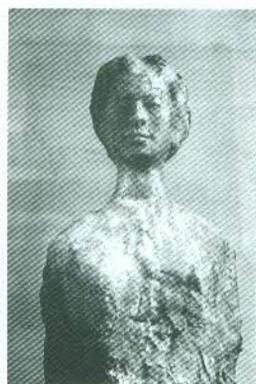
Vorremmo produrre un esempio, in proposito. Una mostra, recentemente ordinata a Milano da Rosario Mazzella ha proposto come suo titolo *Derive* non solo per discostarsi dal concetto 'post-moderno' di 'deriva' ma per suggerire, soprattutto, la condizione di sperdimento della coscienza contemporanea e la necessità di individuare linee effettivamente convincenti sul piano contenutistico¹³.

E' bastato, insomma, volgere dal singolare al plurale la parola 'deriva' per render

ritrovare specificità e distinzioni da cogliere nel loro più alto e produttore significato.

Il contributo etico dell'arte come imago temporis

Detto ciò, rimane, però, da provare in qual misura ciascuno di questi artisti, Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti possa effettivamente ergersi ad *imago temporis*, riuscendo a trovare ragioni d'accomunamento – pur nella conservata differenziazione delle peculiarità individuali – all'interno dell'apparentamento tra loro che dettiamo noi – *more studiorum* – nell'occasione di questa ricerca critico-



Antonio Auriemma, *Natura morta*; Gianni De Tora, *Il paese al tramonto*, 1961; Carmine Di Duggiero, *Donna con fiore*, 1956; Giovanni Ferrenti, *Rachele*, 1954.

conto di uno spessore contenutistico di cui l'uso 'post-moderno' aveva deprivato il termine.

Gli artisti su cui abbiamo scelto di soffermarci a riflettere, Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, hanno caratteristiche di forte ed imprimente radicamento 'contenutistico' e rappresentano – con consequenzialità logica e storica – lo sviluppo di una linea di continuità della 'Scuola napoletana' attestandone la cifra di una non dispersa identità alla cui stregua è quindi ancora possibile – pur all'interno d'una prassi globalizzata ed omologata –

storiografica e che non appartiene, però, al loro vissuto.

Si comprende, insomma che è con molta cautela – e, al tempo stesso, con espressione di convinto coraggio – che riteniamo non solo giusto e ragionevole, ma, addirittura doveroso mettere insieme queste quattro figure d'artisti che non sembrerebbero avere molte altre ragioni d'accomunamento se non quella d'una pratica dell'arte condivisa nel segno dell'opzione aniconica.

Ed anche su questa osservazione si potrebbe discutere: come, ad esempio, non ricordare – per citare solo qualche caso –

¹³ R. PINTO, *L'informale etico di Rosario Mazzella*, in "Roma", 16 ott. 2008.



Gianni De Tora

Cerchio labirinto

mosaico cm. 40-40, 2003

gli esordi ‘nottiani’ di Di Ruggiero o le declinazioni scultoree di Ferrenti – anch’egli all’abbrivio formativo – nel contesto d’una volumetria debitrice delle ragioni d’una cultura plastico-figurativa d’ascendenza latamente mariniana.

Risolto, però, questo doveroso additamento a ragioni ‘figurative’ d’antica ascendenza, non sarà inutile osservare che le prospettive ‘aniconiche’ di questi artisti hanno costituito l’asse vitale intorno al quale si sono impennate le loro rispettive ricerche da cui sono maturati decenni di produzione artistica sempre di altissimo livello e mai suscettibile dell’appunto dell’incoerenza o del salto opportunistico in regioni di pascolo più comodo e redditizio al seguito di mode semplificate e transeunti.

Anche quando è parso che potessero esservi dei discostamenti dalla linea di una scelta di fondo – qui pensiamo, ad esempio, agli orientamenti geometrici di Di Ruggiero e dello stesso De Tora, ma anche a quelli cinetici di Ferrenti – dovremo, con più vigile attenzione, osservare che l’apparente discontinuità non è stata frattura improvvisa ed illogica, ma corollario prezioso d’una ricerca che si dirigeva a sondare ulteriori dimensioni della portata segnica, affinché quell’abbrivio densamente materico scelto come opzione privilegiata della pratica creativa potesse trovare un invero epistemico allontanando da sé ogni dubbio di superficialità ispirativa e di mero abbandono ad una gestualità senza ragioni.

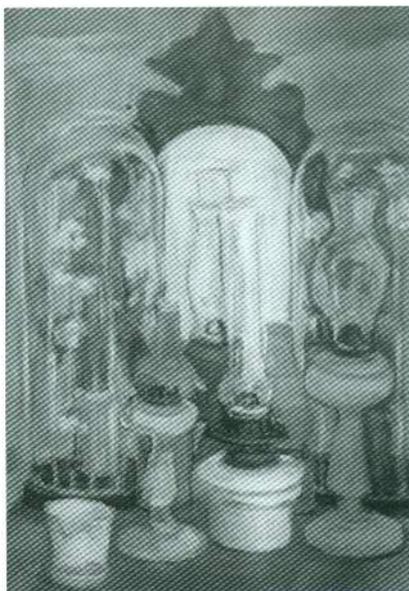
Tali cose, d’altronde, si collocano secondo un profilo di continuità con la realtà storica dell’ambiente napoletano e, pur non partecipando direttamente del portato di alcune scelte d’ordine specificamente ‘astratto’ – o, meglio ancora, come suggeriamo di definire, ‘astrazionistico’ – dell’immediato dopoguerra, come, ad esempio, il ‘Concre-

tismo’, ne vivono, purtuttavia l’istanza etica ed epistemica che ne promana.

Ed infatti, le ragioni d’una dimensione ‘concretista’, allargata al di là della propria specificità stilistica e trascorrente all’interno stesso della ‘scuola napoletana’ – e citiamo, almeno di passata, alcune grandi figure come Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti – manifestano l’intensità d’un contributo di crescita per l’intera stessa stagione ‘informale’ napoletana sostenendone le ragioni più interne e qualificando nel nome d’un intenso rilievo metodologico il darsi effettuale del prodotto creativo.

Né mancheremo d’additare in proposito, ad esempio, che le ragioni più convincenti del ‘Concretismo’ napoletano consistono nell’assunto problematico che riveste – secondo la formulazione che ne addita il ‘manifesto’ – la volontà d’orientare l’episteme artistica come parafrasi dell’impegno dell’attività umana del lavoro¹⁴.

Questa coscienza profondamente morale che caratterizza l’arte napoletana all’av-



Antonio Auriemma, *Natura morta*, 1964.

¹⁴ R. PINTO, *La pittura napoletana del Novecento*, cit.

vio della seconda metà del '900 trascende lo specifico della dimensione 'concretista' e va tracimando – in ampliamento di prospettiva – nell'opera degli artisti di cui sottolineiamo qui il portato decisivo nella formulazione di un progetto creativo che – scavalcando a piè pari la referenza 'oggettuale' – non rinuncia, però, per questo, ad alienare la prescrizione dell'oggettività'.



Gianni De Tora, *Conquista dello spazio*, 1962.

La personalità di Auriemma è quella che merita d'essere chiamata in causa a questo punto, proprio perché l'artista può fornire, in un certo senso, ciò che si definisce la prova *ex adverso*, dal momento che egli appare quello, *prima facie*, più lontano dalle delibazioni propriamente 'informali' e legato, invece ad una modulazione che potremmo tentare di definire – adoperando formule abusate – come pencolante tra declinazioni 'lirico- astratte' e 'onirico-surreali'.

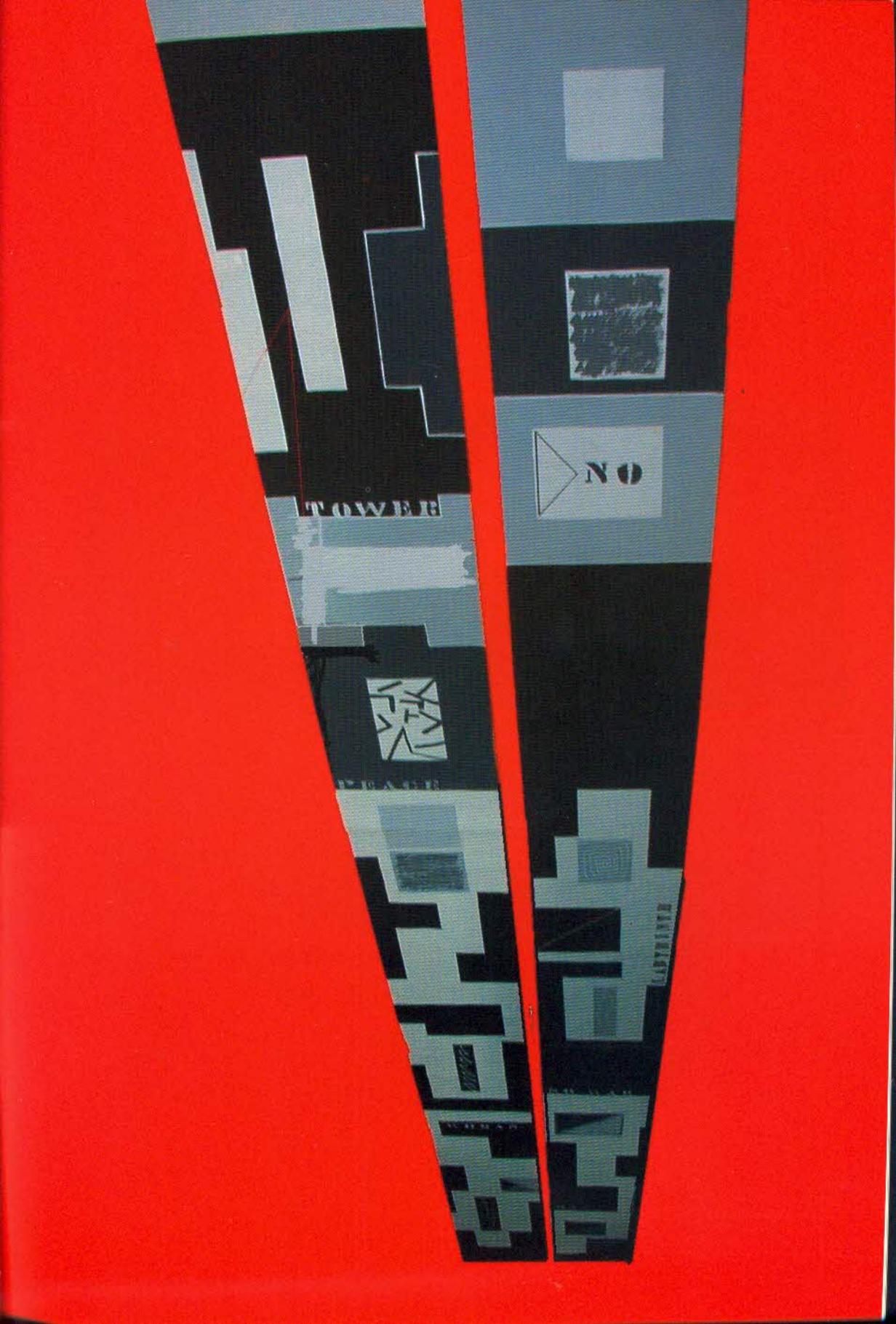
Il più lontano, insomma, dalla linea d'intesa che, per quanto problematicamente, potrebbe giustificare un apparentamento

delle forme di De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, sembrerebbe essere proprio Auriemma. A meno, però, che noi, interrogando le sue opere, non scopriamo che mai in lui la carica segnica si depotenzia in deriva simbolistica e che rimane irrinunciata la presenza fattiva, consistente e corposa di quella coscienza storica che costituisce la dirimente decisiva per tracciare il confine tra ciò che, nella rinuncia alla referenza figurativa, costituisce fuga dal confronto operoso con la realtà e ciò, che, invece, proprio dei fatti, intende restituire una fertile ed inedita prospettiva, allontanando da sé l'idea che del cosiddetto 'reale' sia ammissibile esclusivamente la visione accomodata di una conoscenza apparentemente agevole ma, di fatto, superficiale e convenzionale.

Come non sottolineare, allora, la validità di alcune ricerche di spessore nettamente 'nucleare' che conduce Ferrenti al declino dei Cinquanta (*Cromogrammi*) e negli anni Sessanta o le ricerche di Di Ruggiero sulle specificità delle logiche geometriche intese come paradigma della consistenza logica dell'esistente, o quelle dello stesso De Tora, che modellerà nel contesto della sua evoluzione 'geometrica' una cifra conciliativa con le pulsioni di una urgenza materica che bussa fragorosamente alle porte.

Come può ben osservarsi, questo nostro tentativo di ragionamento non intende affatto procedere a ciò che potrebbe essere malinteso come una *reductio ad unum*: le specifiche peculiarità individuali di questi artisti rimangono distinte e, fors'anche, talvolta, distanti, ma non sono assenti, non sono mai, insomma, distratte dal mondo circostante, mai frutto d'una astensione dalla realtà.

E' molto forte l'esigenza in questi artisti di rapportarsi agli oggetti, oggetti considerati come il trasudamento della storia, come la traccia d'un percorso lasciato dalle moltitudini umane che si sono succedute



e che s'affannano nella ricerca quotidiana dell'equilibrio del vivere.

Come non osservare, ad esempio, che con varia ragione di cronologia, s'alternano nelle esperienze di questi artisti le sensibilità maturate negli anni tormentati della guerra e del dopoguerra, inducendo nell'opera che essi rendono l'introduzione di sensibilità umane che hanno il pregio di additare con intensità sofferta la relatività disarmante della cosiddetta gerarchia dei valori.

La definizione stessa di segno come



Carmine Di Ruggiero, *Paesaggio onirico*, 1957.

traccia della storia accredita per questi quattro artisti la considerazione di testimoni d'un'epoca e di voci profetiche d'una dimensione dell'arte che non s'arresta alla soglia della 'purovisibilità' ma sceglie l'episteme come terreno d'azione nel tentativo di fornire una *Weltanschauung*, che potrà essere certamente discutibile e parziale, ma che, non meno certamente, dà la misura d'un impegno civile e d'una presenza tutt'altro che effimera e distante nella società.

Per tutte queste ragioni, altro segno d'accomunamento di questi artisti è nelle ragioni etiche che sottendono la loro attività produttiva.

Il dispiegamento dell'attività produttiva di quattro personalità sul gradiente storico della seconda metà del Novecento a Napoli

Una mostra recentemente ordinata presso Castel dell'Ovo a Napoli¹⁵ ha consentito di scendere in dettaglio sulla personalità di Carmine Di Ruggiero additandone le peculiarità personali senz'altro, ma inducendo anche, al contempo, il dispiegamento d'uno sguardo all'indietro che ha consentito di ritrovare – giovandosi dell'apporto mediativo dell'opera del Nostro – una misura certamente intrigante della storia di un cinquantennio d'arte a Napoli.

Muovendo, in particolare, dai nostri giorni – e sottolineiamo, peraltro, il significato profondamente innovativo delle sue ultime cose presentate alla galleria di Via Cavallerizza a Chiaia nel 2008, caratterizzate da interventi di sottile malia grefemico-informale¹⁶ – proveremo a spostarci a ritroso verso le scaturigini stesse dell'arte di Di Ruggiero.

Potremo verificare lungo tale tragitto all'indietro nel tempo che le ragioni oggi più flautate della sua compitazione 'materica' trovano ancoraggio in una pratica



Raffaele Lippi, *Macerie*.

¹⁵ V. CORBI (a cura di), *Carmine Di Ruggiero. La stagione della luce*, Napoli 2005.

¹⁶ R. PINTO, *L'informale colto di Carmine Di Ruggiero*, in "Roma", 23 ott. 2008.

pittorica che s'intride di spessori e di forza espressiva. Interessantissima, ad esempio, allo scadere degli anni Sessanta, è la fusione dei linguaggi materici e geometrici che avviene in opere tridimensionali come *Cento braccia* o *Per un monumento*, in cui già s'avverte il salto maturo verso la piena appropriazione dei volumi che avviene convincentemente con *La grande forma*, presentata per il 'Natale a Napoli' del 1970, una grande installazione al Largo San Ferdinando.



Carmine Di Ruggiero, *La grande forma*, 1970.

Ulteriormente indietreggiando, troveremo, nel pieno degli anni Sessanta una intensa gravidanza 'espressionistico-materica' che ci conduce, sù-sù nel tempo, fino agli anni dell'esordio e dell'esemplarismo di Notte.

Abbiamo già indicato gli esordi 'nottiani' e non sarà pleonastico riprenderne qui l'additamento d'ancoraggio per la formazione etica di Di Ruggiero.

Il pittore di Ceglie, infatti, è stato per la 'Scuola napoletana' quello che ha saputo assumere sulla sua persona l'impegno di dissodare il terreno dalle refluenze ottocentesche, dalle declinazioni d'un 'avanguardia' incerta e titubante e, più ancora, dalle pastoie d'una retorica di regime attestata sui prototipi sarfattiani

o sulle assonanze orecchiate di 'Valori Plastici'.

Di Ruggiero mostra all'avvio del suo tirocinio pittorico l'incidenza della lezione di Notte: e, pur rivelandosi precocemente autore di spiccata originalità, durante tutto il corso della sua carriera, non dimenticherà mai il rilievo della concezione etica della pittura che Notte appunto aveva saputo imprimere alla creatività partenopea indirizzandola lungo la via della ricerca contenutistica.

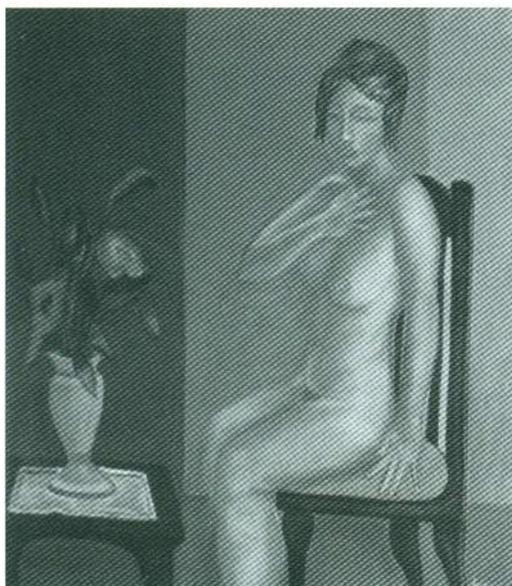
Che questo fosse un clima fertile e produttivo, d'altronde, lo avrebbe dimostrato anche l'opera di altri artisti: forse, vorremmo dire, non meno quella stessa di quanti di Notte non erano stati allievi in modo diretto. Come non citare, negli anni del dopoguerra, l'impegno creativo di Raffaele Lippi, l'intensità morale delle sue *Macerie* e, poi, a seguire, di quel suo processo di trasmutazione progressiva del segno?

Più giovane è De Tora, che non disdegna, ai suoi esordi, una sorta di rimediazione figurativa secondo fluenze di tonalismo addolcito – in cui, però, nulla è concesso alla leggerezza decorativa – (*Paese al tramonto*, 1961, o *Industria* dello stesso anno). Attraverserà tutte le fasi più ricche e significative delle dinamiche



Gianni De Tora, *La figlia dei fiori*, 1966.

post-belliche, approdando nel corso del decennio dei Sessanta ed all'esordio ancora del decennio successivo, alle declinazioni 'paracinquantottine' dapprima e poi a quelle del cosiddetto 'Realismo di Denuncia' così prossimo, ad esempio, alle istanze di "Equipo Cronica" e di altri similari gruppi europei¹⁷.



Antonio Auriemma, *Pentimento*, 1963.

Col tempo, De Tora non ha ceduto alle lusinghe d'un più facile abbrivio creativo, e dalle istanze fertilemente esemplaristiche della ricerca più originale che si svolgeva a Napoli negli anni del secondo lustro dei Cinquanta ha tratto principalmente le ragioni d'un impegno costruttivo, disponendosi a dare corpo ad una lettura dello spazio che fosse certamente *more geometrico*, ma non per questo avulsa da una necessità di volgersi a reinterpretare con occhio analitico le pieghe del vissuto ambientale e della storia.

E' per ciò che può affermarsi che la dinamica delle sue sintesi geometriche si iscrive a chiare lettere nel novero dell' 'astrazione', non certo dell' 'astrattezza'.

In queste ricerche che più che essere 'di sperimentazione', sono 'sperimentali', si manifesta ciò che vorremmo definire la gravidanza organica della produzione più matura di De Tora che consiste non soltanto nell'abbracciare la via 'geometrica', ma nel coniugare questa con un'istanza materica che veniva perimetrandosi come distillazione delle esperienze condotte negli anni di formazione e in quelli d'esordio.

Su queste basi, d'altronde, poteva maturare – come è avvenuto – un incontro di De Tora con le logiche di Di Ruggiero, ma anche con quelle di quegli artisti che si sarebbero dati più d'un appuntamento espositivo sotto l'egida della formula di "Generazioni"¹⁸, che fu, piuttosto che un programma, la registrazione d'un dato, quello, in particolare, dello stemperarsi e dello svolgersi d'un'esperienza logico-materica



Giovanni Ferrenti, *Maternità*, 1951/54.

¹⁷ R. PINTO, *Il Movimento dell'arte nel sociale*, Orta di Atella 2000; G. AGNISOLA R. PINTO, *Prospettive iperrealiste*, Formia/Milano 2004.

¹⁸ R. PINTO, *La pittura napoletana del Novecento*, cit.

in un pugno d'artisti che erano portatori di istanze pregresse che andavano dalle declinazioni 'concretiste' fino alle declinazioni 'informali' attraversate da richiami di rigore 'geometrico'.

Ancora una volta, insomma, la felice sintesi delle varie esperienze creative ha animato, a Napoli, un 'crogiuolo' produttivo all'insegna di 'Generazioni' che ha costituito un riferimento esemplaristico. E tale riferimento esemplaristico ha avuto grande valore per le leve subentranti di giovani in via di formazione, un valore esteso e produttore, evidentemente di più dilatata portata rispetto all'occasionalità definita delle specifiche date d'appuntamento espositivo.



Giovanni Ferrenti, *Cromogramma*, 1957.

Una dimensione di marca 'cinquantottina' è ciò che distingue, in qualche misura, sul piano della referenza contestuale sia pure in termini sotterranei ed inespressi, anche la produzione di Auriemma che desta in un osservatore – da questo specifico punto di vista tutt'altro che 'neutrale', come

Mario Persico – la sensazione di trovarsi "di fronte a dei feticci messi su con pezzi di legno di forma discoidale, attraversati da corde di vario diametro, il tutto costretto entro una geometria intuitiva o riferita a oggetti mitizzati nella memoria"¹⁹.

In seguito, l'artista avrebbe sempre più smaterializzato le forme, pur senza mai perdersi nel vuoto della dimensione onirica e lasciando in piedi un ordito logico-segnico che sostiene un'irrinunciata pregnanza contenutistica.

Certamente, in Auriemma vige una sensibilità lirica e le cromie, come le definizioni lineari e puntiformi, sono momenti ineludibili dell'impianto creativo; ma tutto ciò non al prezzo del depotenziamento dell'*inventio* e delle sue ragioni più profonde.

La più marcata scelta di campo della scultura non allontana Ferrenti da questa temperie che andiamo descrivendo e di cui – poco a poco – emergono, proprio attraverso una disamina sempre più ravvicinata dell'opera dei vari protagonisti in esame, i motivi di una condivisa esperienza epocale.

Anche Ferrenti, come abbiamo già detto, muove i suoi primi passi da un'esperienza creativa che non disdegna l'approccio alla figurazione, orientando egli il suo primo tirocinio produttivo verso quelle sensibilità plastiche che segnavano un punto di svolta rispetto alle retoriche 'valoplastiche' e 'sarfattiane' nel segno d'una rastremazione delle forme e d'una scoperta delle torniture dei volumi.

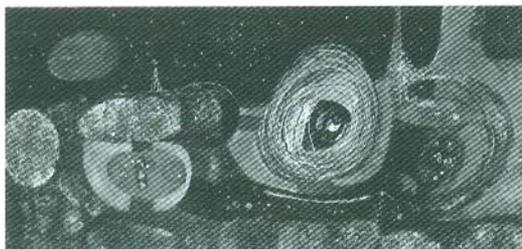
Forse non sarà inutile ricordare – così come abbiamo fatto per la pittura, additando il ruolo di Notte – il rilievo di maestri a Napoli, come Monteleone, che seppe ispirare l'esigenza di un rinnovamento

¹⁹ M. PERSICO, *Antichi umori nei legni di Antonio Auriemma*, in AA. VV., *Antonio Auriemma*, Napoli 1981 (catalogo della mostra resa presso la galleria "Lo Spazio" di Napoli nel 1981).



della scultura accompagnando con garbo, ma anche con forza decisa, il trapasso dalle logiche 'novecentiste' a nuove istanze produttive.

A muovere di qui, da queste profilature di contesto, con costante progressione sul piano della ricerca, Ferrenti avrebbe messo a punto una sua precisa formula espressiva, che s'è formata tenendo conto del contributo esemplaristico offerto dalla entusiasmante temperie artistica postbellica nutrita di quegli ansiti fermentanti che si articolano lungo il gradiente 'concretista-nucleare-cinquantottino'. Sulla scorta di



Mario Persico, *Paesaggio per la mia ragazza*, 1957.

tali esperienze, Ferrenti modella la propria identità artistica che oggi, alla disamina analitica che lo sguardo rivolto al passato consente, si presenta come il prodotto d'una ricerca condotta con grande serietà e coerenza, lungo un asse di ricerca che ha privilegiato sempre il contenuto e che ha fatto della sintesi espressiva il luogo dell'inveramento di forme organiche significativamente presenti.

Altro dato di fondamentale rilievo nella ricerca creativa di Ferrenti è l'intreccio cui il Nostro sa dar vita fra libertà espressive significativamente riconducibili alla più esplicita sfera 'gestuale', e controllatissime scansioni di elementi razionalmente disposti.

Procedendo all'indietro, anche nel caso di Ferrenti, osserveremo come nelle più recenti *Ferrostrutture* degli anni Ottanta e Novanta trovi esplicitazione un'episteme significativamente annunciata già nelle *Ri-*

cerche modulari e nelle *Tracce del pendolo luminoso* degli anni Sessanta. In questa produzione, peraltro, si manifestavano importanti soluzioni cinestetiche al cui interno era possibile leggere la coniugazione di ragioni pregresse d'ordine 'nucleare' degli anni Cinquanta con insorgenti istanze geometrico-cinetiche.

Quattro artisti lungo la linea della sintesi espressiva

Ci sembra necessario, a questo punto, promuovere qualche motivo di riflessione ulteriore e più ampia sulle personalità di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, di cui le rispettive peculiarità non integrano gli estremi d'una incomunicabilità e d'una distanza incolmabile.

Se, ad esempio, dovessimo ad osservare questi autori con uno sguardo lontanante, non potremmo non riconoscere tratti di accomunamento e non di divisione tra loro.

Proviamo, ad esempio, ad analizzare la pittura di alcuni grandi protagonisti del nostro Seicento napoletano e studiamoci di osservare le 'differenze', ad esempio, non solo di scuola, ma anche di generazione fra alcuni maturi protagonisti.

Non diremo di Caravaggio, ma per individuarne almeno quattro, come quattro sono i protagonisti su cui andiamo discutendo – Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti – ci accosteremo a Stanzone, a Giordano, a Preti e, per la scultura, ad Andrea Falcone.

Al di là dell'esercizio – che lasciamo volentieri al paziente lettore di immaginare i possibili abbinamenti fra gli artisti del Seicento e quelli del secolo Ventesimo – ciò che preme qui sottolineare è la consistenza storica della fusione più larga che il tempo dispone sulle cose, rendendole permeabili e discorrenti al di là delle loro divisioni e specificità.

Appariranno, allora, infatti, più prossime le ragioni d'unione che di divisione

e l'arco del richiamo 'naturalistico', ad esempio, potrà costituire il *basso continuo* sotteso alle evidenti disparità esistenti tra le forme dei vari protagonisti seicenteschi richiamati. E altrettanto dicasi per la foga 'pittoricistica' che pervade il 'moderatissimo' stanzionesco, ma anche l'empito 'barocco' del Giordano o il 'tenebrismo luminoso' del Preti. Né trascureremo la portata del contributo scultoreo di Andrea Falcone in cui si propongono in sintesi molti fatti che appartengono alla temperie del secolo e al dilatarsi delle varie esperienze creative.

Analogamente, ci pare utile soffermarsi sui motivi che aggregano, piuttosto che dividere e differenziare, le esperienze di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti.

Se, infatti, potessimo disporci ad un allontanamento valutativo, quale sarebbe possibile praticare a distanza storica più dilatata in un tempo a venire, osserveremo questi autori del secondo Novecento napoletano molto più prossimi tra loro di quanto possano oggi apparire.

Conclusioni

La seconda metà del Novecento in Campania è stata nell'arte un momento fertilissimo e di grande ripresa, anche se il riconoscimento dei meriti tarda ancora a venire e molti artisti appaiono in credito storico e critico.

Negativamente, purtroppo, hanno inciso, nella comunità degli artisti napoletani, la divisione e l'individualismo.

Ad osservar bene le cose, però, non appare incongruo parlare, ancora in questi decenni, d'un'identità di 'Scuola'.

Abbiamo citato l'esemplarismo di Notte ed abbiamo anche richiamato la figura – oggi ancora un po' in ombra – di Monteleone²⁰, ma anche queste cose non basterebbero ad individuare un fattore di

accomunamento e di identità se noi non andassimo a cercarne le ragioni in quella disposizione eclettica – ciò che abbiamo già definito 'il crogiuolo' – della 'Scuola' napoletana, che vale come fattore identitario, così come, per inveterata, ma non irragionevole individuazione critica, si definisce fattore identitario della 'scuola' fiorentina il disegno e di quella veneziana il colore.

Le componenti che s'addensano nelle esperienze creative di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti sono meno distanti tra loro di quanto non lo siano gli esiti creativi specifici dei quattro autori che abbiamo preso in esame.

Ruolo primario gioca in tutto ciò, ad esempio, la consistenza segnica, il profilo indiscusso di una concezione dell'arte come traccia storica ed insopprimibile d'un vissuto umano che si fa sintesi ed espressione pregnante d'un sedimentato di comunità.

I riferimenti più strettamente tecnici e stilistici seguono di necessità: si dispiega, in tal modo, l'irrinunciata ascendenza 'materico-informale' che pervade l'opera di tutti e quattro i nostri protagonisti, ma s'affaccia anche l'esigenza del rigore geometrico che variamente articola le parti e le dispone lungo percorsi di intensa coerenza espressiva.

Né manca, infine, quella componente costruttiva dell'immagine che fa premio della prospettiva fabulatrice che si afferma come distinzione puntuale del tratto ed anche come sensibilità quasi miniaturistica della precisione costruttiva, al di là del fatto che, poi, tutto ciò avvenga nella preziosità materica del segno diruggieriano o nell'afflato lirico di Auriemma, non meno che nelle sensibilità più cinestetiche che cinetiche di Ferrenti o nell'acribia linearistica di De Tora.

²⁰ R. PINTO, *La scultura del Novecento*, Napoli 2000.

Aniconiche interazioni

Da un punto di vista generale sembra che teorizzazioni e vulgate culturali intorno ai valori aniconici, nel tendere quasi sempre a semplificarne cause ed effetti, siano guidate da intenzioni precise: ordinare, classificare, incasellare, talvolta con non lievi forzature, la grande varietà degli aspetti allo scopo di sistematizzare e legittimare l'importante ruolo svolto dall'astrattismo nella storia dell'arte, nel suo dirompente affrancamento dalle tradizionali dipendenze rappresentative.

Tuttavia, occorre dire, la molteplicità delle forme espressive aniconiche non appare facilmente riconducibile a indirizzi o formule che possano mettere insieme, in modo semplice e piano, la straordinaria pluralità di esperienze e tendenze che nel corso del tempo sono state prodotte e fruite.

Quando la critica si fa storia, come per l'astrattismo, c'è necessità di affrancarsi dalle sistematizzazioni provvisorie cioè da quelle tipologie critiche che non danno consistenza alla complessa fenomenologia artistica che va sempre rapportata al contesto culturale, alle congiunture storiche e alla rielaborazione della memoria delle esperienze trascorse.

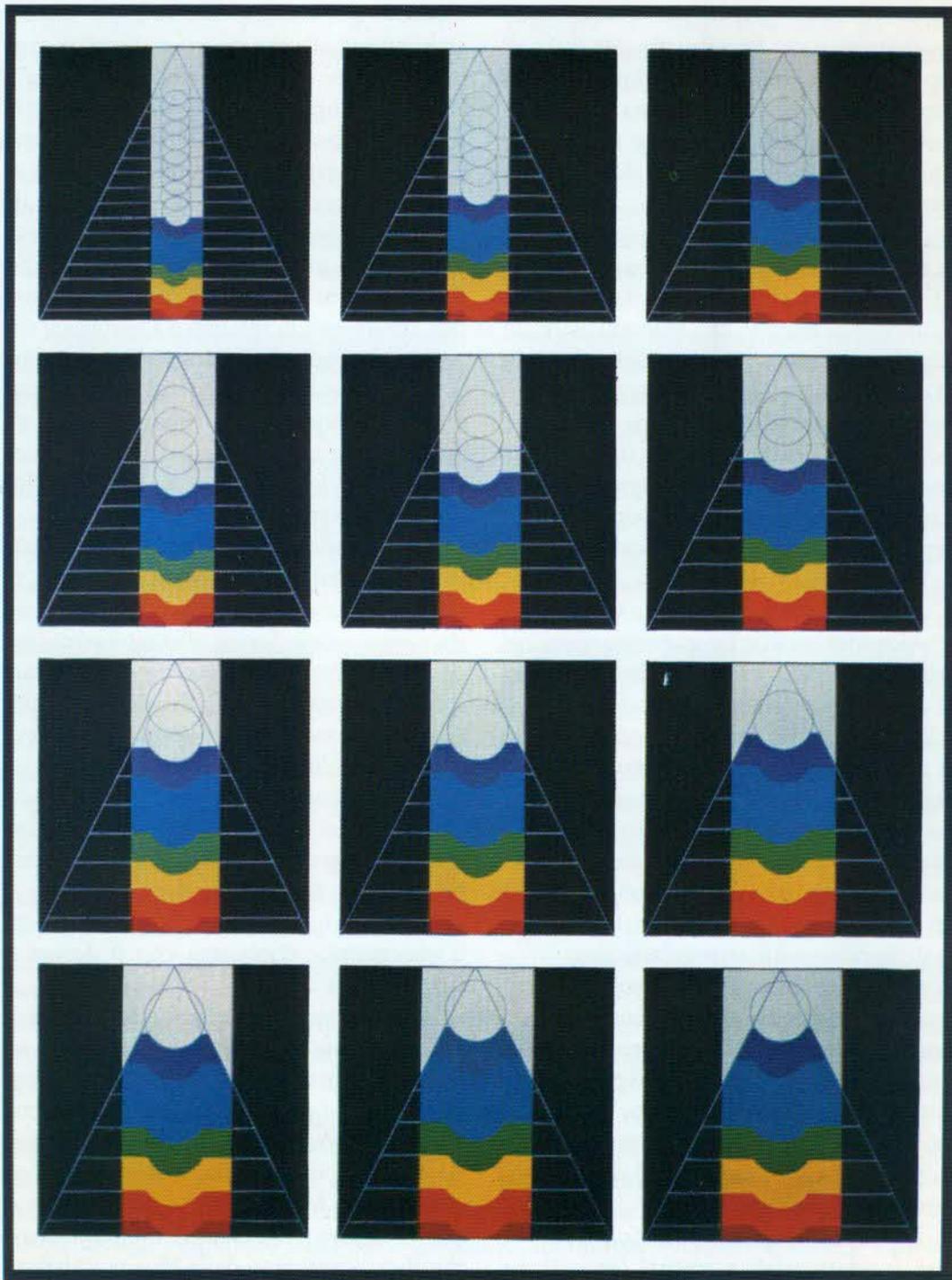
Va anche detto, ripercorrendo i penetranti studi di Georges Roque, che nel vecchio continente, pur essendo il luogo in cui nasce e si sviluppa l'astrattismo, "una storia delle concezioni dell'arte astratta [...] non è stata mai elaborata". Prova ne sia la confusione che ancora oggi si fa nell'adoperare termini quali astrazione, astratto, astratto-concreto, arte astratta, astrattismo (con tutte le sue innumerevoli aggettivazioni) e, ancora, sempre limitandoci alle

dizioni italiane, arte non-figurativa, non-figurazione, arte non-oggettiva.

Da questo albero terminologico discendono altre successive ramificazioni che designano l'informale, la pittura e la scultura materica, la pittura segnica e gestuale, la pittura d'azione, l'espressionismo astratto e i due movimenti italiani del nucleare e dell'arte spaziale.

Peraltro, la complicata geografia dei non pochi movimenti di derivazione astrattista ha dato luogo, nel corso del tempo, ad accese polemiche, dissidi e infervorate disquisizioni. Gillo Dorfles, come studioso, critico militante, pittore e testimone vivente è quello che ha potuto fare maggiore chiarezza in proposito. Egli, infatti, così scrive: "Il conflitto tra *concretismo* (o astrazione geometrica) e *astrattismo* non geometrico (detto anche in Francia *abstraction lyrique* e che come abbiamo visto si venne suddividendo negli svariati movimenti dell'informale, del tachisme, dell'action painting, della pittura segnica, gestuale, e materica), doveva esplodere in tutta la sua violenza soltanto negli ultimi anni. Infatti nel periodo tra le due guerre il 'fronte astratto' aveva ogni interesse a mantenersi compatto contro lo strapotere della pittura figurativa; e invero una sorta di fratellanza di tutti gli artisti 'non figurativi' era ancora evidente: ciò che allora contava era il fatto di dar vita a delle opere che non fossero naturalistiche e non avessero riferimenti con la realtà del mondo esterno".

Rispetto a questa galassia in espansione c'è chi ha cercato di ordinare, a posteriori, la gran matassa dei movimenti, ribadendo semplicisticamente la ripartizione tra



Giovanni Ferrenti
Germinazione
 acciaio, cm. 200-100-600, 2005

Gianni De Tora
Sequenza
 acrilico su tela, cm. 100-130, 1974

astrattismo non-geometrico e astrazione geometrica o chi ha segnato una linea di separazione tra artisti che configurano solo forme che non hanno riscontro nel mondo reale e artisti nelle cui opere è possibile rintracciare legami, anche debolmente evocativi, della realtà.

La questione è complessa: va al di là delle astratte schematizzazioni classificatorie e delle false problematiche terminologiche, per cui volendo dare un contributo conoscitivo e di chiarimento all'evoluzione dell'arte astratta ovvero aniconica, adoperando un termine che generi meno confusioni, conviene ripercorrere molto sinteticamente lo svolgimento e le trasformazioni di questo importantissimo percorso dell'arte contemporanea.

Il processo graduale della storiografia artistica riferisce che l'astrattismo nasce nel primo decennio del Novecento ad opera di artisti che rigettano i modi figurativi della rappresentazione tradizionale. Alcuni di essi mettono a fondamento delle loro ricerche la possibilità di configurare libere forme con un uso altrettanto libero del colore, mentre altri, mossi da differenti istanze, creano e sperimentano la purezza del colore che risuona nella analoga purezza della rigorosa forma geometrica.

Questa schematica e certamente non esauriente spiegazione del fenomeno artistico in discorso è solo funzionale alla comprensione delle successive influenze determinate dall'astrattismo. Influenze molto estese e destinate a durare a lungo: dalle arti visive alla grafica al disegno industriale alla architettura.

Le differenze, anche profonde, tra le due fondamentali correnti (astrazione lirica, informale e astrazione geometrica) sono sottolineate dall'uso di vari termini. Una significativa e sintetica denominazione che fa riferimento soprattutto alle

metodologie e alle procedure del lavoro artistico è quella che ripartisce l'astrattismo in "astrazione calda" e "astrazione fredda". La prima rimanda al lavoro asistemico, estemporaneo, assolutamente libero dell'artista visto nel suo lasciarsi andare al suo stesso gesto emozionale: una sorta di "estetica della formatività", molto operativa, che va vista sia nelle problematiche tecniche e nel concreto coinvolgimento dell'artista con la materia e i materiali, sia nella interconnessa azione di colloquio, sondaggio e interrogazione della stessa materia. Insomma, per ripetere le penetranti parole di Pareyson, si tratta di quel particolare "fare" dell'artista: un "fare che mentre fa inventa il modo di fare".

La seconda astrazione, quella "fredda", si fonda essenzialmente sulla geometria, o meglio, assume la geometria come principio germinativo delle forme, allargandosi col segno e col colore all'evocazione dello spazio e delle sue metamorfosi, all'equilibrio e alla organizzazione formale, intesa soprattutto come controllo del gesto emozionale.

In definitiva, pur non trascurando una spiccata sensibilità verso la materia, questa corrente astratta si sostanzia fondamentalmente di una forte metodologia progettuale, stabilendo una altrettanto forte e anticipatrice contiguità con il design e l'architettura.

La narrazione, complessivamente resa dalla corrente storiografia, si sofferma su quanto le forme prodotte dagli astrattisti differiscano tra loro e su cosa hanno in comune nel presentarsi insieme come risultati ed elementi di sollecitazione in direzioni certamente non univoche, così come è dato a vedere a chi esamini il complesso e ramificato percorso della ricerca artistica.

Il nocciolo della questione, per ciò che maggiormente interessa la ricostruzione storica, è costituito dalla individuazione dei vari rapporti tra le dimensioni del

“reale” e quelle del “pensiero” e, dunque, ai correlati rapporti tra forme iconiche e forme aniconiche.

Bisogna a questo punto accennare, molto sinteticamente, alla vicenda della progressiva affermazione di questi nuovi linguaggi che, trasgredendo i codici di una tradizione lungamente consolidata, andavano a frantumare qualsiasi impostazione figurativa.

Nella comune trattazione, la fase iniziale dell'astrattismo viene fatta risalire a Kandinsky, con qualche approssimazione storica a vantaggio di una gustosa aneddotica.

Certamente si deve far riferimento, per citare le origini meno remote della pittura astratta, a Gauguin, ai Nabis, a Cézanne, per non parlare di Turner: movimenti e forti personalità artistiche le cui ricerche costituiscono una vera e propria propeudeica all'astrattismo, visto finanche nei suoi principali orientamenti stilistici: quello estremamente libero, di natura lirica e di contaminazione “musicale”, per i suoi svolgimenti ritmici e i suoi timbri cromatici e quello d'impianto costruttivista, talvolta rigorosamente geometrico.

Riuscirà indubbiamente significativo l'episodio curioso, e al tempo stesso esplicativo, capitato a Kandinsky. L'aneddoto, più volte ripreso dalla storiografia artistica, per assumerlo come significativo inizio dell'astrattismo, è ritenuto da qualche acuto critico finanche dannoso ai fini della corretta comprensione del fenomeno artistico.

Georges Roque, ad esempio, segnala negativamente questo episodio “perché ha fatto dell'inizio dell'arte astratta una ‘scoperta’, tra l'altro accidentale, per cui ci siamo creduti dispensati dall'interrogarci ulteriormente sulla sua genesi”.

Il primo discernimento tra forme iconiche e forme aniconiche Kandinsky lo opera allorquando nel suo studio resta attratto da un proprio dipinto che stima dotato di

singolare bellezza, ma difficile da capire perché indecifrabile. Si rende poi conto che si trattava dell'opera capovolta.

Di questo singolare avvenimento, o meglio fenomeno percettivo, è lo stesso artista a fornirci una efficace testimonianza scritta: “Aprendo la porta dello studio, vidi dinanzi a me un quadro indescrivibilmente bello. All'inizio rimasi sbalordito, ma poi mi avvicinai a quel quadro enigmatico, assolutamente incomprensibile nel suo contenuto e fatto esclusivamente di macchie di colore. Finalmente capii: era un quadro che avevo dipinto io e che era stato appoggiato al cavalletto capovolto”.

Kandinsky dunque si rende conto che è proprio il capovolgimento del dipinto a provocare quella perdita di iconicità alla quale era abituato, perdita rimpiazzata dall'acquisizione di una nuova e sorprendente natura: l'astrazione tutta fondata sulla assoluta libertà della forma e del colore, svincolati da rapporti con la realtà.

E' assai singolare il fatto che alcuni anni prima Benedetto Croce abbia considerato lo stesso fenomeno nella sua ricerca filosofica. Infatti, la prima edizione della sua “Estetica” è del 1902, mentre il “Primo acquerello astratto” di Kandinsky è del 1910.

Croce, a proposito del paesaggio e della realtà, così scrive: “E' stato osservato che, per aver godimento estetico dagli oggetti naturali, conviene astrarre dalla loro estrinseca e storica realtà, e separare dall'esistenza la semplice apparenza o parvenza; che guardando noi un paesaggio col passar la testa fra le gambe, in modo da toglierci dalla relazione consueta con esso, il paesaggio ci appare come uno spettacolo fantastico”.

Insomma, o capovolgendo il dipinto, portatore di un grado di iconicità in quanto rappresentazione mimetica della realtà, o passando la testa tra le gambe nel mirare l'iconicità totale della realtà, si determina uno stravolgimento percettivo e conoscitivo

vo tale da mutare le apparenze sensibili in intelligibile astrazione. Le due esperienze percettive connettono, entrambe, realtà e pensiero, ovvero producono quella singolare interazione tra realtà e coscienza che farà dire, molto più tardi, a Merleau-Ponty "il visibile è una piega dell'invisibile".

L'efficacia dell'operazione di ribaltamento della rappresentazione della realtà o il rovesciare la abituale modalità fruitiva del mondo esterno, così come indicano l'artista e il filosofo, è un fatto storico assai rilevante poiché, a ben guardare, ci riconduce alle due inclinazioni fondamentali dell'arte non figurativa: un astrattismo senza rapporti con il mondo apparente, estrinsecamente fenomenico, e un astrattismo nel quale c'è una superstite e alterata cittadinanza di segni che rimandano al panorama rappresentativo.

Nelle stesse opere di Kandinsky, infatti, ritroviamo talvolta (e non solo in quelle iniziali), alcuni elementi di natura figurativa fortemente semplificati: dal "motivo della troika", così definito dall'artista e da lui spesso utilizzato, presente in modo netto e incisivo nella grande tela "Quadro con bordo bianco" del 1913, fino all'ultimo olio, "Slancio moderato" del 1944, dove sono chiaramente individuabili fantastiche sagome di esseri acquatici che sempre ci sorprendono per la loro mutevolezza tra ironica dimensione irrealistica e concreta immagine di vita sottomarina.

E' proprio la variabilità, l'imprevedibile e poetico cangiare dei segnali informativo-rappresentativi in segnali pseudoiconici a incuriosirci, a sollecitarci a ripercorrere l'itinerario dell'artista che va oltre la realtà, agendo in profondità, per svelarne i puri valori emozionali nel fantastico percorso metamorfico a cui sottopone le cose.

Questa essenza inalterata, sempre insorgente nel piano interpretativo dell'arte astratta, può essere generata, come si è già

accennato, sia dalla modificazione della realtà, deformata e contraffatta al punto da infrangere qualsiasi rapporto e riconoscibilità con il mondo esterno, sia dalla pura attività del pensiero.

Charles Estienne, grande estimatore di Kandinsky, ritenendolo "padre fondatore" dell'astrattismo, ne metteva in evidenza la capacità di "liberazione delle forme svuotate del loro contenuto naturalista". Riconosceva dunque la legittimità della presenza nelle opere di cose o anche di una "certa atmosfera" che potesse far risalire "al mondo esteriore" dal quale provenivano queste tracce ancora figurative.

"Kandinsky - scriveva, negli anni Cinquanta, Estienne - ha fatto il grande passo, ha superato la frontiera che separa il mondo esteriore dal mondo interiore, e così arriva a scoprire il mondo interiore, visto nella sua anima, nella sua essenza".

Il fascino dell'arte astratta consiste proprio nella cattura di questa essenza che è il valore genetico, creativo, fluttuante dell'opera: dalla liberatoria alienazione iconica all'alto grado di commozione della essenza e delle qualità del pensiero quando, aniconicamente, prendono forma nella materia.

E' naturale considerare come un oggetto aniconico sia in grado di realizzare finalità conoscitive nella misura in cui scioglie, presso il comune fruitore, le ambiguità di lettura e interpretazione che possono derivare da analogie e associazioni di natura iconica.

Reciprocamente, c'è necessità di una dimensione fruitiva, assolutamente moderna, criticamente aperta al nuovo e sollecitata dal desiderio di costruire una relativa autonomia di giudizio, per cui l'esigenza di trovare procedimenti e forme di approccio più rigorose alle esperienze iconiche e aniconiche è sicuramente sentita.

Intanto, considerazioni teoriche e modelli adeguatamente applicabili sono stati

tentati: ad esempio, una stringente scala di iconicità decrescente è stata messa a punto da Abraham Moles, finissimo studioso della percezione estetica e della teoria della comunicazione.

Moles, agli inizi degli anni Settanta, fissa gli estremi della sua scala di valori mettendo al primo posto, per l'alto grado di iconicità che riveste, l'oggetto reale, mentre colloca all'estremo opposto la parola che designa l'oggetto, considerandola portatrice del più alto grado di astrazione. Naturalmente, vi sono in posizione intermedia tutta una serie di valori a iconicità decrescente, ovvero, nell'altro verso si potrebbe dire ad astrazione decrescente.

In buona sostanza, la scala proposta da Moles ci interessa e ci incuriosisce perché percorrendola si va dal concreto all'astratto, dal visibile all'invisibile; pertanto, potrebbe essere ben utilizzata per dare un assetto più sistematico, maggiormente scientifico alla lettura e alla interpretazione delle opere astratte, soprattutto quelle che contengono elementi figurativi residuali come è stato per un tratto della ricerca di Kandinsky.

Una siffatta lettura conferirebbe un'immagine più rigorosa alla critica corrente, contrastando i "narcisistici sdilinquimenti della critica evocativa", per adoperare la significativa espressione, pregna di vigore polemico, di Giovanni Previtali.

Ma, anche attribuendo alla scala di Moles qualità scientifiche, verificabili comunque nell'approccio empirico con l'opera, dobbiamo per amore di verità storica citare il valore di anticipo, rispetto a Moles, di un artista. Si tratta di Joseph Kosuth, artista concettuale che realizza nel 1965 l'opera "One and tree chairs", ora al MoMa di New York, nella quale certo vi è l'essenza della sua visione che si fonda sulla dissoluzione della materialità dell'oggetto a vantaggio della sua affermazione concettuale, ma, accanto a ciò, propone un preannuncio consapevole della scala di

Moles. Difatti, la scala valoriale dal punto di vista iconico è riconoscibile nei tre gradi della rappresentazione di questa celebre opera di Kosuth: la sedia reale al centro, la fotografia al vero a sinistra, la parola "chair" ripresa e ingrandita da un dizionario e posta a destra dell'installazione.

Dunque, si tratta, semplicemente, di una singolare profetica correlazione che precede la teoria molesiana, messa in opera con la fulminante capacità comunicativa tipica di Kosuth.

La cosa va segnalata quale avvicinamento, rapido e convincente, alla piena comprensione del rapporto tra iconico e aniconico; quasi un esemplare momento applicativo, temporalmente capovolto nell'impossibile applicazione della teoria di Moles. Impossibile perché, come si è detto, l'artista anticipa il teorico in uno con i suoi assunti scientifici e le sue definizioni empiriche.

Volendo ancora, in questo necessariamente sintetico percorso delle attività artistiche di natura aniconica, soffermarci su fatti e considerazioni meno noti, eppure di significativo interesse, dovremmo pure accennare a Suzi Gablik e ai contenuti delle sue attraenti ricerche.

Il suo punto di vista parte da un atteggiamento valutativo dell'arte nel suo sviluppo diacronico. Il piano epistemologico su cui si fonda la ricerca, condensata sostanzialmente nel saggio "Progress in Art", del 1976, ha come riferimento basilare l'epistemologia genetica di Jean Piaget.

Gablik così facendo delinea una sua personale congettura evolutiva dell'arte, in direzione dell'astrattismo: una sorta di itinerario che si svolge nel corso del tempo, similmente al complesso sviluppo cognitivo umano e al progredire degli aspetti operativi della conoscenza.

Insomma, l'arte, in modo corrispondente all'attività cognitiva, acquisisce una

maggiore complessità nel progressivo affrancamento dai modi figurativi della rappresentazione, giungendo, come posizione apicale, al grado più alto dell'astrazione, ossia "a una complessa organizzazione dei sistemi formali logici" (H. Belting).

D'altra parte, la tendenza dell'arte a strutturarsi in forme più articolate e significative è vista, secondo altre angolature critiche, non più come linea evolutiva di carattere genetico, bensì come una sorta d'inclinazione trascendente: in buona sostanza, alla visione scienziata si contrappone la visione spiritualista.

La propensione alla spiritualità ha radici nell'*Einführung*, cioè in quella empatia già visibile nelle opere di Herder e Novalis in termini di immedesimazione tra soggetto e oggetto e ripresa nella fondamentale opera di Wilhelm Worringer, "Astrazione ed empatia" (1908), laddove l'astrazione è, nell'esperienza estetica, consonante con l'aspirazione alla purezza di tutto ciò che si manifesta come non appartenente al mondo organico.

A distanza di pochi anni dall'uscita di questo libro, Kandinsky scriverà il famoso saggio su i significati del colore e delle forme, pubblicato nel 1913 in "Der Sturm". "Über das Geistige in der Kunst" è il titolo della sua filosofica riflessione sullo "spirituale nell'arte", che sarà poi ripresa da più di un autore.

Vale la pena di citare, a dimostrazione degli effetti di lunga durata del pensiero di Kandinsky, il recente saggio di Clement Greenberg "All'origini dell'opera d'arte contemporanea", dove lo scrittore sostiene, come ho già scritto in altra occasione, "che l'astrattismo è l'ineluttabile risultato processuale del fare arte. Ovvero, l'arte, allontanandosi progressivamente dalle allucinazioni del realismo, subisce una sorta di 'purificazione' che la porta al pieno dominio del campo pittorico".

In breve, questo sublimato e trascendente avanzamento evolutivo dell'arte, sostenuto e argomentato da Greenberg, non può che approdare all'assoluta aniconicità; non può che rinviarci a quell'unico contenuto astrattamente sensibile, puro e originario, della pittura e della scultura.

Uno straordinario riverbero concettuale è possibile coglierlo nelle riflessioni di Mark Rothko che intendeva il percorso dell'artista come percorso di progressiva chiarezza che si realizza con "l'eliminazione di tutti gli ostacoli tra il pittore e l'idea e tra l'idea e lo spettatore".

Passando ora, in linea di continuità di discorso, ad argomentazioni più circoscritte e riferibili a un'ottica territoriale più ravvicinata, va subito detto che il cammino dell'arte astratta nell'area napoletana non è stato certo facile.

E' accaduto, nell'immediato dopoguerra, dopo il dissolvimento del fascismo e del suo portato artistico, che in Italia si fronteggiassero sostanzialmente due correnti artistiche, entrambe significativamente espressive del nuovo assetto geopolitico.

La prima, non certo per ordine d'importanza, muoveva dal cosiddetto "realismo socialista"; riceveva direttive politiche e aveva come espressione artistica apicale la figura di Renato Guttuso. La seconda corrente era quella astrattista, che andava diversificandosi in varie tendenze sotto lo stimolo e gli orientamenti delle ben più consolidate esperienze straniere.

Basterebbe, per fare un solo e indicativo esempio di questa netta antinomia, citare il Gruppo degli Otto (Birolli, Corpora, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova, Afro, Moreni), formato nel 1952, e "teorizzato da Lionello Venturi in contrapposizione al realismo socialista e all'astratto 'concreto' di quegli anni", come ha scritto Alessandro Masi.

Alla lenta assimilazione, in Italia, della cultura artistica europea delle avanguardie storiche e di quelle più recenti del dopoguerra, faceva riscontro a Napoli una situazione di analogo antagonismo, dove una figura importante, sia come critico d'arte che come pittore, quale è stato Paolo Ricci, non lesinava giudizi critici negativi, se non vere e proprie stroncature, nei confronti, ad esempio di un Barisani.

Insomma, la convivenza era difficile e aggravata da un ambiente culturale attardato sulla importante pittura dell'Ottocento e da poco in contatto con la pittura tardo impressionista. In questo contesto prende avvio la formazione dei nostri artisti, impegnati nella presente rassegna. Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti, come altri artisti napoletani, in sede formativa, subiscono la forte eredità culturale ma credo che benjaminianamente siano riusciti a "strappare la tradizione dal conformismo che è (sempre) in procinto di sopraffarla".

In breve, i nostri artisti non hanno mai rinunciato alla difficile relazione con il contraddittorio ambiente culturale napoletano, partendo come tutti da premesse figurative che tuttavia già contenevano un perspicace dissenso riguardo ai conformistici e generalizzati modi pittorici e plastici locali.

Se riguardiamo queste prime opere notiamo un distacco dalla convenzionale figuratività che contrassegnava l'ambiente, anche quello accademico, di quei tempi, a vantaggio di una visione meno ristretta, aperta ai nuovi linguaggi, alle nuove ricerche. Di qui il crescente impegno per la contemporaneità, laddove questa sottraeva all'arte la sua tradizionale condizione di reclusione in un ambito socio-culturale tanto ristretto, quanto appesantito da vincoli generazionali e dall'arresto su posizioni solo favorevoli al mercato dell'arte.

Ecco, dunque, una molteplicità di esperienze pittoriche, plastiche, polimateriche.

Basti pensare, per citare un solo artista, ai piccoli supporti trasparenti, i "cromogrammi" di Giovanni Ferrenti, con i quali l'artista proiettava su grandi pareti i risultati della sua straordinaria e coinvolgente ricerca sulla epistemologia della macchia, resa da mescolanze cromatiche, oscillanti tra dimensione estetica e sollecitazione psicologica.

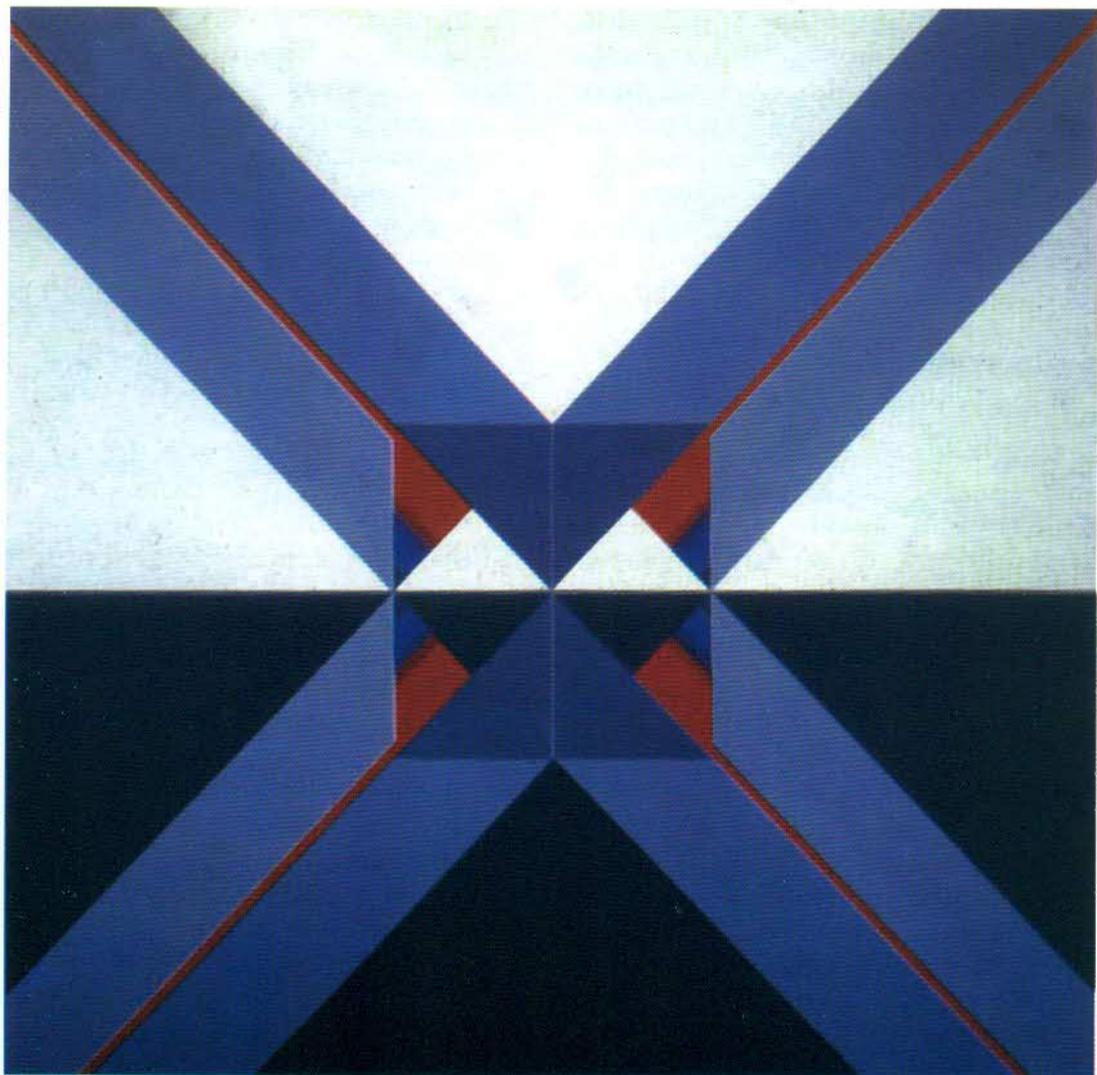
Siamo appena negli anni Cinquanta ed è già vivo e incalzante l'impegno in complesse problematiche che comportavano il riconoscimento dell'aniconico quale visualizzatore dei processi mentali, consci o inconsci che fossero.

Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti avanzano nella loro esplorazione, guardano ai significati forti ed esaltanti delle avanguardie storiche; ricercano, dentro ogni possibile intrigo, ogni immaginabile tensione, la capacità generativa delle grandi correnti aniconiche. La serietà del loro lavoro è indiscutibile; è forse il requisito che li accomuna nelle loro pur diverse avventure creative.

Tutto è assimilato: idee, influenze e suggestioni sono sintetizzate e ricondotte alle loro diverse personalità con esiti indubbiamente di grande qualità.

Colpisce, infine, un ulteriore tratto comune al modo di lavorare che consiste nella capacità di vedere in profondità, di non restare in superficie: una sorta di "vedibilità recondita", una particolare vedibilità che talvolta cancella la "prospettiva" esterna per far assumere a quest'ultima il ruolo di "introspectiva" interna e cioè una visuale non più arcana e inaccessibile per profondità, ma invece una visuale aperta sull'io.

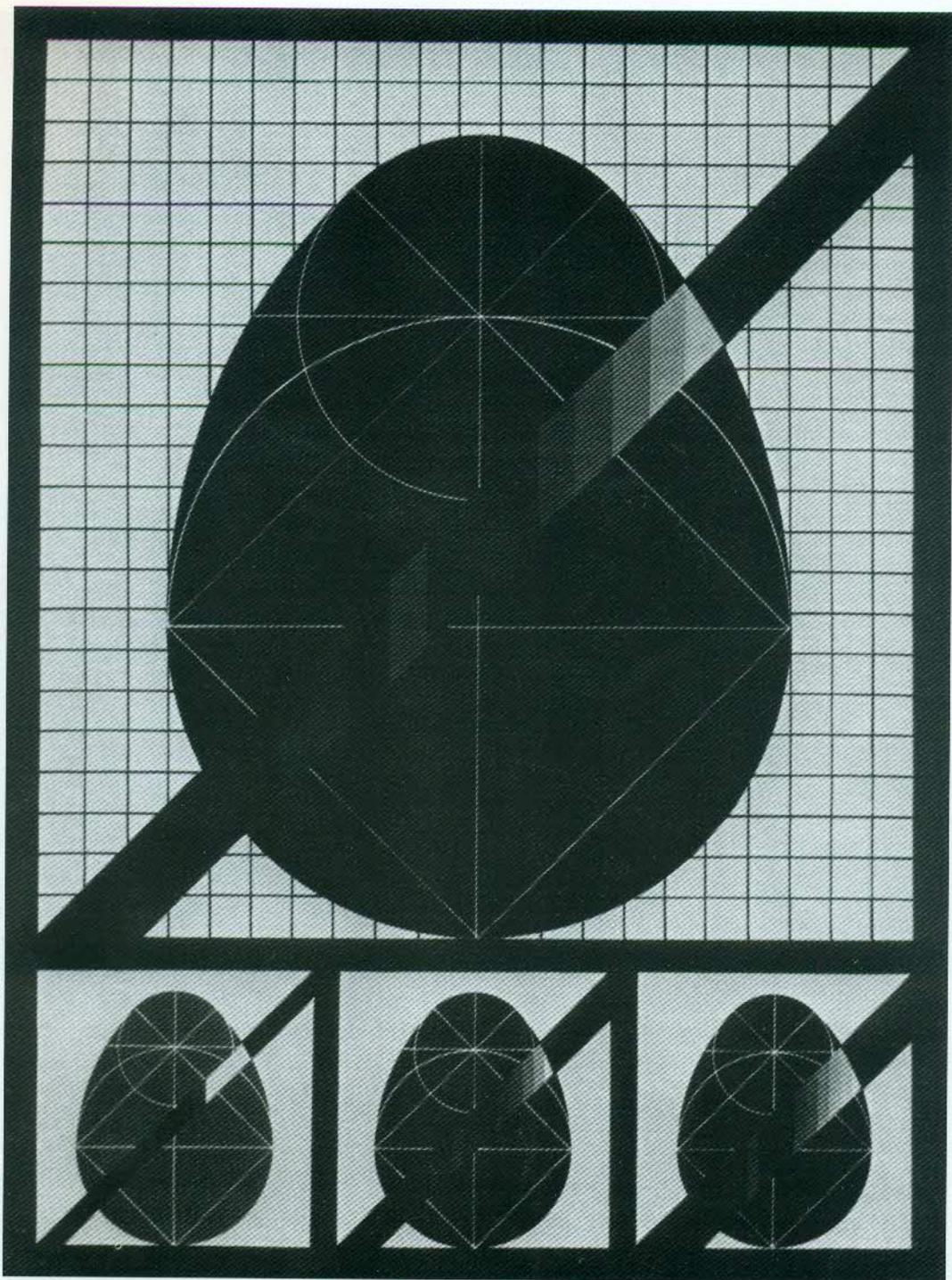
Ed è proprio questa "vedibilità recondita" che, consentendo il "processo astrattivo", ci fa considerare – per citare l'intensa e ancora validissima riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti – "come principio supremo della forma [...] astrarre quel che c'è di essenziale nell'essere [...] per esprimere con la massima chiarezza e purezza l'essenza, l'idea".



Gianni De Tora

Mezza X riflessa

acrilico su tela, cm. 120-120, 1975



Gianni De Tora

Ovo sequenza

acrilico su tela, cm. 100-130, 1974

ANTOLOGIA CRITICA RAGIONATA

L'antologia di brani che qui proponiamo non intende semplicemente fornire una panoramica delle analisi prodotte nel corso del tempo da vari studiosi sugli sviluppi creativi dei quattro artisti Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, di cui discutiamo in questo volume, ma intende suggerire anche una traccia degli orientamenti di giudizio che hanno distinto il percorso compiuto dalla critica d'arte, durante l'ultimo mezzo secolo, sul tema della pratica creativa di carattere aniconico-segnico-gestuale.

Non ci sfugge che, assunta tale prospettiva, ciò che ne può emergere è un quadro più ampio e coinvolgente, in cui gli artisti protagonisti di questa nostra specifica indagine critico-storiografica appaiono come i riferimenti protocollari d'un contesto ambientale, offrendo essi, attraverso la propria opera, l'opportunità di osservare lo spaccato d'un'epoca.

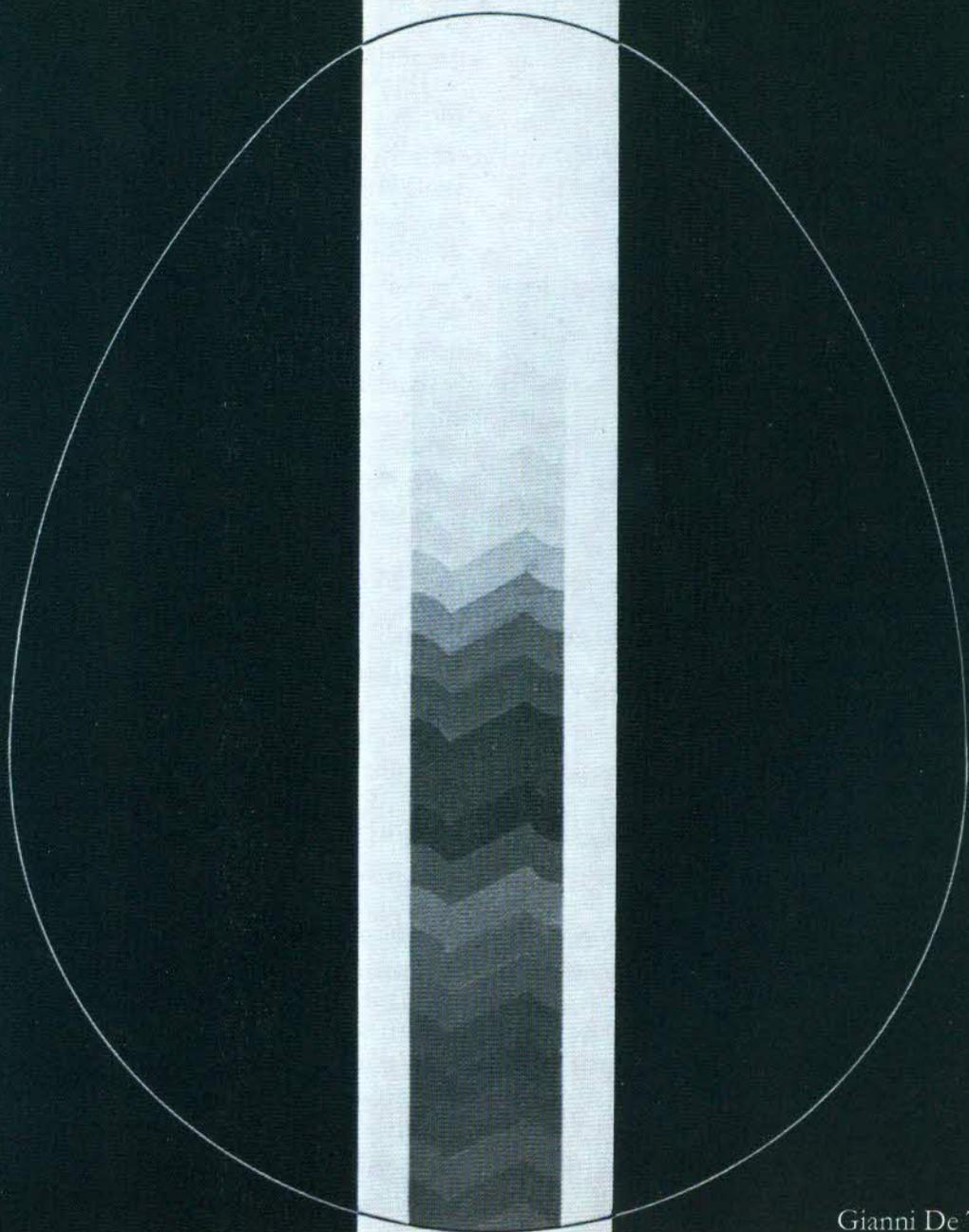
La scelta dei brani che noi abbiamo ritenuto utile addensare in questa sede, segue un criterio che è certamente discrezionale – come ogni occasione di scelta non può non essere – ma che è, al tempo stesso, alieno da derive partigiane e pretestuose.

E ci sembra anche giusto e doveroso, pertanto, additare *apriori* le coordinate d'un metodo che vuol rendersi leggibile (magari criticabile) ma, comunque, trasparente.

Non pretendiamo, evidentemente, di ascrivere a nostro merito una non ricercata neutralità, giacché delle pagine critiche da cui abbiamo tratto i frammenti antologici sostanzialmente condividiamo l'abbrivio e ne invociamo, in qualche modo, l'*auctoritas* a sostegno delle nostre stesse considerazioni che sono espresse nel saggio d'apertura di questo volume.

Seguiamo, per effetto di ciò, nella distribuzione degli interventi critici, di cui rendiamo qui antologia, un ordinamento che tenta di porre in evidenza – di ciascuno dei quattro artisti in esame – il dispiegamento delle evoluzioni produttive e, di conseguenza, dell'impatto valutativo che hanno di volta in volta ispirato coi propri lavori.

Non poteva essere sufficiente, evidentemente, in tale prospettiva, l'adozione di un mero criterio di sequenza cronologica degli interventi forniti dai critici nel corso del tempo ed abbiamo optato, perciò, a disporre i frammenti degli studiosi, avendo di mira di formare col loro intreccio testimoniale, la traccia organica di un reticolo problematico che può essere la sola immagine che è possibile fornire – al riparo da ogni forma di iattanza e di sicumera – dell'iscrizione protagonista di personalità come quelle di Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, nel più recente passato artistico napoletano ed anche nella stessa più prossima contemporaneità.



Gianni De Tora
La luce nell'ovolo
tecnica mista, cm. 60-80, 1963

radici e si alimentano le speranze, il tutto nutrito di un discorrere ellittico, umorale, intuitivo, a volte mirabilmente prelogico che genera forme e figure inaspettate difficilmente confrontabili con altre, se non per sottili tramandi di sensibilità e per sotterranee affinità di temperamento. Il suo è lo sguardo colmo di stupore del fanciullo che si affida senza riserve ai sensi per attingere il reale e che, pur colpito più e più volte nella sua freschezza d'animo, riesce a trasformare ogni sconfitta in esperienza senza per questo perdere la sensazione profonda dell'incanto della vita.

[...]

Ma oltre la traccia, oltre lo spazio, un terzo elemento connota l'opera di Auriemma ed è la materia: se è vero che egli guarda da sempre alle rocce laviche, sedimentarie della sua terra, è altrettanto interessante vedere come egli sappia contrapporre ai grigi di cenere ed ai gialli solforosi un rosa luminoso e morbido che è ciò che resta sui muri antichi, dopo l'azione del tempo e delle intemperie, sul rosso affocato della pittura pompeiana”.

(Marilena Pasquali, *Auriemma*, Marigliano 1994).

Un contributo critico di Mario Persico individuata nella prassi creativa di Antonio Auriemma intriganti ragioni segniche che appare utile richiamare.

“E' di pochi giorni fa la mia visita ad A. Auriemma in una località dell'entroterra napoletano tagliato fuori dai processi di trasformazione sociale e culturale del capoluogo.

[...]

La prima impressione fu quella di trovarmi di fronte a dei feticci messi su con pezzi di legno di forma discoidale.

[...]

L'efficacia di quegli antichi feticci dipendeva dalla funzione loro attribuita: placare le anime erranti; esorcizzare demoni; evocare dei benefici ecc. Quelli che avevo davanti agli occhi non producevano in me mistiche emozioni, ma una forte sensazione estetica. Purtroppo, si sa, la nozione di estetica, come quella di arte, [...] è sempre imprecisa, ineffabile e irritante.

[...]

Ma se lo scrivere di questi manufatti come di qualunque altro prodotto dell'universo artistico è, spesso, cosa vana o, tutt'al più, una risibile operazione di trasferimento di un oggetto in un sistema di segni diverso dal proprio, è pur vero che la comunicazione più diffusa nella nostra civiltà resta quella del linguaggio scritto o parlato. Si tratta, tutto sommato, di una mediazione che in molti casi è risultata utile; una sorta di dilatazione o slittamento di quei segni nei quali, e mediante i quali, l'oggetto originariamente ha preso forma”.

(Intervento critico di Mario Persico, dal titolo di *Antichi umori nei legni di Antonio Auriemma*, nel catalogo della mostra resa dall'artista presso la galleria "Lo Spazio", Napoli marzo 1981).

GIANNI DE TORA

La dimensione della coscienza storica e della vita costituiscono, nella prospettiva critica di Arcangelo Izzo, il riferimento ineludibile per la dimensione normativa che presiede l'equilibrio formale.

“Gianni De Tora, come tutti gli artisti meridionali, ha l'occhio educato a forme sicure e abituato ai rapporti. Ma egli sa che questa formula goethiana, per quanto affascinante ed esaltante, induce il rischio di fratture e di opposizioni dialettiche

inconciliabili e pericolose per la cultura. Egli, invece, sente o mostra di sentire che la forma, quasi membrana della vita, nasce dalla vita stessa senza comprometterne la fluidità e, contemporaneamente, senza restarle estranea.

L'unità organica della 'vita' non esclude per nessuno la molteplicità delle sensazioni, delle percezioni e delle esperienze.

Ma nessuna creatura vive completamente: e, come in ciascuno c'è sempre qualcosa di oscuro, di enigmatico, di non ancora vissuto appieno e compenetrato dal movimento reale della vita, così nell'artista – dice De Tora – c'è la coscienza dell' 'inerzia' della sostanza, del semplice essere dei materiali. Un' 'inerzia' che non è mai totalmente vinta e superata, perché mai toccata, radicalmente, dall'individualizzazione.

Pertanto la sua 'conscentia', vibrante e frastagliata di artista, cogliendo la tramutabilità delle esperienze, risponde alle domande imperiose della 'forma' con l'indecisione che oscilla fino alla contemporaneità del sì e del no, proprio perché tesa a cogliere tutte le vibrazioni della natura e del corpo, per il quale la totalità della vita è presente in ogni singolo attimo.

In questo processo di maturazione, anche la pittura di De Tora, da tecnica indiziaria per il particolare più insignificante, diventa traccia di qualcosa di più ampio e vasto, cui il pensiero si rivolge con uno schema generale, liberamente scelto, sentito e mai tradito, ma non più rigorosamente geometrico.

Questi passaggi sono stati già segnalati dalla critica più attenta, che sin dal 1970 individuava il primo affiorare di una 'lirica semplicità dell'immagine' tesa a condensare 'in contrapposte tensioni di fantasticheria spaziale e di dolente realtà terrena, il proprio valore conflittuale' (Antonio Del Guercio); cui seguiva il riconoscimento di

un riscatto da 'certi indugi che sembravano legarlo a irresolutezze formative'. Riscatto che avveniva per la nuova qualità della pittura e per la differente capacità di dipingere le mutazioni del sole e della luce, che consentiva a De Tora di 'prendere coscienza anche di realtà sensibili e naturali proprio attraverso l'orditura nitidamente geometrica (Sandra Orienti 1975)".

(Dal testo di Arcangelo Izzo, *Gianni De Tora homo pictoricus*, in catalogo della mostra presso le Logge Vasari di Arezzo nel 1985).



Gianni De Tora, *Il trittico*, acrilico e smalti su tela, cm. 130-100, 1986

Il rapporto di De Tora con la realtà della vita non si propone nei modi di una pedissequa trascrizione del dato, ma come progressiva maturazione d'un processo astrattivo in cui la 'forma' geometrica assume il ruolo di evidenziatore epistemico del telaio logico dell'esistente.

In tale prospettiva possono essere letti i contributi che qui proponiamo di Gino Grassi che fornisce un utile spaccato diacronico dell'artista e di Corrado Marsan che inquadra il rapporto geometria-realtà in De Tora.

“De Tora compie un'operazione sulle forme geometriche, con particolare interesse per la sfera.



Gianni De Tora
Cerchio riflesso
acrilico su legno+specchio
cm. Ø170, 2003

Carmine Di Ruggiero
Anticaglia
acrilico e collage su tela
cm. 50-70, 2008

L'impegnato artista ha compiuto tutta intera la propria evoluzione. Partito, infatti, da posizioni tardo-realistiche, De Tora, dopo un breve intervallo espressionistico, ha iniziato un discorso sulla forma e sull'idea della forma.

Il punto focale dell'indagine di De Tora è, come ho detto, la sfera. Che è il punto di arrivo di elementi spesso contrapposti.

Per la sua circolarità, infatti, la sfera è legata al naturale, ma, per la segmentazione in triangoli o in altri poligoni, la sfera è legata al razionale. Insomma, essa è il punto di incontro fra elementi 'a priori' ed elementi 'a posteriori', fra lirismo e ragione, fra regola e fantasia: De Tora con i suoi affascinanti teoremi ci dimostra di aver saputo cavare la poesia dalla forma obbligata e d'aver cominciato ad approfondire la 'filosofia della forma'. Come a dire che una ricerca può trasformarsi talvolta in una indagine concettuale".

(da un intervento critico di Gino Grassi nel "Roma" maggio 1975).

"Il suo [di Gianni De Tora] è un racconto in chiave geometrica (una geometria assai vicina all'oggetto ansioso' che ha contaminato buona parte della linea della ricerca contemporanea), che sembra voler mettere a fuoco, in un abilissimo gioco di scomposizione ricostruzione dello 'spazio nell'immagine', le metamorfosi e le tensioni del flusso e riflusso della 'realtà' (una realtà metafisica e tecnologica insieme) come per prolungarla nel suo atto poetico e drammatico.

E proprio il senso di 'concretezza' che deriva da questo ininterrotto e allusivo viaggio esplorativo di De Tora, da questo minuzioso rapporto oggettivo con le 'cose' più disparate, è il termine che maggiormente ricorre nelle sue 'mutazioni' e nei suoi 'cerchi riflessi' più recenti: di qui una

mozione di ricerca alla quale, in un secondo tempo, si possono aggiungere – grazie ad un segno che si scinde o si rassoda a seconda della necessità dei vari filtri del procedimento linguistico – anche le notazioni estetiche di liricità".

(da un intervento critico di Corrado Marsan ne "La Nazione" gennaio 1975).

La dimensione strutturale dell'impegno geometrico di Gianni De Tora viene analizzata da Enrico Crispolti e da Luigi Paolo Finizio che ne svelano le articolazioni minute.

"Dal geometrismo quasi onirico, fantastico certo, in una sorta di apertura visionaria, quasi d'intenzione cosmica, in forme minuziose, si direbbe scritte piuttosto che architettonicamente strutturate, praticato nel 1972-73, De Tora è approdato nel '74, e lo ha approfondito nel '75, ad un diverso e nuovo tipo di ordine fondato su strutturazioni precise, geometriche, entro le quali è assunto il principio della mutazione, cioè della sequenza, come gamma di eventualità di trasformazione strutturale.

In questo senso De Tora non smentisce i suoi precedenti interessi di visione (e persino appunto d'un certo visionarismo dinamico), ma li ripropone in termini più controllati concettualmente e formalmente più chiari e definiti.

Tali sequenze, mutative e non meramente iterative sono ordite entro un'impalcatura generalmente fatta di quadrati e di cerchi: cioè una struttura elementare in funzione di telaio (ma in qualche caso saranno anche triangoli acutissimi). Mentre molto più varia e articolata è la struttura minore, in mutazione che compare entro tali inquadrature, nel cerchio soprattutto (così che in fondo l'intero dipinto è una sorta di presentazione di mutazioni strutturali continue, come fermate in una

tavola d'orientamento, di indice di tali mutazioni).

[...]

E dunque l'intenzione lirica di De Tora nel geometrismo costruttivo trova il suo veicolo, il suo strumento valorizzante, non tanto il suo fine. Ecco perché il lavoro di De Tora ha un tratto molto personale, che direi persino si può intendere quale tentativo di proporre un'accezione propria, 'meridionale' se volete, a certe scadenze di cultura geometrica seriale, d'origine invece tecnologica".

(dall'intervento di Enrico Crispolti in catalogo della mostra di Gianni De Tora alla galleria 'Artecom' di Roma nel novembre del 1975.

"Il reticolo che fa da supporto alle scomposizioni, alle minute decostruzioni delle tipologie geometriche non solo è esigenza di metodo che non si cela e diventa parte costitutiva dell'individuazione d'immagine, ma ribadisce nondimeno, in modo primario, la volontà di chiarezza comunicativa cui tende l'esperienza in corso.

Questo rendere direi quasi trasparente l'enunciato e i modi di costruzione dell'enunciato stesso diventa, dunque, un bisogno concettuale ed emotivo ad un tempo.

[...]

L'iride, l'arcobaleno, lo spettro cromatico sono in fondo schemi di riferimento sia naturali che mentali che alludono o segnalano come il fumo al fuoco o le nubi alla pioggia. E il referente è sempre la luminosità solare come la chiarezza concettuale.

[...]

Resta d'altro canto costante in De Tora il riferimento all'ambiente naturale quasi si perpetuasse nel suo linguaggio il

suggerimento da cui egli muove e che in realtà trova in quel linguaggio soltanto uno strumento di conoscenza.

Sta appunto all'interno di questo dato consapevole la condizione di rendere esplicito senza equivoci il bisogno di risonanza interiore che governa l'artificio delle sue scomposizioni cromatiche".

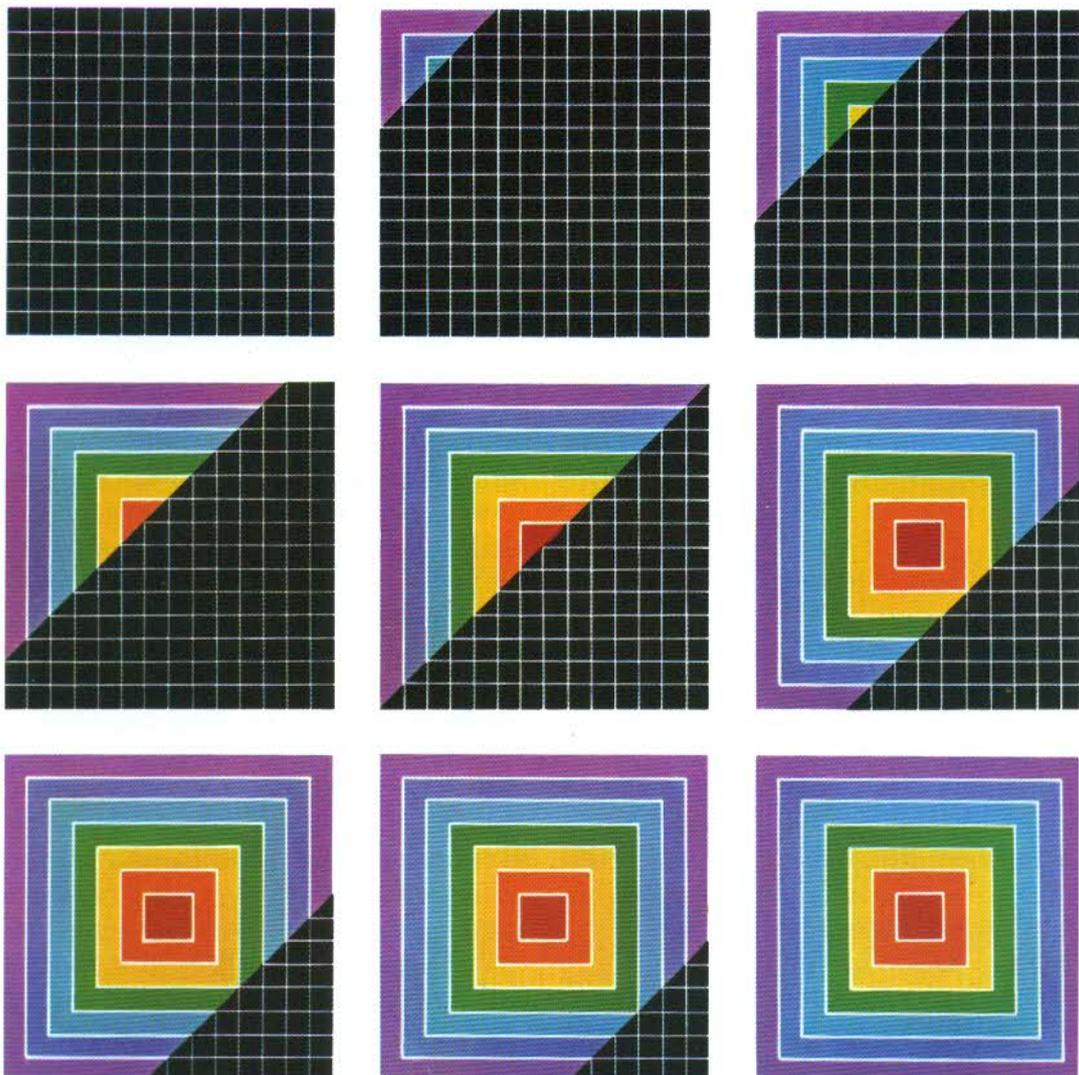
(da Luigi Paolo Finizio, *L'immaginario geometrico*, Napoli 1979).

Pierre Restany definisce nella dimensione del 'segno' l'ancoraggio etico della pittura di De Tora confermandone l'irrinunciato legame con la latità delle cose.

"Qual è il messaggio della pittura di De Tora? Credo che il sindaco abbia detto una parola giusta, alludendo a questa geometria umanista che potrebbe proprio definire bene lo stile e soprattutto lo sviluppo interno dell'opera del nostro artista e credo che questa analisi sia molto importante e precisa. E' vero che la Magna Graecia abbia, per molti aspetti, continuato una tradizione di vero Umanesimo razionale, ed il Sud, che incarna De Tora, è un Sud razionale e nello stesso tempo irrazionale, tra ordine e disordine e comunque di grande spessore umano.

E' vero che lo sviluppo interno della sua opera parte da un certo lirismo espressionista, per arrivare molto presto ad una codificazione semiotica veicolata da un impianto geometrico minimale. Da questa semiotica geometrica emerge il ritmo melodico del cromatismo mediterraneo".

(Dall'intervento di Pierre Restany nel contesto dell'inaugurazione di una mostra di Gianni De Tora alla Galleria civica di arte moderna di Gallarate nel febbraio del 1993).



Gianni De Tora
Sequenza del quadrato
 acrilico su tela, cm. 100-100, 1978

Giovanni Ferrenti
La sfera multipla
 ottone e ferro, cm. 200-250-500, 2000

Gianni De Tora nasce a Caserta nel 1941. Compie i suoi studi a Napoli presso l'Istituto d'Arte e, successivamente, all'Accademia di Belle Arti.

Avvia l'attività espositiva con la partecipazione alle prime mostre di carattere collettivo nei primi anni Sessanta.

Le esperienze creative d'esordio sono di ordine figurativo e il giovane artista prende presto a dirigere i propri interessi verso una resa espressiva degli eventi più importanti del momento storico che attraversa, come, ad esempio, avviene nelle sue opere ispirate alla conquista dello spazio, cui si dedica tra il 1958 ed il 1962.

Negli anni successivi, sviluppa, in seguito, un'esperienza di carattere informale, profondamente stimolato dalla gravidanza materica.

Nel periodo 1970-72 analizza il problema dell'organizzazione dei segni deputando la struttura geometrica a campo totale di indagine.

Utilizza la tecnica dell'acrilico su tela ed avvia un'esperienza espositiva che si spinge al di fuori dell'ambito nazionale.

Significativa appare, poi, la cura riservata all'allargamento del proprio orizzonte creativo, cui si dedica con impegno di studio e, in particolare, con un produttivo soggiorno londinese.

Nel 1976 l'interesse di ricerca che ha indirizzato De Tora a sviluppare dalle basi materiche una evoluzione verso un processo di razionalizzazione spaziale, costituisce l'abbrivio per l'incontro produttore che avviene con Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Riccini, Testa e Trapani con i quali fonda il gruppo di "Geometria e Ricerca". Da questo momento il profilo

GIANNI DE TORA



creativo di Gianni De Tora si attesta su una posizione di accorta delibazione geometrica, all'interno della quale il Nostro non manca mai, comunque, di rendere ragione di quell'ancoraggio alle cose della vita che, d'altronde, gli ha ispirato anche la partecipazione personale all'impegno sociale e politico.

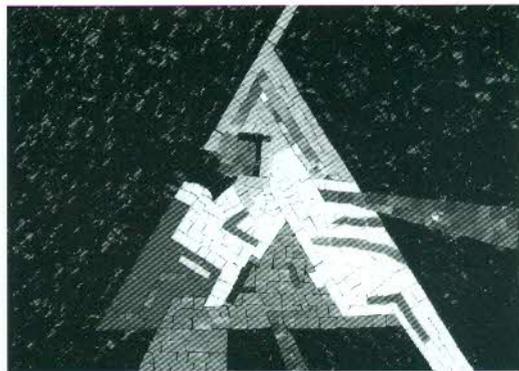
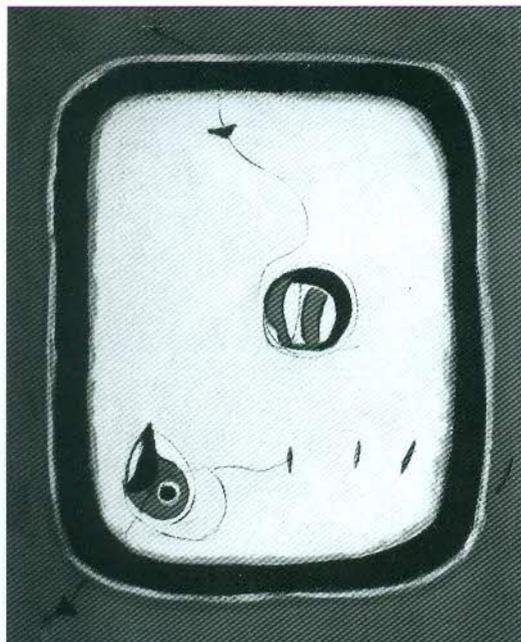
Negli anni successivi, fino alla morte che avviene nel 2007, dopo un lungo periodo di malattia, De Tora guadagna una cifra produttiva sempre più attenta e preziosa, attestando la sua presenza in numerosissimi appuntamenti espositivi di grande prestigio.

Hanno rivolto la propria attenzione valutativa all'opera di Gianni De Tora i seguenti studiosi:

P. Girace, C. Barbieri, F. Menna, C. Rujū, A. del Guercio, S. Di Bartolomeo, G. Grassi, P. Ricci, A. Izzo, L. Vinca Masini, S. Orienti, V. Corti, C. Marsan, G. Benignetti, G. Quarta, L. Bruni, E. Crispolti, R. Del Puglia, R. Pinto, G. Pedicini, L. Marziano, M. Dell'Aglio, P. Santucci, M. Radice, L. P. Finizio, U. Piscopo, M. Vitiello, F. Gualdoni, F. Vincitorio, C. Ruggiero, M. Bentivoglio, E. Battarra, G. Romano, M. Roccasalva.

Opere dell'artista in permanenza presso:

Museo del Sannio, Benevento; Museo civico della grafica, Matera; Galleria civica di Arte moderna, Jesi; Galleria civica di arte moderna, Sassoferrato; Fundaciò Mirò, Barcellona; Szèpmuvszeti Muzeum, Budapest; Museo d'arte moderna, Belgrado; Moderna Museet, Stoccolma; Museo de Jocs-Figueres.

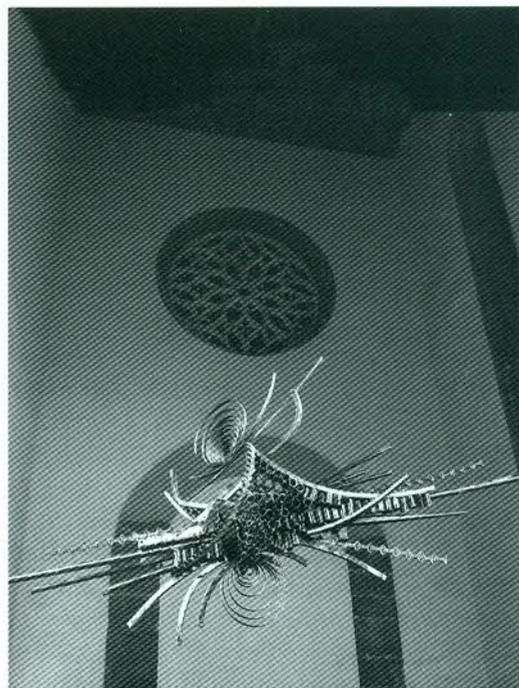
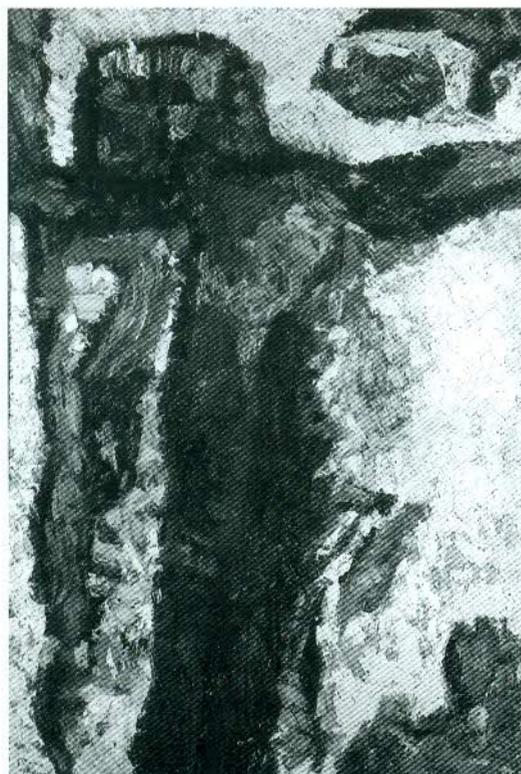


Antonio Auremma, *Rosso pompeiano*,
tecnica mista, cm. 80-90, 1989

Gianni De Tora, *Triangolo labirinto*,
mosaico, cm. 40-40, 2003

Carmine Di Ruggiero, *Crocifissione*,
olio su tela, cm. 100-135, 1957

Giovanni Ferrenti, *Scultura cinestetica*,
ferro e acciaio, cm. 200-100-35, 1964



BIBLIOGRAFIA

- L. Vergine, *Undici pittori napoletani*, Napoli, 1963.
- G. Ballo, *La linea dell'arte moderna*, Milano, 1964.
- A.R. Masetti, *Grafica italiana contemporanea*, Milano, 1965.
- AA. W., *Le Peinture Italienne Contemporaine*, Milano, 1966.
- C. Ruju, *La nuova figurazione e sue realtà*, Napoli 1967.
- E. Sossi, *Luce, Spazio e Struttura*, Taranto, 1967.
- C.E. Bugatti, *Catalogo Internazionale Europa Arte*, Ancona 1967.
- A. Bonito Oliva, *Arte in Campania: ricognizione '68*, Capua 1968.
- N. Punzo, *Artisti d'oggi*, Napoli 1968.
- A.T. Prete, *Antologia figurativa al vaglio della critica internazionale*, Roma 1968.
- C. Vicari, *Gli anni '60 dell'Arte Italiana*, Piacenza 1969.
- C. Ruju, *Possibile ipotesi per una storia dell'avanguardia napoletana*, Napoli, 1970.
- L. Amendola, *Psicologia d'artisti*, Napoli, 1970.
- E. Sossi, *L'Arte Contemporanea in Italia*, Roma, 1971.
- I. Tomassoni, *L'arte dopo il 1945 in Italia*, Bologna, 1971.
- A. Rossi, *Arte Italiana Contemporanea*, Firenze, 1971.
- E. Marcianò, *Panorama dell' arte contemporanea*, Brescia 1971.
- G. Falossi, *Arte e artisti in scultura, incisione, ceramica*, Milano 1971.
- AA.VV., *Dizionario biografico dei meridionali*, Napoli, 1974.
- G. Falossi, *Pittori e pittura contemporanea*, Milano 1974.
- V. Corbi, *Mercato dell'arte e arte del mercato*, in "Paese sera" 30 ott. 1985.
- L. Caruso, *Avanguardia a Napoli, Documenti 1945-1972*, Napoli, 1975.
- G. Grassi, *Il giardino del silenzio di Carmine Di Ruggiero*, Napoli, 1978.
- C. Munari, *Storia dell'Arte*, Napoli, 1979.
- L.P. Finizio, *L'immaginario geometrico*, Napoli, 1979.
- F. Legrottaglie, *Il rovescio della medaglia*, Fasano 1979
- V. Corbi, F. Menna, *Viaggio nella luce*, Napoli, 1982.
- V. Corbi, *La scultura di Giovanni Ferrenti*, Napoli 1985.
- A. Trione, *I protagonisti della Pittura napoletana*, Napoli, 1985.
- G. Montana, *L'inattuale pittorico*, Pescara, 1986.
- V. Corbi, *La scultura napoletana si ribella al "bluff" delle fughe in avanti*, in "Il Progetto" 1987.
- G. Grassi, *I vuoti di Ferrenti*, Napoli 1987.
- L. Vergine, *L'arte in gioco*, Milano, 1988.
- G. Grassi, *L'analisi del microcosmo nella scultura di Ferrenti*, in "Service" 1 set. 1988.
- E. Caroli, *Ferrenti e Di Maio alla "Portofranco" di Livorno*, in "L'Unità" 1 lug. 1988.
- G. Borrelli, *La mostra Napoliscultura*, in "Napoli Nobilissima" 1988.
- A. Trimarco, *I confini e le forme del Sud*, in "Il Mattino" 19 dic. 1988.
- V. Corbi G. Grassi A. Izzo, *Napoliscultura*, Napoli 1988.
- D. Gallone, *La scultura ovvero il linguaggio dell'esistenza*, in "Il Giornale di Napoli" 5 gen. 1989.
- A. Calabrese, *Dalla sostanza storica al discorso internazionale*, in "Service" 1 feb. 1989.
- A. Calabrese, *Napoliscultura sulle scale e nei saloni del Palazzo Reale*, in "Paese Sera" 15 gen. 1989.

- P. Di Maggio, *Napolisultura a Palazzo Reale*, in "Giorno e Notte" 26 gen 1989.
- E. Caroli, *Trent'anni di produzione partenopea dall'avanguardia al ritorno alla materia e allo spazio*, in "L'Unità" 18 gen 1989.
- AA.VV., *La pittura in Italia. Il Novecento 1945-1990*, Milano 1993.
- R. Notte, *Galdo, Ferrenti e Massimo in mostra - quelle brumose figure geometriche*, in "Roma" 25 giu. 1992.
- L. Caruso, *Sperimentalismo a Napoli 1966-1990*, Livorno 1991.
- AA.VV., *Arte italiana contemporanea*, Arezzo, 1993.
- L. Caramel, *Arte in Italia 1945-60*, Milano 1994.
- A. Tecce, *Arte in Campania*, Napoli 1995.
- E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari 1977.
- L. P. FINIZIO, *L'immaginario geometrico*, 1979 Napoli.
- S. Cruber, *Il Giardino del tempo. Sculture e disegni di Giovanni Ferrenti*, in "La voce del Sannio" 9 mag. 1997.
- M. Vitiello, *Tracce mediterranee in catalogo Spazio aperto arte*, Bari 1997.
- A. Avitabile, *Il Giardino del tempo di Giovanni Ferrenti*, in "Roma" 2 giu. 1997
- AA.VV., *Il giardino del tempo*, Napoli 1997.
- U. Piscopo, *Le sculture di Giovanni Ferrenti*, in "Eco d'arte moderna" set. 1998.
- A.A.V.V., *Premio Italia per le Arti Visive 1998*, 1998.
- S. Perdicaro, *Selezione arte italiana 99*, Varese 1998.
- M. Maiorino, *Furore si inchina all'Arte*, in "La Città" 20 ott. 1998.
- R. Pinto, *La pittura napoletana*, Napoli 1998.
- U. Piscopo, *La scultura innovativa di Giovanni Ferrenti*, in "Roma", 1 nov. 1998.
- N. D'Antonio, *A Furore una scultura di Ferrenti*, in "Eco d'arte moderna", feb. 1999.
- AAVV., *Artisti italiani del secondo novecento*, Arezzo 1999.
- M. Maiorino, *Momenti di una pittura italiana contemporanea*, Napoli 1999.
- A.F. Carozzi, *Le carte dell'informale*, Milano, 1999.
- N. Spinosa, *Collezione d'arte contemporanea al Museo di Capodimonte*, Napoli, 2000.
- G. Di Genova, *Generazione anni Trenta*, Bologna, 2000.
- U. Piscopo, *Di Ruggiero La corda interna del silenzio*, Napoli 2001.
- G. Di Genova, *Storia dell'Arte Italiana del '900 - Generazione anni '30*, Bologna 2001.
- V. Corbi, *Quale avanguardia? L'Arte a Napoli nella seconda metà del Novecento*, Napoli 2002.
- A. Trimarco, *Napoli, un racconto d'arte 1954-2000*, Roma 2002.
- C.R. Sciascia, *Giovanni Ferrenti e la Costiera Amalfitana*, in "Mi consenta", 2 apr. 2002.
- D. Gallone, *E Ferrenti creò.... lo spazio*, in "Napoli più", 3 mag. 2003.
- D. Gallone, *Ritratti d'Autore, Galleria napoletana del '900*, Napoli 2003.
- R. Pinto, *La scultura napoletana del Novecento*, Napoli 2001.
- R. Pinto, *La pittura napoletana del Novecento*, Napoli 2002.
- C.R. Sciascia, *Giovanni Ferrenti e la costiera amalfitana*, in "Mi consenta" 2002.
- C.R. Sciascia, *La ricerca dello spazio infinito*, Caserta 2003
- M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia meridionale 1945-1990*, Napoli 2003.
- L. Verdolino, *La riggiola*, Napoli 2005.
- AA.VV., *Struttura oggetto*, Caserta 2005.
- AA.VV., *60 anni della Repubblica Italiana*, Nola 2006.
- R. Pinto, *L'Espressionismo in Campania*, Orta di Atella, 2008