

millepersieri per GIANNI

VOLUME PRIMO

di ANDREA VILIANI e MARCO PAPA

Antologia critica dedicata

al Maestro dell'Astrattismo Geometrico

GIANNI DE TORA

1941 | 2007

SELEZIONE

ANTOLOGIA CRITICA GENERALE

Articoli, approfondimenti critici ed altri interventi testuali dedicati al Maestro **Gianni De Tora**.

Questi 2 volumi sono stati realizzati grazie al certosino lavoro di ricerca e raccolta documenti di Maria Stefania Farina De Tora e Tiziana De Tora.

L'Antologia è anche fruibile online sulla **GDT** *web platform* ed in particolare nel Sito Ufficiale dell'Artista.



Consultabile interamente sul web è anche gratuitamente scaricabile in formato PDF o sfogliabile da ogni device direttamente all'indirizzo **www.giannidetora.org**

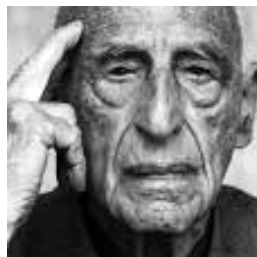
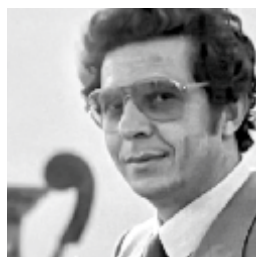
Realizzato il progetto nel corso dell'anno 2021
è stata pubblicata nel Dicembre dello stesso Anno.

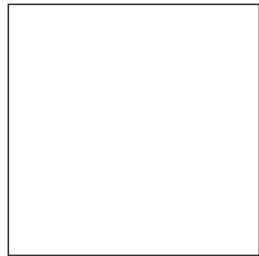
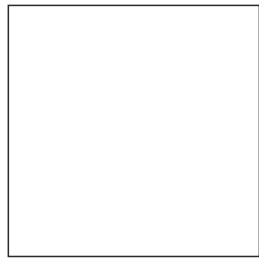
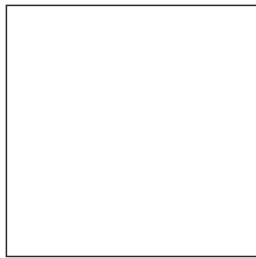
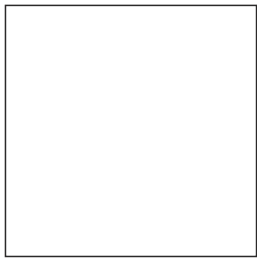
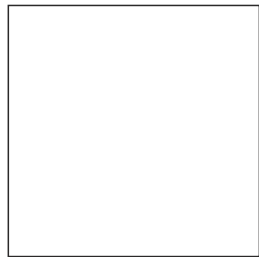
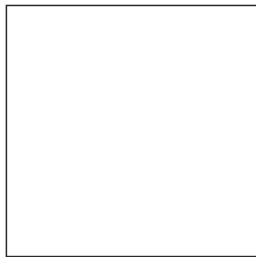
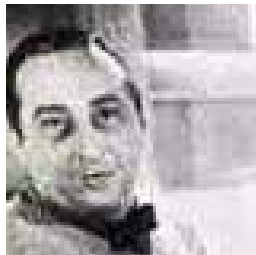
© Eredi De Tora 2021
Edit December 2021

Grafica e web design
iOdesign FCA di Arch. Renato Iannone
www.iodesign.biz



Tutti gli uomini hanno nobili e tristi storie; nel caso delle grandi figure della Cultura e delle Arti sono i Critici, gli Studiosi ed i cronisti d'ogni tempo che rendendo loro omaggio facendone eco ed impreziosendole con arguti approfondimenti e illuminate riflessioni. Un grande Maestro meritava un approfondito se pur parziale omaggio in tale direzione. In questa sezione Critico/Antologica abbiamo pubblicato una parte importante degli innumerevoli contributi dedicati al De Tora, certi di soddisfare ulteriormente la necessità di disegnarne un profilo sempre più nitido e consistente.





*Di tanti si dice...
Di pochi si scrive.*

1000 *pensieri*
per **GIANNI**

indiceAUTORI



VOLUME UNO

Andrea Viliani
 Angela Tecce
 Angelo De Falco
 Angelo Trimarco
 Anita Pepe
 Antonio Del Guercio
 Antonio Filippetti
 Arcangelo Izzo
 Bruno D'Amore
 Carlo Roberto Sciascia
 Carmine Benincasa
 Ciro Ruju
 Clorinda Irace
 Corrado Marsan
 Daniela Ricci
 Dario Giugliano
 Domenico Cara
 Domenico Natale
 Donatella Gallone
 Ela Caroli
 Eleonora Puntillo
 Elio Galasso
 Enrico Crispolti
 Enzo Battarra
 Eugenia Serafini
 Filiberto Menna
 Floriana Causa
 Franco Cipriano
 Franco Lista
 Gabriele Perretta
 Gaia Salvatori
 Gerardo Pedicini
 Gillo Dorfles
 Gino Grassi
 Gio' Pomodoro
 Giorgio Agnisola
 Giorgio Di Genova
 Giorgio Sebastiano Brizio
 Giorgio Segato
 Giuliana Videtta
 Giulio de Martino
 Irene Manco
 Lara Vinca Masini
 Luca Luigi Castellano
 Luca Palermo
 Luciano Marziano
 Lucio d'Alessandro
 Lucio Solli
 Luigi Paolo Finizio
 Manuela Crescentini
 Marco Di Mauro
 Marco Meneguzzo
 Marco Papa

VOLUME DUE

Maria Di Domenico Roccasalva
 Marianonietta Picone Petrusa
 Mario Costa
 Mario Forgione
 Mario Franco
 Mario Maiorino
 Massimo Bignardi
 Matteo D'Ambrosio
 Maurizio Vitiello
 Michelangelo Giovinale
 Michele Sovente
 Nicola Scontrino
 Paolo Badini
 Paolo Ricci
 Pierre Restany
 Raffaella Barbato
 Renata Caragliano
 Riccardo Notte
 Rosario Pinto
 Sabino Manganelli
 Salvatore Di Bartolomeo
 Sandra Orienti
 Santa Fizzarotti
 Silvio Zanella
 Stefano de Stefano
 Stefano Taccone
 Stella Cervasio
 Tiziana De Tora
 Tiziana Tricarico
 Ugo Piscopo
 Vincenzo Perna
 Vincenzo Trione
 Violetta Luongo
 Vitaliano Corbi

Appendice Cronologica
Altri Autori



Andrea Viliani

TESTO CRITICO (LUGLIO 2019) DI ANDREA VILIANI IN OCCASIONE DELLA MOSTRA COLLETTIVA “ PARCO DELL'ARTE CONTEMPORANEA NEL VALLO DI DIANO, OPERE, IDEE, PROGETTI, PERSONE DALLA COLLEZIONE DEL MADRE “ - PRESSO IL CASTELLO MACCHIAROLI A TEGGIANO (SA) DAL 10 LUGLIO 2019 AL 15 FEBBRAIO 2020

Una tendenza geometrizzante, già ravvisabile nelle prime opere a soggetto paesaggistico degli anni '50, è alla base della pratica di **Gianni De Tora** (Caserta, 1941 – Napoli, 2007), nella sua investigazione dei concetti di materia-colore-luce in cui progressivamente si afferma il rigore di un'architettura spaziale basata sulla scansione dello spazio-tempo pittorico. Dall'inizio degli anni '70 – rispetto ai precedenti gesti di ascendenza informale o icone di matrice pop – si succedono variazioni e possibilità combinatorie di figure geometriche elementari (quali cerchi, triangoli e quadrati) dipinti in colori primari stesi in campiture piatte sulla tela. Nell'opera ***Le diagonali asimmetriche*** (1979) l'astrazione formale e cromatica sembra conferire uno schema preciso e oggettivo a fenomeni fluidi, a riflessioni mentali fuggevoli, a risonanze emotive indistinte o, al contrario, sembra rendere soggettivo un linguaggio rigoroso e modulare, di ascendenza concettuale.



Angela Tecce

**DAL TESTO DI ANGELA TECCE NEL CATALOGO DEL "MUSEO DEL NOVECENTO"-
CASTEL S.ELMO NAPOLI- GENNAIO 2010**

[.....]A contrastare questo venir meno dell'interesse per il problema della 'forma', era nato nel 1976 un gruppo che sotto il nome di Geometria e Ricerca univa artisti di diverse generazioni e anche provenienti da esperienze diverse, Renato Barisani , **Gianni De Tora**, Carmine di Ruggiero, Riccardo Alfredo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani. Renato Barisani proseguì, riprendendo alcuni assunti della poetica del MAC, la sua ricerca di una pittura del tutto autonoma da interferenze autobiografiche, basata su elementi primari, la forma, il colore, ma sottilmente variata, anche attraverso l'adozione di tele sagomate (come nell'arte Hard Edge americana), e le modulazioni tridimensionali e oggettuali degli stessi principi geometrici. Coetaneo di Barisani, anche Guido Tatafiore si rivolse allo stesso immaginario geometrico, arricchito di un ulteriore livello 'linguistico' che lo pone per certi aspetti in collegamento con l'arte concettuale. Carmine Di Ruggiero si attestò nella sua personale declinazione di un informale sempre più placato e geometrizzante, che lo portò infine a far parte del gruppo con opere caratterizzate da un cromatismo ricco e vibrante. Di una generazione più giovane era **Gianni De Tora**, che nel gruppo introduce un esprit de géométrie da cui nascono elaborate griglie geometriche e dissezioni di figure semplici continuamente ripetute e variate nel colore e nella partizione del bianco e nero, alla ricerca di una impossibile completezza di combinazioni impossibili[.....]

GIANNI DE TORA (Caserta 1941 – Napoli 2007)

La sua formazione si svolge nel solco della tradizione figurativa, esordendo con paesaggi di stampo morandiano. Inizia a dipingere vedute di anonimi borghi in cui le linee geometriche quadrate e cilindriche definiscono i profili degli edifici in un impasto cromatico fortemente materico, grazie all'uso del colore ad olio misto alla sabbia. All'inizio degli anni Sessanta volge il suo interesse verso l'espressionismo e l'informale, rappresentando soggetti vagamente scientifici, come le spedizioni spaziali. In questo decennio partecipa attivamente al dibattito politico frequentando le accese discussioni sull'arte presso la libreria Guida di Napoli. Alla metà degli anni Sessanta realizza grandi tele legate alle tematiche sociali e politiche in atto, come la guerra in Vietnam. In questi lavori De Tora sovrappone al linguaggio mediatico della Pop Art, le linee diagonali e le forme cilindriche che preludono alla tappa successiva rigorosamente geometrica.

L'approccio avviene inizialmente in chiave astratta e concettuale prelevando dalla natura forme reali (Il sole risplende in Indocina, 1970) (Il Mondo, 1972). Dal '75, con le Sequenze e Strutture Riflesse, il procedimento assume sempre più la dimensione del concretismo. De Tora muta il proprio punto di

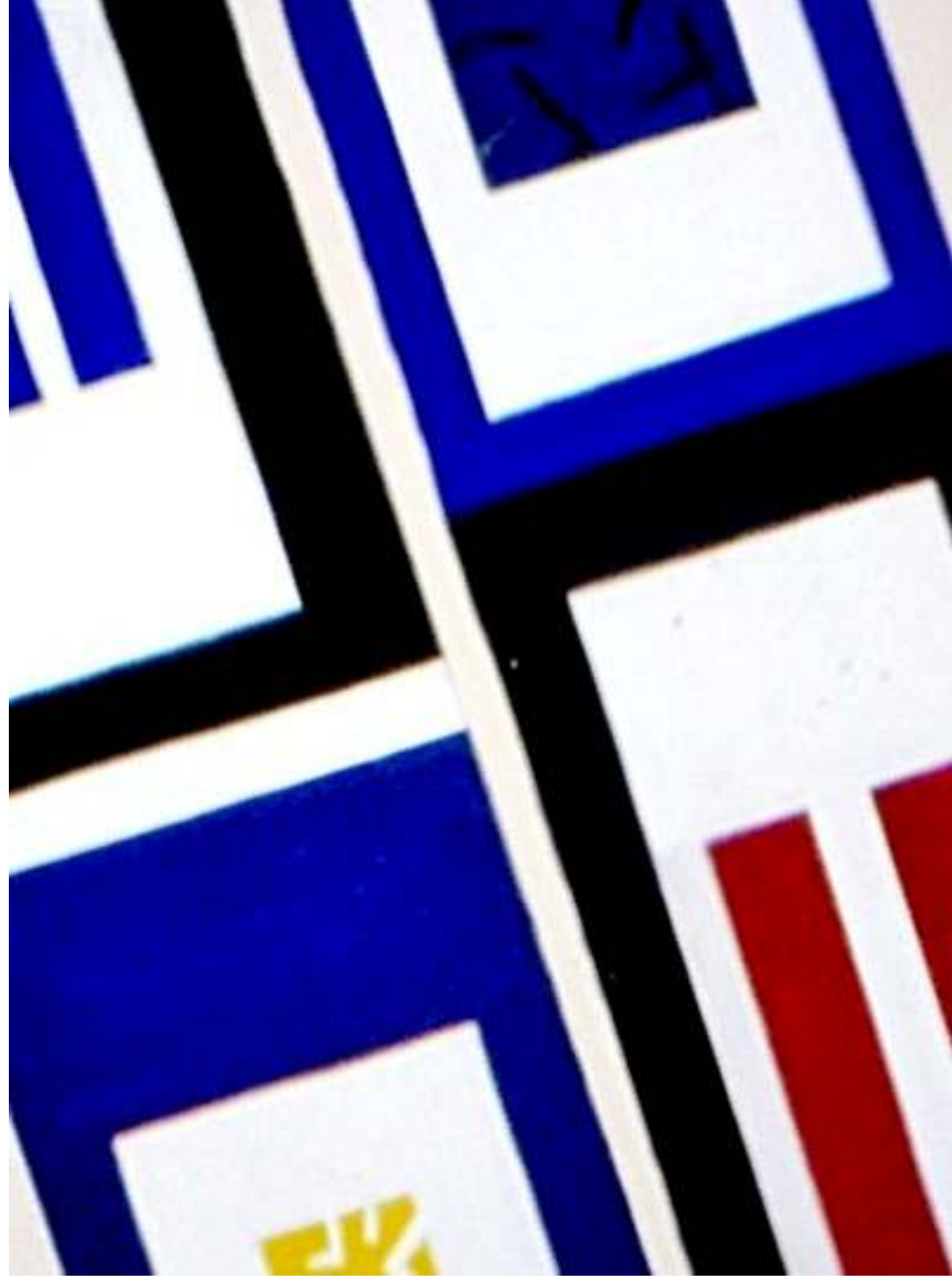
partenza: la matrice prima è la forma geometrica elementare (triangolo, quadrato, cerchio, sfera) analizzata in ogni possibile variante. *Sequenza del triangolo* è esemplare di questa operazione artistica in cui De Tora studia con calcoli matematici i rapporti spaziali, come si evince dallo studio preliminare in carta millimetrata. I colori primari e secondari, altri protagonisti nella sua produzione artistica, sono stesi in maniera perfettamente liscia sulla tela creando con i triangoli un effetto quasi caleidoscopico. Fase fondamentale del suo percorso artistico è il ruolo primario che ebbe nel Gruppo Geometria e Ricerca che si formò nel 1975 con la partecipazione anche di Barisani, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa e Trapani. Il movimento nasce con un riferimento con la precedente tradizione astratta napoletana del MAC (Movimento d'Arte Concreta) del secondo dopoguerra. Dagli anni Ottanta De Tora apre l'impianto rigorosamente geometrico con l'inserimento di nuovi segni dinamici e di annotazioni personali di matrice concettuale. Oltre la consueta tela, sperimenta nuovi supporti, estendendo la sua arte all'ambiente, come nelle pitto-sculture. La personale America del 2008 raccoglie i suoi ultimi lavori dedicati agli States e in particolare a New York che l'artista ha visitato dopo il crollo delle Twin Towers. [G.S.]

BIBLIOGRAFIA

Napoli: catalogo mostra Geometria e Ricerca 1975-1980, a cura di M. Picone Petrusa. pp. 7-8, La Buona Stampa, Ercolano 1996;

Napoli: catalogo mostra, Gianni De Tora The world of signs. a cura di V. Corbi, Altrastampa Edizioni Napoli 2004:

M. Picone Petrusa: La pittura napoletana nel '900, Franco di Mauro Editore, Sorrento 2005, pp. 482-483-190





Angelo De Falco

**ARTICOLO DI ANGELO DE FALCO APPARSO SUL SETTIMANALE INDIPENDENTE
" IL CAFFE' " DEL 5 GIUGNO 1999 X RECENSIRE LA MOSTRA " GENER-AZIONI "
PRESSO VILLA CAMPOLIETO AD ERCOLANO (NAPOLI) DAL 23 AL 30 MAGGIO
1999**

Segni ed eventi

I critici Riccardo Notte e Giorgio Segato, su invito del Centro Studi "La Fayette" hanno presentato dal 23 al 30 Maggio, nella suggestiva cornice di VILLA CAMPOLIETO, la mostra-evento "GENER-AZIONI" curando nel contempo una splendida monografia stampata dalle edizioni IGEL di Rodolfo Rubino. La mostra ha avuto successo di critica e pubblico nonché i patrocini dell'Assessorato alla Cultura della Regione Campania, del Comune di Napoli, del Comune di Ercolano, dell'Ente Ville Vesuviane.

Carmino Di Ruggiero, direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Napoli, il casertano Gianni De Tora, i napoletani Renato Barisani, Mario Lanzione, Antonio Manfredi, Domenico Spinosa hanno ripreso un confronto, che nel marzo 1998, alla 19 /ma Fiera Internazionale di Arte Contemporanea, ha tenuto vivo l'interesse della critica e del pubblico altamente selezionato.

Scrivo nella monografia Riccardo Notte *"A Napoli, alcuni anni fa, è sorta una aggregazione di artisti che si è data il nome di GENERAZIONI... a questo punto occorre subito chiarire che GENERAZIONI non è un movimento, e che non è neanche una formazione che inseguo o programma una poetica unitaria ... non intende stabilire un canone, non si oppone ad altre tendenze, né tantomeno è un club esclusivo"*. Il critico Giorgio Segato continua, nella monografia .. *"Il senso, è dato, a mio avviso, proprio dall'idea dell'arte come "generazione" cioè come espressione di un movimento temporale e culturale, ma anche come una attività generante nuovi spazi, nuove idee ... così l'opera può spaziare indifferentemente da un astratto informale, lirico (Domenico Spinosa) oppure materializzare lo spazio in andamenti e ritmi plastici (Renato Barisani) ... strutturarsi in percorsi mentali con intermittenze cromospaziali inquiete (Carmino Di Ruggiero) ... fino alla rimessa in gioco aperta degli elementi segnici del fare pittura (Gianni De Tora)... o può sciogliersi in modulazioni espansive di segno, colore, strutture (Mario Lanzione), .. oppure l'opera può dilatarsi ad essere ambiente - non semplicemente ad occuparlo (Antonio Manfredi) .."*.

La monografia "Gener-azioni" riporta anche i contributi critici di Vitaliano Corbi, Manuela Crescentini, Nicola Scontrino, le fotografie sono di Luciano Basagni, Fortunato Celentino, Enrico Grieco, Rocco Pedicini, Luigi Senatore.....

ARTICOLO DI ANGELO DE FALCO DEL 26.11.2003 APPARSO SU "ARTE MODERNA ON LINE" X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA IL PILASTRO DI SANTA MARIA CAPUA VETERE (CE) 2003

La "finestra" sull'arte di Gianni De Tora

"The window" (la finestra) è il titolo della mostra che Gianni De Tora ha attivato in questi giorni presso "Il Pilastro" centro culturale di Santa Maria Capua Vetere diretto da Gennaro Stanislao. Com'è questa finestra da cui l'artista napoletano si affaccia per vedere il mondo? È un filtro che rende geometriche le figure tridimensionali ed i paesaggi creando immagini da sogno essenziali e bidimensionali.

Nelle sue opere il colore netto è la forza trainante della narrazione, lo scenario in cui le forme geometriche hanno la funzione di creare dialoghi ora sbarazzini ora seri, ora liturgicamente sacri. In ogni caso, da questi spazi dinamici si sprigiona una energia intensa.

Scrivo, nel catalogo, Giorgio Agnisola "Una volta entrati, lo spazio è sonoro, di una sonorità sommessa, indefinita, ampia che determina una condizione emotiva e psicologica di concentrazione ed armonia."

Gianni De Tora, artista attivissimo, è stato tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca ed ha esposto, tra l'altro, alla X Quadriennale di Roma e alla XXXVIII Biennale di Venezia.

**ARTICOLO DI ANGELO DE FALCO APPARSO SU "L'AGORA" DEL MARZO 2004 X
RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO ANGIOINO DI
NAPOLI GENN/MARZO 2004**

al Maschio Angioino l'astrattismo di De Tora

La sala della Loggia del Maschio Angioino ospita in questi giorni l'interessante mostra antologica "The World of signs" di Gianni De Tora. Il catalogo, edito da "altrastampa edizioni", contiene contributi critici di Mario Costa, Riccardo Notte, Pierre Restany e di Vitaliano Corbi che ha curato la mostra tutta.

Nello spazio espositivo sono state raccolte le più significative opere realizzate dal 1961 in poi: opere di grande respiro artistico realizzate da questo artista che è stato uno dei protagonisti della ricerca astratta a Napoli.

La geometria ha rappresentato per secoli la struttura nascosta dell'immagine e del sapere letterario e scientifico. Essa viene tradita dalla cultura barocca prima, dalla ricerca espressiva sensoriale dell'età dei Lumi, ed infine dall'espressionismo e dal naturalismo romantico. La sua rinascita vigorosa avviene nel Novecento con le Avanguardie Artistiche. Gianni De Tora è andato incontro alla geometria e la ha attraversata in una ricerca a tutto campo. Intitola mostre ed opere all'avventura dell'uomo nello Spazio.

Dal macrocosmo riflette la sua attenzione ai microcosmi con ricerche che effettua tra "Materia, Colore, Luce". Interroga lo spazio sacro del Teatro realizzando scenografie, e quello urbano per cui partecipa alla Biennale di Venezia 1976-77.

Lo attira lo specchio, per cui partecipa con grande successo con le sue "Strutture riflesse" alla X Quadriennale d'Arte a Roma.

La geometria e i segni nascosti nella parola lo incantano, per cui partecipa attivamente agli incontri mitici che la libreria Guida organizzò con Ungaretti, Moravia, Ginsberg, Eco, Barthes, Argan.

Artista solare, riservato, partecipa al dibattito artistico contribuendo fra l'altro alla fondazione e alla vita di due storici gruppi "Gener-azione" con Barisani, Di Ruggero, Spinosa, Manfredi, Lanzione e "Mutandis" con Panaro, Mautone, Di Giulio, Ricciardi, Puntillo, che ancora oggi sono presenti nel dibattito artistico italiano.



Angelo Trimarco

**TESTO DI ANGELO TRIMARCO PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA
"GEOMETRIA E RICERCA 1975-1980" RICOGNIZIONE DEL GRUPPO A CURA DI
MARIANTONIETTA PICONE PRESSO L'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA DI
NAPOLI DALL'8 AL 28 GENNAIO 1996**

Geometria e Ricerca

Dalla nostra distanza - sul finire del secolo- è possibile, spero, ragionare di "Geometria e Ricerca" con animo rasserenato. Del resto, dei Magnifici Sette Guido Tatafiore, Giuseppe Testa e Riccardo Riccini ci hanno lasciato per sempre, mentre altri artisti continuano a sperimentare, appartati dal rumore del mondo, i loro rapporti con l'arte, pittura o scultura che sia. Fra di loro c'è, però, Renato Barisani, il Grande Vecchio, che, mai domo, lavora ancora con il fervore e l'inventiva degli anni passati. Una condizione di pace per tutti (per quanto possibile, si capisce): per gli artisti e per i critici. Per dire (o tornare a dire) cosa? Anzitutto, che Geometria e Ricerca, al di là di ogni celebrazione, non è l'estremo filo di voce di una tradizione ormai stanca. Ma, nella linea della migliore cultura artistica napoletana, è un'esperienza dignitosa al passo con la storia. Con quella trama fittissima (e diversamente orientata) che, in Europa e negli States negli anni Settanta, ha attraversato la via lunga del teorico e della riflessione, dell'analisi degli strumenti della pratica pittorica. Di questa via, alla metà (e poco oltre) del decennio, Geometria e Ricerca - il lavoro, dunque, di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa, Trapani, per metterli in fila tutti - è un momento credibile, come ha notato Menna, anche se meno risplendente di altri. Dell'arte concettuale e di Art & Language, di Supports/Surfaces e della stessa Pittura italiana, dell'Iperrealismo o della Narrative Art. Tuttavia, uno spazio in cui lavora sulla costruzione dell'opera e sul suo funzionamento, sui rapporti che ne fanno una struttura. Anche se questa parola viene usata con cautela. Il filo che lega Geometria e Ricerca al MAC - alla ricerca di Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti - , ai primi anni Cinquanta, è proprio l'idea che l'esperienza artistica è un fare e il fare è un formare. Un formare, si legge in quell'intensa dichiarazione di poetica del '54 *Perché arte concreta*, che è "impegno morale", "coscienza d'essere nella realtà", "agire": "I nostri pannelli e strutture sono delle forme nelle reali dimensioni, nel loro colore, realizzate nella loro materia". Dunque, è ancora il *formare*, l'eredità del MAC, a divenire, dopo le avventure dell'Informale nel teatro perturbante della vita e i movimenti più recenti dell'arte di comportamento lungo e dentro i bordi del corpo e delle sue estenuazioni, il taglio per tornare a pensare l'arte come *ricerca*. A difendere la bandiera del Mac ci sono nuovamente, arricchiti da tante altre esperienze, Barisani e Tatafiore, che ha preferito ad un certo punto dedicarsi alla costruzione di barche piuttosto che al lavoro dell'arte. Fra di loro e i più giovani (**De Tora**, Riccini, Testa, Trapani) fa da ponte Carmine Di Ruggiero che, nel '73, con la personale al Centro Arte Europa, svolge un discorso che conduce direttamente a Geometria e Ricerca. Per quella mostra ho scritto (e mi scuso per il ricordo) che i suoi lavori "costituiscono una sequenza articolata e strettamente in relazione, un continuum spaziale, all'interno del quale ciascuna operazione avvia uno scarto minimo (ma tuttavia decisivo)". E ho aggiunto - circostanza che mi pare ancora condivisibile - che i "triangoli di Di Ruggiero non rinviano a una memoria teosofica o mistica, a un ordine di verità rarefatte e inafferrabili". Così come il "colore, luminoso, non rimanda alla biografia dell'artista, alle sue mosse interiori, ma vale per la sua presenza, la sua fisicità, la sua struttura".

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

Intorno a queste figure - il *formare* e la geometria - si gioca l'intero destino di questo gruppo che, ricollegandosi al Mac, aspira però ad incontrare altre situazioni, in Italia e in Europa, orientate a pensare l'arte come analisi e tessitura semiotica. Non è proprio un caso, credo, se Riccini, che è

anche stato un bravo critico, abbia dedicato insieme a Mariantonietta Picone una lunga riflessione sul *Il 'ritorno' della pittura*. Su uno di quei confini che hanno segnato la "linea analitica dell'arte moderna". Ma la riflessione di Geometria e Ricerca sull'arte come esperienza del *formare* e lavoro sulla geometria è stata – pur nella sua esemplarità – una vicenda destinata a consumarsi fra le opposte radicalità dell'arte di comportamento e delle ricerche analitiche. Adesso, negli anni Settanta, la questione ruota intorno alle esigenze opposte (ma radicali) dell'opera che sconfina, disseminandosi, nello spazio del vivere o si concentra sulla convenzionalità del proprio linguaggio. Fra queste radicalità c'è, così, poco spazio per soluzioni temperate: per il *formare* e il costruire *more geometrico*. Di questo schiacciamento (e mi rendo conto che è una brutta parola) sono testimonianza i luoghi stessi dove sono avvenute le mostre del Gruppo: lo Studio Ganzerli nel '76 e l'anno successivo l'American Studies Ceruer, a Napoli, e, poi, Il Salotto, a Como, la Galleria 2B a Bergamo. Perché questo sia accaduto non può essere imputato soltanto al Mercato che è sempre neocapitalista, al destino che è crudele, alla critica che, accecata dai bagliori newyorkesi, scambia lucciole per lanterne. Con chiarezza bisognerà riconoscere che il gruppo Geometria e Ricerca ha recato allo svolgimento dell'arte – segnatamente dell'arte a Napoli – un contributo onesto e serio. Sottolineando che la pittura è conoscenza: un *formare* e un costruire attraverso le forme primarie della geometria, un lavoro in bilico fra esercizio sapiente delle mani e tensione analitica. Solo che questo progetto, per quanto rigoroso, resta ancora legato a modelli che non riescono a dare conto pienamente della complessità delle domande che l'arte pone in quegli anni. Anzitutto, della domanda sulla convenzionalità del suo sistema semiotico. Così, la stessa proposta di Menna, distante dalle letture di Crispolti e di Finizio, di interpretare più esattamente Geometria e Ricerca come "una indagine analitica interessata soprattutto a una riflessione sull'arte e sul linguaggio dell'arte" indica, piuttosto, un'esigenza e un rovello che un esito compiuto. Soltanto Renato De Fusco, della radice antica del MAC, si è spinto oltre il *formare*, verso l'analisi strutturale e la semiotica. Ma questo spostamento lo ha compiuto – lo sappiamo – non come artista (giacché presto ha smesso questo lavoro), ma come critico e storico della pittura e dell'architettura.

***Geometria e Ricerca*
1975-1980**

E' possibile, credo, riflettere ora su *Geometria e Ricerca* con animo rasserenato.

Del resto, dei Magnifici Sette Guido Tatafiore, Riccardo Riccini e Giuseppe Testa e ci hanno lasciato da tempo, mentre gli altri artisti continuano a sperimentare, appartati dal rumore del mondo, i loro rapporti con l'arte, pittura o scultura che sia. Fra di loro c'è, lo sappiamo, Renato Barisani, che, mai domo, lavora ancora con il fervore e l'inventiva degli anni passati.

Geometria e Ricerca, al di là di ogni altra considerazione, non si pone come l'estremo filo di voce di una tradizione stanca. Ma, in linea con la più attenta cultura dell'arte a Napoli, è, piuttosto, un'esperienza al passo con quella trama fittissima (e diversamente orientata) che, in Europa e negli States, negli anni settanta, attraversa la via lunga del teorico e della riflessione, dell'analisi degli strumenti della pratica pittorica.

Di questa via, alla metà (e poco oltre) del decennio, *Geometria e Ricerca* - il lavoro, dunque, di Barisani, **De Tora**, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore, Testa, Trapani, per metterli in fila insieme - è un passaggio credibile anche se meno risplendente di altri: dell'arte concettuale e di *Art & Language*, di *Supports/Surfaces* o della stessa *Pittura italiana*.

Uno spazio in cui si lavora con lucidità sulla costruzione dell'opera e sul suo funzionamento, sui rapporti che ne fanno una struttura. Anche se questa parola (questa nozione) viene usata con cautela, senza gli abusi che segnano in questi anni i percorsi dell'arte.

Il filo che lega *Geometria e Ricerca* al *MAC* - dunque al lavoro di Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti - , ai primi anni Cinquanta, è, appunto, l'idea che la pratica dell'arte è un fare e il fare è un *formare*. Un *formare*, si legge in quell'intensa pagina di poetica, *perché arte concreta*, che è, si è ricordato, "impegno morale", "coscienza d'essere nella realtà", "agire".

Dunque, è ancora il *formare*, l'eredità del *MAC*, a divenire, dopo le avventure dell'Informale nel teatro perturbante della vita e i movimenti più recenti dell'arte lungo e dentro i bordi del corpo e delle sue estenuazioni, il taglio per tornare a pensare l'arte come *ricerca*.

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

Questo passo di Di Ruggiero collega il *formare* tematizzato dal Mac alla costruzione dell'opera per via della geometria: una geometria, comunque, temperata nella sua assolutezza dall'esercizio del fare e dall'esperienza, e come liberata da qualsiasi tensione utopica. La geometria è, così, soltanto il luogo della costruzione dell'opera, la trama degli elementi primari con i quali articolare la superficie, la modalità per regolare il ritmo dei colori, il gioco infinito del punto e della linea.

Intorno a queste figure - il *formare* e la geometria - si svolge il destino di questo gruppo che, ricollegandosi al *Mac*, aspira però ad incontrare altre situazioni, in Italia e in Europa, orientate, si è detto, a pensare l'arte come analisi del linguaggio dell'arte. Non è un caso, credo, se Riccini, che è stato anche un critico attento a cogliere gli alittamenti che hanno segnato in questo decennio il

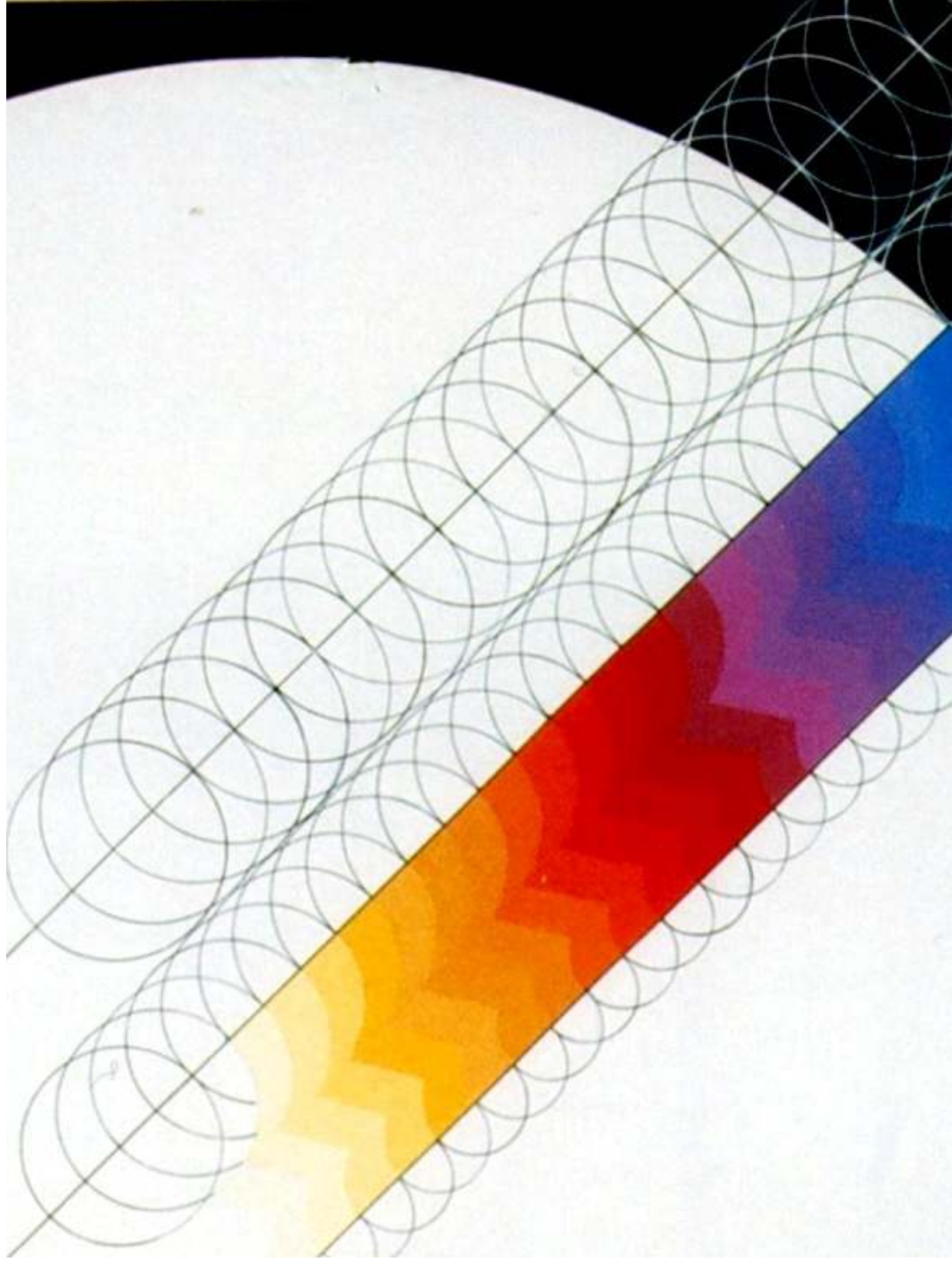
corpo dell'arte, abbia dedicato insieme a Mariantonietta Picone un'ampia riflessione sul '*ritorno della pittura*: dunque, proprio su uno dei transiti che abitano la cartografia della "linea analitica dell'arte moderna".

C'è da osservare, però, che il pensiero dell'arte come esperienza del *formare* e lavoro sulla geometria è stato – pur nella sua esemplarità - una tessitura concettuale e una pratica destinate a consumarsi tra le opposte radicalità della *Body art* e delle ricerche analitiche. Negli anni settanta - lo ricordiamo - la questione ruota intorno alle esigenze opposte (ma radicali) dell'arte che assume il corpo come spazio di linguaggio o si concentra sulla convenzionalità del proprio sistema semiotico. Tra queste radicalità resta, così, poco spazio per soluzioni temperate: per il *formare* e il costruire *more geometrico*.

Non c'è dubbio che il gruppo *Geometria e Ricerca* ha recato allo svolgimento dell'arte – in particolare dei percorsi dell'*arte* a Napoli – un contributo onesto e puntuale.

Sottolineando che la pittura è conoscenza: un *formare* e un costruire attraverso le forme primarie della geometria, un lavoro sempre in bilico tra l'esercizio sapiente delle mani e la tensione analitica. Solo che questo progetto, per quanto rigoroso, resta ancora legato a modelli che non riescono a dare pienamente conto della complessità delle domande che l'arte pone. Anzitutto, si è detto, della domanda sulla convenzionalità della sua struttura linguistica. Così, lo stesso invito di Menna, distante dalle letture di Crispolti e Finizio, a interpretare *Geometria e Ricerca* come "una indagine analitica interessata soprattutto a una riflessione sull'arte e sul linguaggio dell'arte" mi pare indichi, piuttosto, un rovello e una tensione che un esito compiuto.

Soltanto Renato De Fusco, della radice antica del *MAC*, si è spinto oltre il *formare*, verso l'analisi strutturale e la semiotica. Ma questo spostamento lo ha compiuto – è appena il caso di ricordarlo - non come artista (giacché presto ha smesso il mestiere dell'artista), ma come critico e storico dell'arte, dell'architettura, del design.





Anita Pepe

**ARTICOLO DI ANITA PEPE APPARSO SUL "EXIBART.COM" DEL 2 MARZO 2004 X
RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO ANGIOINO DI
NAPOLI GENN/MARZO 2004**

Indagine su uno degli storici astrattisti napoletani, in bilico tra purismo geometrico, metamorfosi cromatiche e suggestioni esoteriche. Un percorso antologico che parte dagli anni Sessanta e si sviluppa attraverso gruppi artistici e sodalizi intellettuali. Una documentazione su quarant'anni di ricerca ...

Ha un sapore vagamente baudelairiano il titolo dell'antologica di Gianni De Tora (Italia, 1941), premiata da un successo che ne ha prorogato di un mese la data di chiusura. Allestita nella Sala della Loggia a Castel Nuovo, The world of signs documenta un itinerario creativo lungo quasi quarant'anni in cui, ad onta delle accuse di solipsismo talvolta mossegli, l'artista ha spesso accettato e promosso il confronto dialettico attraverso esperienze collettive, aderendo fin dagli anni Settanta a gruppi come "Geometria e ricerca", "Gener-Azioni" e "Mutandis". Sodalizi che hanno guidato e corroborato in maniera determinante - ma non invadente - un già maturo percorso di sperimentazione individuale, coerentemente condotto nell'ambito di un astrattismo progressivamente arricchito da stratificazioni artistiche e filosofiche.

Un astrattismo che negli anni Settanta assume connotati freddi e cartesiani: opere che si mimetizzano col bianco delle pareti e superfici fittamente quadrettate, in cui l'occhio dell'esecutore agisce da prisma, filtrando solo i colori primari.

Negli Ottanta, De Tora abbandona la gabbia ortogonale, dismette il fondamentalismo geometrico per muoversi più liberamente nello spazio e dà l'abbrivo a quella metamorfosi cromatica che si compirà appieno nel decennio successivo, con una deciso incupirsi della tavolozza. "Sequenza 90" e "Trittico 99" sono polittici postmoderni, con sagome nere in cui il colore apre porte, spiragli, finestre, analogamente alle "Ouvatures", che lasciano intravedere pittogrammi di alfabeti remoti, reliquie di civiltà scomparse che, trasformandosi altrove in tracce di antichi tessuti urbani, rimandano alle radici del Mediterraneo, all'archeologia e al mito.

Lo sviluppo e il consolidamento dello spessore speculativo conseguono un intensificarsi di simbologie, con esiti sofisticati ed ermetici. Il primo stadio di questo processo si affida alla parola scritta: ne "La pittura è scienza" De Tora trascrive Leonardo da Vinci, investigatore dei segreti della natura e teorico di una pittura sublimata come atto eminentemente mentale, di contro al mestiere banausico dello scultore. Altri riferimenti -più o meno appariscenti- sono disseminati tra tele, installazioni, mosaici e pittosculture: l'"ovo-labirintus", che compendia due tra i più ricorrenti simboli misteriosofici; quadrati, croci e triangoli, patrimonio di ogni repertorio iniziatico fin dalla notte dei tempi; lo specchio, magico strumento di illusione e riflessione; soprattutto, la "Piramide 2004", solido esoterico per eccellenza che De Tora carica di valenze emblematiche sotto il profilo personale, condensandovi in forma e colore le componenti fondamentali di una ricerca tuttora in corso.

**ARTICOLO DI ANITA PEPE APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DI NAPOLI DEL
25.1.2004 X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO
ANGIOINO DI NAPOLI GENN/MARZO 2004**

La mostra a Castelnuovo- Reliquie di civiltà scomparse nei "segni" di Gianni De Tora

Un happening musicale e poetico ha arricchito l'affollatissima inaugurazione della mostra di Gianni De Tora. Visitabile tutti i giorni (domenica esclusa) fino al 21 febbraio nella Sala della Loggia in Castelnuovo, l'antologica, curata da Vitaliano Corbì, documenta oltre un trentennio di attività dell'artista, fondatore nel 1976 del gruppo "Geometria e Ricerca" insieme a Barisani, Riccini, Tatafiore, Di Ruggiero, Testa e Trapani e costantemente impegnato in numerosi sodalizi di ricerca e sperimentazione. Nonostante l'impaginazione compressa, l'esposizione consente di leggere una linea di continuità nel linguaggio di De Tora: tele, installazioni, mosaici e pittosculature testimoniano un'evoluzione stilistica coerente con un astrattismo vissuto ed elaborato non solo artisticamente, ma rafforzato da supporti filosofici e matematici. Risalta, nel percorso cronologico, un incupirsi della tavolozza: tendono quasi a mimetizzarsi col bianco delle pareti le opere degli anni Settanta, fredde, cartesiane, in cui l'occhio dell'esecutore agisce quasi da prisma ottico, filtrando appena i colori primari; sono gli Ottanta a far da sponda tra il retaggio precedente e la metamorfosi cromatica che si compie appieno nel decennio successivo, con una decisa sterzata verso il nero, ravvivato da stesure blu elettrico e da acrilici fluorescenti, in lavori che smettono il rigore ortogonale per impossessarsi dello spazio con soluzioni più libere. Nelle sue razionali composizioni, De Tora assembla la più moderna astrazione di Rothko e Ad Reinhardt con i diktat dei pionieri del movimento: il quadrato suprematista di Malevic e l'individuazione, teorizzata da Kandinsky, di molteplici equilibri combinatori nella triade punto-linea-superficie. Accanto alle figure geometriche, nel ricchissimo "Mondo dei segni" (perché anglicizzarlo, nel titolo?) dell'artista confluiscono anche elementi che paiono pittogrammi di alfabeti remoti, reliquie di civiltà scomparse che, trasformandosi in tracce di antichi tessuti urbani, rimandano alle radici del Mediterraneo, all'archeologia e al mito. Talvolta le lettere si coagulano nella parola scritta, che appare in forma di citazioni: riportate, in particolare, le osservazioni di Leonardo da Vinci, teorico di una pittura sublimata come atto eminentemente mentale e investigatore dei segreti della natura. Ed è proprio la discreta presenza del genio rinascimentale che espone la personale del Maschio Angioino ad un'interpretazione ermetica, suffragata da spunti più o meno appariscenti: il carattere iniziatico proprio delle speculazioni dei suddetti Kandinsky e Malevic; le uova-labirinto, che compendiano due tra i più ricorrenti simboli misteriosofici; lo specchio, magico strumento dell'illusione e della riflessione; soprattutto, la "Piramide 2004", solido esoterico per eccellenza che Gianni De Tora carica di valenze emblematiche anche sotto il profilo creativo personale, condensandovi le componenti fondamentali di un quarantennio di passione e rigore al servizio dell'arte.

**ARTICOLO DI ANITA PEPE SUL QUOTIDIANO "ROMA" DEL 22.1.2008 X
RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA MA- MOVIMENTO
APERTO 2008**

***LA MOSTRA -PROSEGUE AL MA FINO AL 16 FEBBRAIO "AMERICA" LA PERSONALE
DELL'ARTISTA RECENTEMENTE SCOMPARSO
LA PACE, SOGNO INFINITO DI DE TORA***

C'era una volta in "America" Gianni De Tora [...]. E, all'associazione culturale Movimento Aperto - in via Duomo 290/c, fino al 16 febbraio -, c'è il racconto per immagini di quel viaggio, compiuto nel giugno del 2006, esattamente un anno prima della scomparsa. Un'esposizione programmata da tempo e portata a termine con amorosa dedizione dalle eredi del maestro, che venerdì alle 16,30, nella Sala della Loggia al Maschio Angioino (dove nel 2004 tenne la personale "The world of signs"), sarà ricordato, nel corso di un incontro coordinato da Donatella Gallone, dall'assessore alla Cultura del Comune di Napoli Nicola Oddati, da Marianonietta Picone Petrusa, docente universitaria di Storia dell'arte contemporanea, e dai critici Vitaliano Corbi e Dario Giugliano. È quest'ultimo a rilevare, nel testo critico che accompagna la mostra, il parallelismo tra il capolavoro incompiuto di Kafka e l'itinerario non finito di una delle figure di spicco del Dopoguerra non solo partenopeo. Il quale, quasi nei panni d'un turista qualunque, accompagna i visitatori nel video amatoriale realizzato dalla moglie Stefania tra i grattacieli e per le strade della Grande Mela, la città che non dorme mai e dove tutto è spropositato, tracimante: una proiezione che fuoriesce - dice la figlia Tiziana - come "un megafono di luce" dalle Torri Gemelle scomposte in riquadri, emblema di Stati Uniti andati in pezzi dopo l'attacco al cuore dell'Occidente. Sono proprio le Twin Towers il filo conduttore del progetto. Sono loro le due lunghe strisce in bianco, nero e grigio pendenti dal soffitto che s'impongono al centro della galleria. Sono loro ad ispirare la forma, stretta e lunga, delle altre sei tele, che mostrano come De Tora, più che trovare l'America, ne fosse tornato rinforzato soprattutto nel bagaglio personale degli ultimi anni, fatto di colori decisi e fosforescenti, stencil e segni arcaici, inseriti in collage e patterns geometrizzanti cui si era dedicato fin dai tempi del Mac. Irrobustito anche nei suoi ideali, che gli facevano vedere, accanto ad icone come King Kong, il generale Custer controluce nel tramonto e Cristoforo Colombo annegato nell'azzurro, anche la nazione aggressiva e guerrafondaia, denunciata rigando di rosso sangue la facciata della Casa Bianca o ricordando la tragedia del Vietnam.

Ma forse, più che il viaggio vero e proprio, ad impattare con maggior forza sul suo immaginario fu l'11 settembre mediatico: lo chiarisce una delle otto poesie intercalate alle pitture, ritrovate nel suo immenso archivio ora in fase di catalogazione, e con tutta probabilità destinate alla pubblicazione. Davanti al teleschermo, mentre il World Trade Center si sbriciolava in una nuvola di polvere, De Tora percepì attonito l'arrestarsi del mondo. Lui, invece, non si fermò, anzi perseverò nel suo "I have a dream" giovanile. Ogni rigo, ogni verso, ogni insistente anafora, testimoniano quale fosse il suo unico desiderio: la pace. Un sogno coltivato fino alla fine. Visse d'arte, visse d'amore.



Antonio Del Guercio

**TESTO DI ANTONIO DEL GUERCIO PER IL CATALOGO DELLA MOSTRA
PERSONALE ALLA GALLERIA S.CARLO DI NAPOLI -1970**

La direzione essenziale della ricerca di **Gianni De Tora** appare bene evidente, in questa mostra che segna, per il giovane pittore napoletano, l'ingresso deciso in una fase di maturità. Tale direzione risulta qui anche dal confronto che si può fare tra le opere che si collocano all' inizio di questa fase nuova e quelle - recentissime - che ne indicano i primi esiti.

Voglio dire che il senso di marcia è dato da un progressivo riassorbimento di residui di un linguaggio che sommariamente si potrebbe indicare come bozzettistico ancora a beneficio di una più coerente assunzione di modi formali pertinenti all'iconosfera urbana, all'imagerie di massa. Modi che, in **De Tora** come in altri giovani italiani ed europei, del resto, hanno la loro origine in un determinato recepimento della irruzione pop degli anni Sessanta. Bisogna avvertire subito, però, che questo recepimento non appare contrassegnato da passività, o da esteriore smania di aggiornamento. Che qualche scotto in tale direzione, **De Tora** lo abbia pagato, o magari debba ancora pagarlo, può anche essere rilevato; ma non direi che la cosa varchi il limite di tolleranza, per così dire; d'altra parte, non si vede come possano davvero effettuarsi gratuitamente, da un pittore, passi di così radicale mutamento espressivo e formale senza scontare, ai margini della ricerca, qualche prezzo.

Il punto centrale però, da ben valutare, è la pertinenza della operazione ai dati più sostanziali dell'artista, alle sue proprie ragioni di cultura e insieme di sentimento. Ragioni che in **De Tora** si palesano come tensione verso una sorta di critica contestativa a quella stessa imagerie di massa che egli assume non a caso nel punto di frizione tra un ottimismo futuribile e la persistenza dei conflitti concreti, qui in terra, sui quali si gioca il destino reale del pianeta che abitiamo. E, in questo contesto, è ben significativo che, tra le diverse e contrastanti indicazioni che gli provengono dall' eredità pop, è, direi, verso la particolare angolazione di un Rosenquist ch'egli pare propendere. E, questo, in due sensi: da una parte, la flessione critica che Rosenquist dà alla sua divorante annessione dei paesaggi dell' artificialità e del consumo; dall'altra, il rapporto che Rosenquist stabilisce con un'area europea - da Léger al surrealismo - per inverare attraverso identificabili strumenti di linguaggio oggettivo e al tempo stesso corrosivo la propria posizione critica.

E' soprattutto, credo, per tali tramiti che **De Tora** ha portato a un determinato punto di chiarezza i propri risultati più recenti: e mi riferisco sia ai quadri ultimi, specie laddove una lirica semplicità dell'immagine condensa in contrapposte tensioni di fantasticheria spaziale e di dolente realtà terrena il proprio valore conflittuale, sia a certi disegni nei quali lo stesso valore conflittuale si dichiara nella probità apparentemente dimessa del bianco-nero. In questi più autonomi conseguimenti, mi pare oltretutto che **De Tora** bene avvii anche a risolvere - rescindendoli alla fine - i propri rapporti con le esperienze che più lo hanno interessato in questo periodo.

Voglio dire che si profila all' orizzonte già con chiarezza una possibilità di svolgimento al di là degli stimoli culturali verso una risoluzione organica delle ragioni che sono sue; e che, voglio ripeterlo, egli, ha inseguito e cercato anche per la via di un attento confronto culturale. Confronto che proprio per la difficile combinazione che esso presuppone - di severa modestia nei confronti degli apporti illuminati e di ferma difesa di ciò che è inalienabilmente personale - spicca sui furbeschi saccheggi che un'informazione facile consente a chi pensa al proprio destino di pittore nei tempi brevi del successo mondano.



Antonio Filippetti

ARTICOLO DI ANTONIO FILIPPETTI APPARSO SUL PORTALE ON-LINE "ARTE E CARTE" DEL 22 GENNAIO 2009 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA "TRACCE SEGNICHE" PRESSO IL CASTEL DELL'OVO DI NAPOLI GENN FEBBR 2009

Tracce segniche

Promossa dal Comune di Napoli, Assessorato alla Cultura, il 20 gennaio p.v. alle ore 18 si inaugura, nelle Sale del Castel dell'Ovo, la mostra dal titolo "Tracce Segniche" che vede impegnate quattro personalità di artisti napoletani, che hanno svolto - lungo tutto l'arco della seconda metà del Novecento - una ricerca che si impernia intorno alle dinamiche informali per poi ampliare l'orizzonte della propria proposta anche verso altri territori, sostanzialmente aniconici, come quello geometrico o come quello onirico-astratto. Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti sono i protagonisti di questa occasione espositiva che si propone, quindi, come un momento di riflessione su un intero periodo dell'arte napoletana. E' possibile individuare in queste quattro figure d'artisti i punti di riferimento di una stagione dell'arte sulla quale è ormai tempo di cominciare a definire un bilancio storico. Concepita, quindi con tale disegno programmatico, la mostra "Tracce Segniche" allarga il suo orizzonte e non a caso il suo curatore, Rosario Pinto, nel saggio storico-critico reso in catalogo, affronta i temi scottanti e controversi del rapporto tra astrazione e astrattezza, tra impulsi gestuali e controllo progettuale, tra vigore contenutistico e fughe liriche. Il titolo stesso esprime, d'altronde, proprio la marcata consistenza e la forza d'impatto della creatività di questi artisti che, con straordinaria coerenza, hanno saputo coniugare l'esigenza dell'espressività generosa e spontanea col rigore della coscienza creativa attraversando, senza contaminarsene, anche i momenti più delicati che, soprattutto negli ultimi due decenni, si sono caratterizzati per l'abbassamento della cosiddetta soglia contenutistica. Quella che s'annuncia, insomma, nelle sale di Castel dell'Ovo è una mostra intorno alla quale si potrà sviluppare un dibattito storiografico serio e costruttivo capace di volgersi ad osservare il nostro passato più vicino. Concepita in termini di ponderata meditazione scientifica la mostra è accompagnata da un catalogo in cui, oltre il saggio introduttivo di Rosario Pinto - che fornisce la perimetrazione critico-storiografica del contesto ambientale e culturale entro cui hanno operato Auriemma, De Tora, Di Ruggiero e Ferrenti, sapendo guardare, oltre l'orizzonte domestico, alla scena internazionale - compaiono i necessari apparati documentari curati da Franco Lista e le numerose immagini che forniscono, per tabulas, l'indicazione di un percorso storico di non trascurabile rilievo.



Arcangelo Izzo

**ARTICOLO DI ARCANGELO IZZO APPARSO SUL QUOTIDIANO " NAPOLI NOTTE"
DEL 6 GENNAIO 1985 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA DI
PRESENTAZIONE DEL CALENDARIO D'ARTISTA ALLA GALLERIA "A COME
ARTE" DI NAPOLI DAL 22 DICEMBRE 1984 AL 14 GENNAIO 1985**

Calendario d'artista alla Galleria A Come Arte

Dalla mostra "La ruota del tempo dal 1985 in poi " è nata l'idea di un calendario d'artista. 12 artisti napoletani hanno presentato un quadro, ciascuno per un mese dell'anno, in una mostra che vuole essere contemporaneamente un impegno, un augurio, ed anche la metafora dell'arte che rinasce sempre. Lo ha detto uno di loro, parafrasando uno degli oratori di Charles Peguy: l'arte e la speranza sono come l'acqua che si purifica passando attraverso la terra; sono una pianta che risorge sempre, dopo la catastrofe, la crudeltà e la disperazione. Dal 1985 in poi, perchè sembra che questo sia l'anno di grazia, in quanto per la prima volta gli Enti pubblici "sponsorizzano" parzialmente un'iniziativa di artisti napoletani. Ha dato il primo input il Comune di Napoli e, poi si vedrà - dicono gli interessati. Per questo primo Calendario si sono autocoinvolti: Renato Barisani che alla prassi delle sue "forme", ideate per il mese di Luglio, assegna l'estensione di un pensiero per il quale "la realtà dell'uomo non è la realtà delle cose"; Andrea Bizanzio, che per l'efflorescenza del mese di Maggio scrive "Il segno è una traccia della memoria nel colore"; per Anna Maria Bova, Settembre, col sole impallidente sulle cabine del mare, rievocato con la tenerezza dell'infanzia, richiama "La bellezza del giorno sullo specchio della notte, la luce del sole sul brillare della sabbia"; Ciro De Falco impollina con la sua fantastica pittura il mese di Marzo e sente che "La brezza, l'ebbrezza che spira, respira, ti danno certezza di nuove carezze"; per **Gianni De Tora**, le forme, i colori, gli spazi, il tempo e gli ori del mese d'Aprile s'allargano nel pensiero per il quale "Il ricordo di un'esistenza si definisce nel corso dell'operare"; Gerardo Di Fiore vede nel mese di Novembre la metafora del suo operare, del suo dialettico modo di manipolare i materiali, classici-anticlassici, e afferma "Io distruggo, mi distruggo, mi rinnovo"; Carmine Di Ruggiero segnala nella scrittura " e Febbraio: .. " l'attesa e la scoperta delle vibrazioni, dell'energia e della densità degli eventi naturali, che sono propri della sua pittura; Salvatore Emblema, per il dionisiaco mese di Ottobre, conformemente, al fermento, all'esplosione, al vulcanico erotismo della sua pittura, dice "Io non imito la natura, creo entro le sue leggi"; Pasquale Forgione, nella trama fantasiosa dei suoi colori, interecci, per il mese di Giugno, il sogno e l'ansia, per cui "La pittura vive e si rinnova nel tempo"; per Giuseppe Leone, che proietta il colore in spazi sconfinati, ove l'afa di Agosto acquista la freschezza della fantasia, "L'immaginario è la cellula delle illusioni"; nel ruvido materiale della cartapesta Rosa Panaro scolpisce la delicatezza di una scena presepiale, non più tradizionale, illustrativa o simbolica, ma reale perchè l'artista è tesa, sempre", "Alla ricerca di un'unità perduta, per ritrovare un amore che c'è sempre stato " ed è perciò esaltato il mese di Dicembre; Per il mese di Gennaio Domenico Spinosa, con la "sapienza" pittorica che gli deriva dal- l'esperienza e da una profonda pratica dell'arte, ci ricorda che "La realtà non ci viene data, ci viene proposta", segnalando con Kant quanto grande sia la responsabilità dell'artista. Con queste opere è nato anche un racconto mitico-allegorico, che immagina in termini d'arte, la possibile nascita di un fantastico calendario.

**TESTO DI ARCANGELO IZZO PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA
PERSONALE ALLE LOGGE VASARI DI AREZZO 1985****GIANNI DE TORA**† *homo*[†] *pictoricus*

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 trasmutabilità 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 e seguiti 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).

Sulla scia di tali «avvertenze», e soprattutto sulle sollecitazioni degli ulteriori lavori di De Tora, si sviluppava e si manifestava una serie di riflessioni critiche, tra le quali si segnalano le intuizioni di *Luigi Paolo Finizio* (*L'Immaginario Geometrico*, Edizioni I.G.E.I. Napoli 1979), che tra l'altro scopre in De Tora «il riferimento all'ambiente naturale quasi si perpetui nel suo linguaggio il suggerimento da cui egli muove e che in realtà trova in quel linguaggio soltanto uno strumento di conoscenza» e un'amplificazione nitida «del bisogno di risonanza interiore»; e le considerazioni di *Bruno D'Amore*, tese ad evidenziare in De Tora «l'artista di parole, di spiegazioni, di colloquio» e nel suo linguaggio, freddo e scarno «mille allusioni, concezioni, idee, fatti personali, storia vissuta, speranze ed anche poesia».

Più vicino alla recente produzione di De Tora, *Pierre Restany*, in un' «Ode» all'artista napoletano, avverte che il «recupero della geometria non sarà mai totale», che «la dimensione onirica anima sotto fondo le strutture palesemente elementari» che «gli spettri gestuali incrinano la gravida maestà dei triangoli inversati» e che «si tratta, sì, di pittura, ma come pura coscienza: essere l'agire senza fine per vivere il visivo senza fondo».

«Dietro a un mondo di apparizioni mutevoli Gianni De Tora insegue una forma 'definitiva' che il tempo, gli eventi hanno relegato nell'ombra e nell'oblio» - dice a sua volta *Carmine Benincasa* -

per il quale l'artista costruisce un ordine fra le cose, una gerarchia di segni e di colori, una sequenza logica della scansione temporale, e l'opera diventa anche alfabeto dell'esperienza.

Oggi, poi, nei recentissimi lavori, eseguiti per lo più con materiali minimali ma preziosamente ricercati (carta di Amalfi, carta di riso, carte orientali) confluiscono tutte le esperienze precedenti, ricondotte, però, all'unitarietà della vita, dell'"essere" misterioso quanto il «divenire», ma pur sempre unità di misurazione attenta, ansiosa e partecipe della molteplicità dei fenomeni e degli eventi.

Ogni opera recente continua ad essere (nel micro e nel macroformato) un laboratorio segnico, ma non più attrezzato al solo quotidiano, all'ascolto dell'"io" o agli attraversamenti della storia dell'arte, bensì disposto a diventare anche osservatorio dell'«homo», «pubes/tralis », «fallico» erotico e pertanto dei suoi segnali cadmici (prealfabetici e alfabetici), mitici, storici, economici e politici, scientifici e creativi (segnali runici, labirintici, regali, mercantili, popolari, astronomici), precolombiani, alpestri, pompeiani, egizi e comunque arcaici.

Da questo osservatorio Gianni De Tora, ora serio e pensoso, ora ironico e divertito, ora trasognato e poetico, ora scienziato e artigiano, continua a ricercare «i colori dell'arcobaleno quando erano puliti ». ma guarda con maggiore attenzione ai «colori della storia ».

Tuttavia i colori primari (rosso, blu, giallo), rapportati alle forme primarie (cerchio, triangolo, quadrato, losanga, rettangolo) si dispongono su supporti «frammentati» o «invertibrati» (privi di telaio e di cornice, che è parte pittorica dello spazio stesso dell'opera) i quali, come superfici speculari, riflettono il recupero dell'immagine in tempo reale.

La techne, diventa più erratica esploratrice, si manifesta sicura mediatrice dell'industrie virtù artigianale e della cultura dell'artista, sollecitandolo ad aggredire la pittura affinché essa viva nello spazio privato (la superficie), nello spazio pubblico (galleria, museo, casa, edificio) e comunitario.

In tal modo le «pièces», parti componibili in ambiente, continuano a vivere l'insieme e l'individualità, anche come parti di un discorso narrato, senza un inizio e senza una fine: vivono, in fondo, l'odissea dello spazio.

ARTICOLO DI ARCANGELO IZZO APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI PIU' " DEL MARZO 1986 X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA CENTROSEI DI BARI

Bari -

Al «centrosei» di Bari espone i suoi ultimi lavori il napoletano Gianni De Tora sempre alla ricerca di nuove istanze linguistiche che, pur tendendo al clima geometrico, matematico e razionale, orientano le forme e le immagini verso una sensibilità poetica e una griglia di luce tali da restituirle con una nuova identità. «La porta del tempo», «Nella notte dei tempi», «Il sole» sono titoli di opere ricche di tensioni, dice Santa Fizzarotti, che rivelano tutti i passaggi del lavoro di De Tora, nel quale affiora sempre la centralità dell'esperienza sensoriale e corporea.

DALL'ARTICOLO DI ARCANGELO IZZO APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI OGGI" DEL FEBBRAIO 1986 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA "IN ITINERE" PRESSO LA GALLERIA A COME ARTE DI NAPOLI DAL 14 DICEMBRE 1985 AL 6 GENNAIO 1986

Nelle gallerie napoletane si tengono varie mostre.....

Una meravigliosa esplosione di forme pittoriche- il proliferare di occasioni di conoscenza è la testimonianza di una incredibile vitalità e sensibilità

[...]Alla Galleria *A come Arte* (Vico Ischitella, 8) si ritrovano *In itinere* Renato Barisani, Andrea Bizanzio, Gianni De Tora e Pasquale Forgione segnalando, ciascuno nel proprio inconfondibile percorso, un momento inedito della propria esperienza artistica. Nell'opera di Renato Barisani le linee e le figure geometriche, più morbide e rare, si lasciano attrarre e assorbire dalla suggestione affascinante del colore che, disteso con gesto ampio e largo del braccio e della mano, «parla» di una nuova luce, filtrata dall'esperienza sulla carta sensibile e ignota alla pittura materica di una volta. Barisani infatti ha la qualità del maestro che rende sempre al presente la ricerca del passato. Andrea Bizanzio nel suo lavoro libera la superficie del quadro della griglia di trasparenze e del velo surreale per affidare le nuove forme a un fondo più organico e ad una pittura di clima licinano. Gianni De Tora scopre e differenze di vibrazione delle figure geometriche e dei segni arcaici di antiche civiltà all'interno di un colore disteso con kleiniana sensibilità. Linee di forza e linee dinamiche, vettori sensuali ed emotivi di pittura, conferiscono nuova linfa e nuovi input al colore sempre sapido e alle forme meno rigide di Pasquale Forgione[.....]

**TRATTO DAL SAGGIO DI ARCANGELO IZZO PRESENTE SUL CATALOGO/RIVISTA
PER LA MOSTRA COLLETTIVA " SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO-
MOMENTI D'ARTE VISIVA A NAPOLI" SVOLTASI PRESSO L'ISTITUTO FRANCESE
GRENOBLE A NAPOLI DAL 17 AL 31 GENNAIO 1992**

I pre/liminari dell'arte

In un racconto dedicato a Emanuel Swedenborg, Jorge Luis Borges dice che gli uomini dell'oriente e quelli del mezzogiorno, essendo baciati dal Sole, sono particolarmente felici e creativi perché raggiungono la forma della salvezza "tramite l'intelligenza, l'etica e l'esercizio dell'arte".

Sull'onda lunga di questa visione poetica s'innesta la considerazione teorica di Wolfflin per il quale "l'occhio si educa a seconda degli oggetti che contempla fin dalla giovinezza" per cui l'artista del meridione "deve vedere tutto più chiaro e sereno". Questa condizione è invece negata ai popoli del Nord, che non possono "irradiare una siffatta letizia dello sguardo" perché vivono "su un suolo incolore, che offusca i riflessi". Goethe, a sua volta, aggiunge che la sua gioia più grande sta nel fatto che qui, nel meridione d'Europa, il suo "occhio si educa dinanzi a forme sicure, e facilmente si abitua alla figura e ai rapporti". Dunque all'artista "meridionale" viene riconosciuta la vocazione naturale alla "forma" e alle arti figurative, che oggi vengono definite arti visive. Vocazione che non si manifesta solo come disposizione a scegliere un dato genere di attività, ma si "traduce in metodo, in progettualità emotivamente comunicante; in grado perciò di sollecitare una partecipazione attiva e concreta, e stimolare (contemporaneamente) la ricerca di un qualcosa di tipico e di ideale", pronto a rinnovarsi in relazione ai rapporti che si instaurano consapevolmente o intuitivamente all'interno del processo fruitivo. Questo modo di essere della nostra cultura è un dato comune a tutti gli artisti napoletani che si trovano sempre in situazione pre/liminare o "presunta", cioè che assume e offre in anticipo "quel premio di seduzione e di piacere" incentivante il vero "godimento dell'opera che proviene dalla liberazione di tensione della nostra psiche". Questo "amore per la forma assoluta, che distingue la nostra tradizione" ha spinto "i viaggiatori di ogni secolo a scendere le Alpi col cuore palpitante" e spinge ancora oggi folle di intenditori e visitatori che riempiono ogni giorno i nostri musei "ad amare" la nettezza, la lucidità, la sobrietà, la tensione delle linee, la tragicità nuda, la grazia senza compiacenza, la naturalezza sovrana dei gesti - tutto ciò che distingue un quadro o un libro italiano". Ebbene questo amore, per gli artisti napoletani, è una donazione, non un dono, non è un sistema filosofico che rifiuti il rischio e rinneghi la psicologia - come dice Pietro Citati a proposito di Benedetto Croce. Infatti, mentre il dono dipende dalla natura, da un interesse o da un impegno nobile e generoso, la donazione è la tensione che accompagna il pensiero e l'azione a dare ciò che si possiede, a sentire in sé il limite della "forma", del dono, e genera uno spazio sempre aperto a nuove dimensioni, mentre non esclude percorsi di angoscia all'interno del proprio operare. Il desiderio di questi artisti è lo specchio, il doppio della loro anima, non della loro persona; non sono dei personaggi, magari sono egoisti, perché "l'anima è tollerante e nel suo egoismo pensa soltanto a se stessa: il personaggio intollerantissimo perché vuole il posto degli altri". Magari sono ironici, perché l'anima è ironica e lo specchio in cui si riflette non è altro che ironia; il personaggio non sopporta che nemmeno uno sguardo ironico sfiori la soave rotondità delle sue superfici". Nella dolce-amara scienza dell'anima, incontrano l'ombra, l'inconscio, il peccato, l'infinito, gli dei".

Perciò non hanno nessun debito pubblico, caso mai vantano un immenso credito politico. Infatti, mentre il "desiderio", non della novità ma del nuovo si presenta all'artista come pensiero della soglia, della frontiera e dell'impossibile all'interno del già dato, il potere spesso ignora il suo lavoro che si offre come interrogazione delle forme preliminari, degli spazi in cui l'immagine solitaria e muta, si trasforma ed entra in un'orizzonte diverso da quello politico; talvolta la censura, assumendo il ruolo del "giudice (chi ti ha dato il diritto di operare), del tecnico (perché parli di ciò che non sai), del riparatore (alla fine ti faremo funzionare a nostro modo)", dell'imbonitore veritiero che, con voce suadente, può dire: "dormite tranquilla, brava gente, non è successo nulla, continuate

pure a dormire e a liberare i vostri desideri nei sogni: questo (il lavoro degli artisti e il progetto sensibile della cultura) non fa male a nessuno; vi hanno raccontato, ancora una volta, delle storie". Ma gli artisti napoletani non raccontano "storie" bensì la storia di una città che, attraversata dai problemi laceranti di ogni megalopoli, in essa radicalizzata, non riesce neppure ad attivare i luoghi patrimoniali e pubblici del confronto culturale e della comunicazione visiva, perchè privata di vero progetto e di un minimo coordinamento tra Enti istituzionali (Comune, Provincia, Regione), Istituti pubblici e privati, tra Soprintendenze, Biblioteche, Università, Musei, Associazionismo culturale e Fondazioni, tra ricerca, singoli artisti, tra operatori economici e culturali. Anche per il problema dell'"informazione", Napoli si inserisce ad uno degli ultimi posti nell'ambito pubblico della "Questione Italiana", salvata unicamente dall'iniziativa di alcuni privati "eccellenti". Questi ultimi, che hanno presentato e presentano le ricerche e il lavoro di giovani napoletani, inserendoli negli scenari artistici nazionali e internazionali, non possono surrogare del tutto il progetto politico che dovrebbe opporsi al potere imperiale degli Stati Uniti "che esportano la loro cultura "locale" con la stessa facilità con la quale impongono la loro moneta. Il provincialismo culturale di New York mantiene il linguaggio e il potere dell' universalità per cui "tutto quello che arriva da New York è sacro sul mercato dell'arte" e le gallerie newyorkesi hanno il grande vantaggio di "sperimentare il loro prodotto nelle succursali europee", che devono inventarsi nuove strategie nella nuova situazione politico-economica, determinatasi nel vecchio continente. Napoli, città difficile per le laceranti contraddizioni del reale, si trova a vivere in condizioni precarie anche sul piano dell'immaginario e del simbolico in quanto città capitale del Mediterraneo riduce anche i grandi eventi in episodi isolati e frammentari. Ciò rende sempre più inadeguata la risposta politica alla funzione interrogativa e critica che esercitano nel tessuto sociale: essi, soprattutto gli artisti napoletani, nel contesto descritto, sono costretti innaturalmente a mettersi in difesa del proprio lavoro attraverso l'esoterismo iniziatico dell'avanguardia senza poter affermare e divulgare la pratica comunicativa e dialogica, propria di ogni lavoro. Così che i contenuti dell'immagine, dell'idea, della situazione storica e affettiva, antecedenti dell'elaborazione formale, precipitano in quella forma che permette all'opera stessa di avere una sua realtà e mantenere intatto il suo linguaggio espressivo, indipendentemente dal tempo storico in cui è stata realizzata, indipendentemente dal fatto che l'insieme non viene riconosciuto nè dal potere arrogante dei politici, nè dall'abilità tecnica e poliziesca di ogni Sherlock Holmes.

INDIVIDUALITÀ: SULL'ORIZZONTE DEL MEDITERRANEO

Affacciarsi sull' orizzonte del Mediterraneo significa istituire un grande rapporto analogico con l'immenso scintillio di quel mare, con i suoi colori, con i suoi suoni e con i suoi profumi. Vivere invece sull'orizzonte del Mediterraneo e scoprirne, ogni giorno, gli effetti significa "sperimentare lo spazio mediterraneo", quello che Valéry definisce in "rarefazione" non a proposito del cielo e del mare, ma a proposito delle vecchie case meridionali, con le loro grandi stanze, adattissime a una meditazione, con il loro grande vuoto, chiuso, dove il tempo non conta e che lo spirito vuole popolare di oggetti voluminosi e sperduti; unico luogo in cui accade che l'avvenire sia causa del passato. "Il Mediterraneo è un immenso complesso di ricordi e di sensazioni: le lingue, il greco e il latino, una cultura, storica, mitologica e poetica, tutta la vita delle forme, dei colori e delle luci, che ha origine alla frontiera degli spazi terrestri e della distesa del mare", che bagna le case delle isole, alcuni tratti di rocce, archi a volte, immersi nel vuoto del cielo. E' il luogo ove l'archetipo collettivo della "bellezza", una volta assoggettata al regime apollineo, euforico e misurabile, rimanda alla forma della mutabilità e del cambiamento, ovvero ad una "bellezza dionisiaca", al fremito dell' emotività, all'equilibrio instabile della sensibilità, alla seduzione, come direbbe Baudrillard. Nasce così la cultura del naufragio e del relitto. La nave della totalità, il vascello di Apollo, è affondato. Sulla cresta dell'immaginario aggrappano frammenti di struggente perfezione. Si può perdersi nel Mediterraneo per cercarli, consapevoli che l'odissea del ritorno è comunque più interessante della minacciosa, oscura sosta ad Itaca. E, in ogni caso, torniamo ad immaginare sotto il segno di Dioniso, della fluidità, della mutabilità. Tuttavia, la fluidità individuale, pur nella prospettiva (dell'insondabile impasse collettiva), non significa disequilibrio, disorientamento o (perdita della

testa) ... Si tratta di ritrovare un "equilibrio dinamico, che è l'equilibrio delle forze". *Flavio Caroli*.
In questa direzione e in questa ottica, i nostri artisti restano e assumono una posizione preliminare, che li sofferma davanti alla soglia invalicabile dell'inconscio collettivo, proprio mentre la loro forma consente all'opera prodotta di avere una sua propria realtà e di mantenere intatto il suo significato espressivo, indipendentemente dal luogo e dal momento storico in cui è stata realizzata. Certamente una mostra non esaurisce tutto il discorso teorico, ma i singoli segnano il limen (ancora una volta la soglia) dell'accaduto e le tensioni del luogo non ancora raggiunto, o l'itinerario del desiderio[.....]

All'orditura "nitidamente geometrica" ricorre invece Gianni De Tora per rivelare l'energia fisica di colore e "coscienza di realtà sensibili e naturali". Così che De Tora scopre nella stesura cromatica la "substantia" delle cose, per cui assegna un' eticità alla "materia". "Dietro a un mondo di apparizioni mutevoli De Tora insegue una forma definitiva, che il tempo, gli eventi hanno relegato nell'ombra e nell'oblio", nota Carmine Benincasa, per il quale l'artista riordina frammenti sottratti al caos, per costruire "una gerarchia di segni e di colori, una sequenza logica della scansione temporale". E l'opera diventa anche e soprattutto alfabeto dell'esperienza[.....]





Bruno D'Amore

TESTO DI PRESENTAZIONE DI BRUNO D'AMORE SUL PIEGHEVOLE-CATALOGO DELLA MOSTRA DEL GRUPPO 'GEOMETRIA E RICERCA' PRESSO LA GALLERIA IL CORTILE DI BOLOGNA DAL 6 AL 26.12.1980

Il gruppo « Geometria e ricerca »

Sette Napoletani sotto l'egida di un titolo così accattivante, così stimolante, che è gioco forza, soggiacere alla tentazione di analizzare non solo le linee comuni, soprattutto costituite, pare, da quella che Finizio ha chiamato «Immaginazione» nell'uso della costante geometrica; ma pure analizzare i singoli costituenti del gruppo, dagli spazi geometrici con campiture mutevoli ma logicamente collegate di Barisani, alle serie di costruzioni quasi architettoniche di De Tora; dalle fantastiche figure mutevoli ma ottenute con un elemento costante e ripetitivo di Di Ruggiero, agli studi analitici, quasi dissacranti sulla Divina proportion di Riccini; dalle superfici aperte e dagli spazi concreti di Tatafiore, alle elementari strutture di sicuro effetto di Testa, per finire con le analisi quasi figurali di elementi all'apparenza iconici di Trapani. Sono presenti tutte o quasi le componenti possibili, in un delicatissimo gioco di equilibrio che vede davvero la geometria come elemento dominante, quasi una sfida a chi crede terminata ogni ricerca su questo ampio tema, sempre aperto.

**ARTICOLO DI BRUNO D'AMORE APPARSO SULLA RIVISTA " GALA
INTERNATIONAL " N. 99 DEL MARZO 1981 X RECENSIONE DELLA MOSTRA DEL
GRUPPO GEOMETRIA E RICERCA ALLA GALLERIA " IL CORTILE " DI BOLOGNA
NEL DICEMBRE DEL 1980**

GRUPPO GEOMETRIA E RICERCA

Alla Galleria Il Cortile di Bologna, mostra del gruppo napoletano che ha assunto il nome di "Geometria e ricerca", ben noto anche per lo splendido libro di L.P.Finizio pubblicato a Napoli recentemente ("L'Immaginario Geometrico"). Purtroppo il tremendo disastro provocato dal recente terremoto ha mietuto tra le altre vittime, proprio un componente attivo del gruppo, quel Guido Tatafiore, così vicino ad esperienze che superavano gli angusti confini tipicamente geometrici per farsi scrittura, messaggio "altro", ricerca concettuale. Il gruppo ha voluto ricordarlo, rendendogli omaggio, ponendo sue opere proprio in ingresso di galleria, all'immediata attenzione dei visitatori. D'altra parte, le opere si presentano da sole. Estremamente diverse come stile pittorico, come canoni espressivi, tutte hanno come unico referente comune il fatto geometrico, non visto però in modo riduttivo, iconico, ma come meta-riferimento mentale, direi come struttura lessicale portante. Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Riccini, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani, insieme alle opere ricchissime di Guido Tatafiore, hanno così la possibilità di mostrarsi in modi diversi, ma singolarmente uniti, sfaccettature polimorfe della stessa identità culturale, quella partenopea, così bene messa in evidenza nel libro di Finizio. Si scopre così che in una città da troppo tempo considerata solo emozionalmente suggestiva vive da sempre una tendenza razionale che ha dato luogo a più d'una generazione di artisti assai vicini alle ricerche geometriche più formali legate ad un astrattismo di maniera, ma recuperate ad una lettura esclusivamente sintattica. Si presta bene anche a galleria, stretta e lunga, ad una manifestazione corale così suggestiva, con richiami latenti e pure con differenze (non ambigue, genuine). In catalogo, Finizio e il sottoscritto colgono solo l'occasione di presentare il gruppo; fatto inutile, data la notorietà di esso, ma sempre importante in una città ora sonnolenta, svogliata, distratta, come sembra essere questa Bologna degli ultimi tempi.

**TESTO DI BRUNO D'AMORE X LA MONOGRAFIA DEDICATA A
GIANNI DE TORA "DELL'IMMAGINE ESATTA" -1981 – ED.
I.G.E.I. NAPOLI**

Dell'immagine esatta

" ...E per quanti sforzi facessero, geometri, ingegneri ed architetti non riuscivano a calcolare le misure da dare all'ara cubica per raddoppiare il volume dell'ara cubica attuale. Andarono allora da Platone, nella sua Accademia, a pregarlo di fornire loro la soluzione del dilemma. Ma Platone li scacciò, irato: 'Bene ha fatto iddio a punirvi con la peste; non meritate pietà, voi che siete così ignoranti in geometria'. Ed essi finalmente capirono che il compito loro affidato dall'oracolo era impossibile e che dunque non v'era scampo dalla terribile pestilenza che li decimava". Punita in modo così terribile, l'ignoranza geometrica è oggi, invece, motivo di arroganza, di superbia! Tutti, o quasi, abbiamo svogliatamente cercato di capire e di ripetere le dimostrazioni più strampalate, a scuola, nei licei; teoremi dei quali si perdeva ben presto il senso logico, l'aderenza alla realtà concreta, la portata. Più di tutte ci attiravano le discipline "aperte", la musica, le arti, la filosofia, le lettere, la poesia, nelle quali sembrava più libero e meno costretto l'estro personale; la possibilità di divagare, di creare sembrava più accessibile. Materie umanistiche uguale maggior disponibilità; materie scientifiche uguale metodo, criterio, dunque costrizione.

Applaudimmo, allora, appassionatamente, alla nascita delle correnti pittoriche "libere", neppure costrette dal contorno figurativo, indipendenti perfino dalla visione ... L'astratto, l'informale ci sono sembrate liberazioni, viaggi avventurosi sempre più vicini al miraggio ambito della libertà assoluta: nel quadro, sulla tela, ma disorganicamente, abbozzando una fioritura di "altro", idee in libertà, impressioni, pensieri, ma anche solo macchie, colori, masse, pieni.

Convinti della "costrizione" cui la strutturazione figurale, peggio ancora se geometrica, così rigida, così sistematica, costringe, perché allora diversi artisti hanno preferito ritornare alla pratica figurativa geometrica, optando per la "costrizione" piuttosto che per l'assoluta libertà?.

Perché artisti che hanno assaggiato, assaporandolo, l'informale, hanno fatto ricorso alla strutturazione in spazi così sistematici, assimilando addirittura la loro opera a questi spazi, unificandone i discorsi, privilegiando scansioni così precise da apparire, appunto, costrittive?.

L'uomo-greco-filosofo, quello dell'otium, era un rigoroso sistematore; idee, immagini cosmogoniche, materie, universi, concetti, parole, discorsi, tutto doveva essere organizzato in visioni unitarie. Un sogno, forse, che oggi neppure tentiamo più.

Ciò che va più vicino a questo progetto è uno strutturalismo inteso in senso lato: l'organizzazione dei concetti e delle varie discipline umane in unità strutturali unificatrici scelte tra le più semplici, dunque tra le più generali. Ma intendere in questo modo la "filosofia strutturalista", sappiamo, è un tradimento dell'opera dei più accesi sostenitori della "differenza" in atto (ultimi, forse, i matematici; primi, forse, gli antropologi).

L'uomo-greco-filosofo, dicevo, quello dell'otium, credeva d'essere un moderno, ma non sapeva d'essere da poco sceso dagli alberi, di essersi da poco eretto su due zampe (come di noi dirà fra due millenni un nostro pronipote); egli, dunque, ancora si guardava stupefatto attorno e si chiedeva ragione di ciò che osservava, di ciò che lo colpiva: la pioggia, il mare, il fulmine, il fuoco ...

La nostra illusione, oggi, è quella di conoscere i fenomeni atmosferici ed i nostri limiti rispetto ad essi. Sappiamo spiegarci la pioggia, abbiamo precise idee sull'identità del fenomeno-fuoco, sappiamo che c'è un limite alla temperatura, alla velocità, al buio. E ci illudiamo di conoscere i fatti esterni. Ci siamo interrogati su quelli interni all'uomo, allora, creando banali modelli con i quali spieghiamo nostri comportamenti ricorrenti. E ci illudiamo di conoscere la psicologia del

comportamento (singolo e di massa).

Ci illudiamo di saper intervenire sul mondo esterno e nel mondo interno, ma dimentichiamo che l'arroganza con la quale ci sentiamo dio è la stessa che aveva il farmacista quando buca il cranio del paziente cefalico per far uscire i "maligni". Dimenticando che, in una prospettiva storica, cent'anni, mille, sono un lasso di tempo ridicolo. Sorridendo, ricordiamo che una tal dinastia di faraoni regnò per ottocento anni; in silenzio, tremendamente impauriti, dovremmo notare, invece, che quei secoli non hanno lasciato che qualche avvizzita traccia... La libertà creata dalla poesia illusoria, dallo spazio non costrittivo, non geometrico, "aperto", assomiglia sempre più ad un romantico, dolce, mieloso sogno di rigetto; rigetto di entità astratte che non si sapevano dominare per ignoranza, per incultura, per incertezza. E prende così piede la consapevolezza che, comunque, una struttura organizzativa nell'ambito di un discorso, c'è e non è possibile in alcun modo eluderne la presenza.

Questo spiega, forse e in fretta, il recupero delle forme geometriche primeve da parte di operatori che hanno tentato la via del figurativo, prima, dell'astratto e dell'informale, poi. Più volte ho notato che diversi informali, tra i loro segni in libertà, tra le macchie, con pieni e vuoti davano, nonostante i maldestri tentativi per celarle, delle immagini strutturali. Non so quanto conscie, queste liaisons riaffioravano costantemente dall'immagine, dandole forza, compattezza, intelligenza.

Gianni De Tora è uno di quegli artisti che hanno sempre strutturato il proprio lavoro, anche quando la libertà della costruzione sembra precluderne la lettura in termini geometrici o, più in generale, strutturali; anche quando la titolazione può trarre in inganno e rinviare a lontane parentele con poetiche ben distinte e comunque d'altro genere (un carrozzone stentato di lacrimevole inutile compiacente narcisismo).

Per esempio, il titolo "Il sole si riflette in mare" (1973) o l'altro "Costruzione del sole" (1974) sembrano alludere a rinvii letterali, fievoli, mistici, un po' *démodés*. Ma l'immagine mostra soluzioni architettoniche ottenute con partecipazioni di vuoti e pieni assolutamente geometrici, ma di un geometrico elementare (cerchi, settori, trapezi, rettangoli) disposti in gioco perfettamente equilibrato, quasi strutture mobili, in movimento, alludenti più alla loro stessa forma o disposizione, che non al rinvio semantico sottinteso nel titolo volutamente illusorio, volutamente ambiguo. La "Costruzione del sole" è un paziente cesello di studi analitici esclusivamente geometrici, culminanti in un lavoro centrale, quasi un organigramma, non a caso disposto su fondo quadrettato.

Il risultato va confrontato con altre opere, dai titoli più asettici, come "Sequenza" (che appare più volte, negli anni), "Mezza X riflessa" (1975), "Le diagonali" (1978), "Il cerchio primario" (1977), "Le diagonali asimmetriche" (1979), titoli nei quali dominano le componenti puramente sintattiche, figuralmente descrittive, direi quasi "grammaticali". Titoli di questo genere, naturalmente, si confanno molto di più all'opera di uno strutturalista geometrico, come indubbiamente è Gianni De Tora. Non per negarne la sicura radice partenopea, messa in evidenza in svariati scritti di critici d'arte sul suo lavoro, non mi soffermerei troppo su questo aspetto della questione, convinto come sono del fatto che opere di questo genere cessano ben presto d'essere fatti locali, occasionalmente racchiusi in una ristretta sede geografica, per assumere un respiro più ampio, meno identificabile. Voglio dire, esplicitamente, che farei immensa fatica a farmi convincere del fatto che forme e colori in De Tora sono emblematici del suo esser campano, sono tipicamente meridionali, o altre simili affermazioni. Sono convinto che avrei potuto credere e che potrei far credere che sue opere potrebbero essere state concepite ed eseguite in Svizzera, negli USA, in Cina. .. L'internazionalizzazione dei linguaggi, la commistione delle esperienze, la uniformità delle ricerche, oggi, è un fenomeno che comincia ad essere databile e che quindi, proprio per questo, non deve più infastidire o spaventare.

Nel caso dell'opera di De Tora, il confine napoletano, italiano, mediterraneo, non esiste.

Studio la sua opera e scorgo continui rinvii da un'opera all'altra. Anche solo la forma dominante (spesso il triangolo, spesso ancora il cerchio o l'ellisse), il fondo quadrettato, fuso cromatico

costante, la disposizione di certe opere, "cadenti" o in progressione ben definita, sono tutti indici di un discorso coerente, continuo, non occasionale, motivato.

Spesso l'immagine è come interrotta, distrutta, ma poi ricostruita, da interventi in diagonale. Altre volte, ma sono meno, la forma è incalzante, sempre uguale, ma sfrutta, per la sua differenziazione, interventi cromatici che ne rispettano la struttura. È, per esempio, il caso di tavole quadrate disposte in verticale lungo la parete. Il gioco di verticali (nella disposizione), diagonali (sia nelle disposizioni che nelle tavole), di orizzontali (nel caso di certe sequenze) diventa ossessivo anche per il più acceso strutturalista... Troppe immagini geometriche, troppi contorni, troppa regolarità. Ma De Tora sa tenere in mano, con rigore e con arguzia, la situazione. Sia nelle sequenze, sia nelle singole opere, domina una costante critica, una sorta di riflessione autonoma dell'opera su di sé e sulle altre; privilegio, questo, concesso a pochi.

E, mentre l'uomo-greco-filosofo ricostruisce l'unitarietà del mondo che vede, l'artista moderno, cosciente e riflessivo, ricostruisce, passo passo, opera per opera, il proprio linguaggio visivo, impegnandosi nella difesa della propria linea sintattica in prima persona, affidando specie ad altri o alla storia la difesa semantica.

In questi termini, con queste direttive improcrastinabili, diventa necessario leggere le opere, specie poi quelle così rigide, così precise, così studiate, come quelle degli artisti strutturalisti geometrici, in una visione d'insieme che però non perda d'occhio l'occasione offerta da ciascun pezzo; l'opera che dice di sé e che si presenta solo per quel che è, non è fatto compiuto.

Essa si realizza, semiologicamente, solo in un'immersione all'interno di un "discorso" più articolato, più consono all'occasione ed al momento. De Tora diventa così artista di parole, di spiegazioni, di colloquio; il suo linguaggio, così freddo, così strutturato in termini precisi e scarni si popola allora di mille allusioni, di concezioni, di idee, di fatti personali, di storia vissuta, di speranze e, perché no?, di quella poesia che prima ho voluto assolutamente escludere. L'analisi ci restituisce le opere che altri, prima e ben meglio di me, hanno analizzato; ma ci ha dato la possibilità di aprirne a forza la struttura geometrica così incalzante dietro la quale si nasconde una necessità vitale, quella di costruire un linguaggio leggibile, che non sia un idioletto singolare, comprensibile solo ad uno, escludente.

L'universalità, che in questo caso vuol anche dire decifrabilità, possibilità di lettura, dà di queste opere un'immagine assai più vicina alle posizioni "mentali" che altrimenti resterebbero escluse dalla poetica di De Tora, restituendo alle tavole un potere ipnotico e suggestivo che non è e non vuol essere solo un fatto cromatico o estetico.

L'uomo-filosofo-greco s'interrogava spesso su cosa fosse l'estetica e sul come essa andasse intesa. L'uomo-critico-moderno ha imparato a non chiederselo.



Carlo Roberto Sciascia

TRATTO DAL TESTO CRITICO DI CARLO ROBERTO SCIASCIA SUL CATALOGO DELLA MOSTRA COLLETTIVA DI SCULTURA "STRUTTURA-OGGETTO" EDIZ. SPRING PRESSO IL BELVEDERE DI S.LEUCIO (CASERTA) DAL 30 MARZO AL 26 APRILE 2005

[...]In fondo, sul lato sinistro è il coloratissimo "Labirinto" di Gianni De Tora, moduli di geometria in cui si potrebbe entrare ed uscire, colori primari, intrecci complessi di linee e di contesti. Le sculture di Gianni De Tora disegnano architetture geometriche, sviluppate in rigorose forme, campite di intensi colori e da interventi segnici, i cromatismi, poi, determinano passaggi decisi e percorsi della mente, così come è evidente in questo "Labirinto" del 2003.

Di lui Giorgio Agnisola ha detto: " *Le opere dei primi anni del novanta, nelle quali De Tora apre suggestivamente a geometrie interiori che sembrano prendere corpo in un personale disegno della memoria ... Partendo di qui anche le articolazioni delle campiture cromatiche e dei riquadri e delle variegate tonalità che si rispecchiano e si addensano con rigore intorno ad un segno rigoroso ed equilibrato acquistano nell'universo della sua arte un significato simbolico. E' la misura interiore e complessa dell'essere che si legge nel complesso e profondo giuoco della vita, che si riconosce nell'astrazione di segni che traducono l'equilibrio esteriore in attesa di quello interno, come epifania, anche, come sogno, come desiderio inespreso di assoluto*".[...]

TESTO DI CARLO ROBERTO SCIASCIA PRESENTE SUI CATALOGHI DELLE MOSTRE COLLETTIVE "LE CARTE DELL'ARTE" SVOLTASI PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI CAIAZZO (CASERTA) DAL 10 AL 23 MAGGIO 2008 E "ANICONICO SU CARTA" SVOLTASI PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI BELLONA (CE) TRA GIUGNO E LUGLIO 2008

ASTRATTISMO IN CAMPANIA

A metà degli anni Cinquanta e dopo le esperienze geometriche di Renato Barisani, di Renato de Fusco, di Antonio Venditti, di Guido Tatafiore, l'Astrattismo in Campania è stato soprattutto rigore formale, analisi del linguaggio, auto-riflessione sugli strumenti di comunicazione dell'arte visiva. Per queste ragioni ha rappresentato un'esperienza fondamentale, tale da costringere l'artista a mettere in discussione tutto, in definitiva a mettersi in discussione. Dunque, noi vogliamo cogliere la dimensione non prescrittiva, maieutica, se così si può dire, di un movimento che, sull'altro versante, bisogna pure ricondurre ad una dimensione di grande e persino autoritaria coerenza formale e teorica. "L'artista deve essere cieco alle forme note o meno note, sordo alle teorie e ai desideri della sua epoca. Deve fissare gli occhi sulla sua vita inferiore, tendere l'orecchio alla necessità interiore", si esprime così Wassily Kandinsky nel suo testo profetico dell'Astrattismo, dal titolo "Lo spirituale nell'arte", che rivendica per l'arte del Novecento la dimensione interiore, quindi spirituale rispetto al materialismo ottocentesco ed in termini linguistici l'abbandono dell'attitudine descrittiva e quindi la scelta di procedere senza equivoci verso un'arte intesa come costruzione, mettendo perciò in discussione la grammatica stessa della forma. Di qui un mantenersi aderenti al linguaggio geometrico di tanti artisti, pur diversamente sensibili alle suggestioni delle materie, tradizionali e nuove, al naturalismo di forme più liberamente composte, ma anche il senso drammatico del conflitto immanente nel linguaggio stesso, tra l'esigenza del dire, con il rigore della geometria-parola e la coscienza del limite al comunicare, limite per un verso esistenziale e quindi della persona, ma anche sociale e quindi politico. In effetti, un'opera d'arte, se storicamente necessaria, riesce a sopravvivere; ebbene, la ricerca plastica geometrica e/o informale e/o prettamente astratta è quasi una realtà distinta e nuova, creata dall'artista con i soli elementi che ci offre la natura, ma estrapolando da essa la sua essenza lineare e/o cromatica per una naturale evoluzione verso realtà spirituali e verso concetti trascendenti la stessa materia. Dimensione e colore, quindi, per giungere ad un rapporto diretto con una purezza musicale data dall'armonia dei piani e dei volumi nelle loro dimensioni rispettive (bidimensionalità e tridimensionalità), poste su pari livello. Solo così ci si può addentrare nello spazio infinito come nel tempo inesorabile, creando ambiti imprevisi ed imprevedibili in grado di accogliere le proiezioni del pensiero dell'uomo.

In alcuni artisti la misura e il rigore critico, consegnati dall'esperienza dell'Astrattismo, si confrontano nel corso dei decenni con altre urgenze, variamente declinate. Il magistero dell'Astrattismo rende questi artisti capaci di dare forma ad un'intensa espressività, di sistemare altre e più specifiche sensibilità, aprendosi alla contaminazione con quanto si va progressivamente delineando nel panorama dell'arte: Espressionismo Astratto, Informale, Pop-Art, Arte Povera, Concettuale, Transavanguardia etc. ... Prima di citare in un brevissimo excursus quegli artisti che rappresentano i vari segmenti della storia recente ed attuale della scultura astratta in Campania, che si sviluppa dagli anni cinquanta ad oggi, ritengo opportuno citare, anche se per sommi capi, la situazione di estremo disagio nella quale gli artisti si sono venuti a trovare negli anni compresi dal 1950 al 1965, quando tra varie polemiche ed isolamenti spesso si sono perduti di vista non solo le vicende dei singoli, ma anche, talvolta, i lineamenti essenziali di una obiettiva sintesi storica. Le vicende dell'arte astratta a Napoli si susseguono con logica continuità, certamente non resa grazie ad una decisa ricerca individuale, ma soprattutto causata dalla vivacità e dalla varietà delle sedimentazioni e dei collegamenti culturali, rinnovantisi di generazione in generazione, negli ultimi decenni del Novecento; esse seguono tragitti che, nonostante continui divagamenti, fughe, sconfinamenti, riflussi, andirivieni, tentennamenti e slittamenti, in particolare per quanto attiene gli

ultimi due decenni, appaiono oggi di chiara lettura. In quell' ambiente artistico, quello napoletano, che in quegli anni nel suo insieme evidenzia un carattere contraddittorio, impegnato o gratuito a seconda dei casi, da un lato si collocano in questo panorama i protagonisti del figurativo, uno per tutti Augusto Perez - dall'altro, le nuove ricerche del MAC napoletano, a quelle del Gruppo 58, a Carmine Di Ruggiero, con le sue indagini materiche e strutturali e via via fino ad Antonio Auremma con i suoi mondi cosmici, di sapore surreale-astratto, e a Giovanni Ferrenti, le cui intuizioni lo portano a percorrere una strada dove la scultura non è più centripeta nei confronti dello spazio, ma centrifuga, trasparente, filtrante. Ad Enea Mancino, con la sua ricerca di elementi di una grammatica formale appartenenti al discorso storico dell'astrattismo geometrico, fino alle recenti indagini di **Gianni De Tora** sui problemi di serialità a partire dalla individuazione di elementi semplici di base con la successiva ricomposizione dei dati su fondamenti essenzialmente sintattici di tipo trasformativo.



Carmine Benincasa

TESTO DI CARMINE BENINCASA PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE ALLO “STUDIO OGGETTO” DI CASERTA 1983

TESTO PRESENTE ANCHE SULLA RIVISTA “D'ARS” DI MILANO N.103 ANNO XXIV -1983

Dietro a un mondo di apparizioni mutevoli Gianni De Tora insegue una forma “definitiva” che il tempo, gli eventi hanno relegato nell’ombra e nell’oblio. Attraverso l’”esprit de geometrie”, il rigorismo spinoziano, i kantiani filtri dell’intelletto, l’artista costruisce un ordine fra le cose, una gerarchia di segni e di colori, una sequenza logica della scansione temporale. Come in un sogno provocato, le nozioni si affastellano senza consequenzialità, in cui le immagini, i segni, i colori subiscono dapprima il fascino dell’indeterminazione ma si fanno poi sostanza cromatica, linguaggio metaforico ed interpretativo. Siamo di nuovo di fronte al passaggio dalla dimensione onirica, che è una forma di traslato del reale, alla sua trasmutazione ontologica in forma, che è il trasferimento del reale sul piano della verità. Pittura come nuova realtà, più vera e meno mutevole dell’immagine esperibile quotidianamente in quanto struttura compiuta, liberata dalla casualità, regolata dallo strumento geometrico.

Ma il recupero della geometria non è mai totale, essa serve solo per fugare le ombre, o meglio gli spettri di una facile figurazione di una disordinata gestualità. In realtà è l’opera a farsi commento puntuale sul processo genetico dell’idea, a rivestire la dimensione lirico-immaginativa.

L’opera come alfabeto dell’esperienza, laboratorio segnico quotidiano, strumentazione creativa e di controllo, universo simbolico di percorrenza trascendentale, proiezione ideale, gioco estetico.

De Tora sembra percorrere a ritroso il processo artistico del novecento, il quale tra gli altri parametri unifica nel segno pittorico immagine e contenuto. Egli opera una frattura della rappresentazione : da un lato la pittura, che indaga con i mezzi dell’astrazione geometrica il rapporto della forma , dall’altro la parola, che controlla e sviscera l’immaginario.

La sua operazione linguistico-compositiva è una interrogazione sulla realtà quotidiana. Ad un esterno che si propone attraverso le moltiplicazioni delle immagini, la moltiplicazione della consistenza oggettuale, gli input propagandistici tipici di una società opulenta e che tutto appiattisce nella meccanizzazione e collettivazione l’artista risponde, nel proprio isolamento, classificando la realtà secondo casellari di situazioni semplici, tipicizzabili e classificabili.

E’ un sistema dedotto da regole geometriche a cui si assommano le alchimie della parola, l’ambiguità del filo e della sua ombra, il virtuosismo grafico, il tutto inserito in un contesto apparentemente logico in realtà più magico- intuitivo che rigorosamente euclideo, più ironico che sistematico, più tolemaico che evocativo. Come una ginnastica critico- visiva l’arte si fa strumento poetico di sconfinamento dall’”inferno cittadino”, ginnastica per un processo di allegorizzazione della realtà, arte per una percezione a “distanza interiore” della realtà stessa.



Ciro Ruju

**ARTICOLO DI CIRO RUJU APPARSO NEL NOVEMBRE DEL 1969 SULLA RIVISTA
“ART LETTER “**

All' VIII Premi International Dibuix -Joan Mirò – Gianni De Tora

Gianni De Tora, nel caos della situazione napoletana dove facilmente ci si può perdere, è riuscito a maturare da solo passo per passo un suo linguaggio che sia pur saturo di contraddizioni più di tipo formale - descrittivo che di contenuti, è carico d'impegno che viene a concretizzarsi nella trama della tela. I temi principali che il giovane pittore affronta sono per la maggior parte a sfondo sociale. Ed è proprio questo interesse sociale - umano che consente di intessere una vicenda articolata in quegli aspetti fisionomizzanti su cui il pittore opera perchè si evidenzi il suo essere.

La riproduzione della vicenda reale (poniamo la guerra nel Viet-nam o la contestazione) non viene riprodotta sic et simpliciter ma viene ad essere arricchita tramite una articolazione di strutture che servono a svincolare la stessa vicenda dal mero ambito circoscritto del suo essere per assurgere ad emblema di una situazione universale: *libertà, lavoro, pace*.

I mezzi linguistici che l'artista in questi lunghi anni di tirocinio ha sperimentato si sono mostrati validi per il ciò che l'artista chiedeva.

L'uomo nei suoi aspetti più espliciti ha dato al **De Tora** motivo per un intrecciare racconti dove ora il naturalismo della figura si contende lo spazio vitale della tela in un intrecciarsi di segni e di spazi pieni e vuoti quasi a ritmare, più precisamente scandire il tempo esistenziale.

Il **De Tora**, partendo da una indagine così cara agli artisti della nuova figurazione (si pensi al Cremonini), è riuscito a dare a questi temi una struttura attualistica dove non è del tutto estranea la componente schematica dell'arte pubblicitaria che anzi, vivificando questi temi, li carica di una aggressività esplicita a tutto vantaggio per una lettura non ambigua.

**DAL VOLUME “POSSIBILE IPOTESI PER UNA STORIA DELL'AVANGUARDIA
ARTISTICA NAPOLETANA-1950-1970” A CURA DI CIRO RUJU ED. EDART NAPOLI
MILANO-GENN.1972**

[.....]**Gianni De Tora** negli ultimi anni attraverso un approfondimento dell'imagerie di massa e della pop-art è pervenuto all'esecuzione di opere dove i temi che il pittore affronta, come avemmo a segnalare nel '69, “ ... sono per la maggior parte a sfondo sociale. Ed è proprio questo interesse sociale-umano che consente di intessere una vicenda articolata in quegli aspetti fisionomizzanti su cui il pittore opera perchè si evidenzi il suo essere. La riproduzione della vicenda reale (poniamo la guerra del Vietnam o la contestazione) non viene riprodotta sic et simpliciter ma viene ad essere arricchita tramite un'articolazione di strutture che servono a svincolare la stessa vicenda dal mero ambito circoscritto del suo essere per assurgere ad emblema di una situazione universale: libertà, lavoro, pace. I mezzi linguistici che l'artista in questi lunghi anni di tirocinio ha sperimentato si sono mostrati validi per ciò che l'artista chiedeva. L'uomo nei suoi aspetti più espliciti ha dato al **De Tora** motivo per un intrecciare racconti dove ora il naturalismo della figura, ora l'emblema si contendono lo spazio vitale della tela in un intrecciarsi di segni e di spazi pieni e vuoti quasi a ritmare più precisamente scandire il tempo esistenziale. Il **De Tora** partendo da una indagine così cara agli artisti della nuova figurazione (si pensi a **Cremonini**) è riuscito a dare a questi temi una struttura attualistica dove non è del tutto estranea la componente schematica dell'arte pubblicitaria che anzi vivificando questi temi li carica di un'aggressività esplicita a tutto vantaggio per una lettura non ambigua...”

**ARTICOLO DI CIRO RUJU APPARSO SUL CORRIERE DI NAPOLI DEL 5.6.1975 X
RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA GANZERLI DI NAPOLI**

GIANNI DE TORA In questa sua personale allo "Studio Ganzerli" ci mostra gli sviluppi, più propriamente dovremmo dire cambiamento, della sua pittura.

Infatti **De Tora**, come un po' tutti i giovani artisti napoletani, dopo un'esperienza figurativa accademica era pervenuto ad una strutturazione della realtà esterna in chiave di una figurazione oggettiva dove gli elementi fondamentali erano determinati da una volontà narrativa, posta ad evidenziare in chiave ideologica problemi ed aspetti della nostra esistenza non priva di una necessità simbolica provocatoria e di contestazione.

Questo processo struttivo narrativo era incapsulato, per la maggior parte delle opere, in una sorta di struttura geometrica che sempre più andava accorciando, negli ultimi tempi, lo spazio vitale del rappresentato figurativo, per cui crediamo che sia stato proprio il riflettere sulla struttura geometrica dei suoi precedenti quadri a determinare l'azzeramento della narrazione figurale per l'evidenziazione della sola struttura geometrica quale campo totale della sua attuale ricerca.

E l'interesse maggiore di questa fase pittorica, che potremmo definire in senso lato di astrazione geometrica, è determinata dal fatto che le strutture geometriche, sia pur in un gioco compositivo essenzialmente formale, sono poste in una sorta di narrazione, ovviamente non rimandando ad altro che a se stesse, dove il racconto è determinato dal proporre, in una sorta di continuità di immagini, una sagoma nei suoi possibili e svariati movimenti di collocazione spaziale.

ARTICOLO DI CIRO RUJU APPARSO SULLA RIVISTA DI ATTIVITA' ARTISTICHE E CULTURALI " LO SPAZIO " DEL MAGGIO 1979 DEDICATO ALLA GEOMETRIA DI GIANNI DE TORA

La nuova realtà geometrica di De Tora

Senza dubbio, e non è una fortuita coincidenza, la situazione napoletana per le arti figurative, trova dal 1970 in poi, con l'uscita del volume « Possibile ipotesi per una storia dell'avanguardia artistica napoletana 1950/70 » una sua più chiara fisionomia. Questo perché gli artisti, soprattutto i giovani e più intelligenti, hanno potuto verificare attraverso il percorso storico delineatosi una propria coerente linea che ha trovato nell'aggregazione « Geometria e Ricerca » di questi ultimi anni il suo punto di riferimento. Questa aggregazione guardata con l'occhio storico risulta un avvenimento non secondario tra le pochissime cose che succedono qui a Napoli e anche e soprattutto continuazione di una ricerca, si pensi al lontano MAC napoletano degli anni 50, che si offre quale ricerca avanzata nella costruzione di un linguaggio autonomo, svincolata dall'immanente realtà tristemente riportata per l'affermazione di una fantasia assoluta, che costruisce in proprio, tramite gli elementi geometrici manipolati, una realtà nuova.

Di questo raggruppamento: Barisani, Tatafiore, Di Ruggiero, Riccini, Testa, Trapani Gianni De Tora fa parte con una sua precisa identità determinata, anche e soprattutto, per i suoi trascorsi pittorici tendenti, sino al '70 ad una sorta di racconto, siamo al periodo della guerra in Vietnam, e dove appunto le vicende sono riportate in schemi geometrici in una sorta di sequenze che si avvalgono appunto dello schema geometrico-quadrato o rettangolo - per delimitare la narrazione; è anche il periodo in cui l'artista è maggiormente impegnato ideologicamente verso una realtà che dovrà necessariamente modificarsi. E con la fine del '68 e la fine della guerra nel Vietnam ecco che la cornice o meglio il supporto delimitante le vicende narrate diventano elementi narranti di per sé, sostituendo, appunto, ogni immagine figurale per una discorsività geometrica, possiamo dire, dove gli elementi giustapposti o alternanti si pongono in situazioni narranti per la successione a volte itinerante dell'elemento scelto quale campione della nuova analisi: triangolo o cerchio che sia, che si offrono in proprio, quasi ad indicare l'evoluzione di un passaggio sociologicamente accertato di una crescita del fatto reale. Questo distacco dal precedente, che in rapporto al dato reale è superamento di una crisi anche e soprattutto ideologica, pone De Tora a ricercare nella mera fantasia geometrica gli elementi per un suo narrare. E non a caso si è detto che l'astrazione, geometrica o meno, è il fenomeno indicativo di una crisi sociale o pittorica, avvertita dall'artista e, che tenta appunto di superarla cercando nell'analisi strutturale del dato certo, culturalmente accertato: la geometria, l'elemento chiave per un suo non arenarsi. In questo senso le opere di De Tora dal '70 in poi si sono costantemente e problematicamente proposte in una fisionomia di un crescente calarsi nell'elemento geometrico quale individuazione di un oggettivo linguistico, che non si pone ad interpretazioni ideologicamente ambigue come appunto il riporto di un figurale naturale. E questo superamento dell'ambiguo interpretativo ha spinto De Tora alla costruzione di un discorso oggettivo che si basa su tre presupposti precisi: spazio, tempo, colore che nel loro mutarsi determinano la nuova realtà che è fonte appunto di una fantasia che punta sul dato certo per il suo manifestarsi. Su questa certezza in una sorta di affermazione di una realtà unilaterale: il cerchio è cerchio, il triangolo è triangolo il nuovo narrare di De Tora trova la sua essenza espressiva-pittorica e la offre attraverso quei mezzi strutturali che, se pur, come giustamente afferma Crispolti, sono più scritte che architettonicamente strutturate (le opere del '72/'73), vengono ad avere una loro precisa architettura determinata dai vari passaggi a cui è assoggettata la composizione iniziale. Nascono così da temi unici possibilità infinite di modi di narrare. Questa volontà di narrare è l'elemento che conferisce

all'operazione sostanzialmente fantastico- geometrica di De Tora una sua connotazione distintiva quale scelta appunto di una ricerca non strettamente geometrico-visiva (con tutte le sue regole psico-analogiche) bensì di potestà geometrica mirante ad una evidenziazione non casuale della carica emozionale che l'elemento geometrico manipolato, può avere come espressività totale, entro cui la forma viene ad essere emblema di un rapporto dialogico tra vari elementi strutturati e noi che lo percepiamo, ma, ecco, più a livello di contenuti propri che di valori meramente visuali. Questa suggestività di rapporti, che supera la mera proposizione di serialità geometrica, conferisce all'operazione dell'artista una sua autonomia linguistica che trova, in questa nuova realtà geometrica, la capacità di proporsi quale elemento di un discorso che, se pur non rimanda ad altro, riesce ad avere la struttura di una narrazione in proprio. Ed è proprio questa volontà strutturale a consentire all'autore l'impaginazione dello spazio-colore in un tempo che mantiene appunto le prerogative della scansione ritmata del racconto: racconto delle forme geometriche appunto nel loro essere e nel loro possibile divenire.

DAL VOLUME SCRITTO DA CIRO RUJU " UN CRITICO UNA CITTA' - I GIORNI DELL'ARTE A NAPOLI 1963-1973" ED. FIORENTINO NAPOLI -1983

Gianni De Tora alla Galleria S. Carlo

Gianni De Tora, nel caos della situazione napoletana dove facilmente ci si può perdere, è riuscito a maturare da solo, passo per passo, un suo linguaggio che sia pur non alieno di qualche contraddizione più di tipo formale-descrittivo che di contenuti, è carico di impegno che viene a concretizzarsi nella trama della tela. I temi principali che il pittore affronta sono per la maggior parte a sfondo sociale.

Ed è proprio questo interesse sociale-umano che consente di intessere una vicenda articolata in quegli aspetti fisionomizzanti su cui il pittore opera perché si evidenzii il suo essere. La riproduzione della vicenda reale (poniamo la guerra del Viet Nam o la contestazione) non viene riprodotta sic et simpliciter, ma viene ad essere arricchita, tramite un'articolazione di strutture che servono a svincolare la stessa vicenda del mero ambito circoscritto del suo essere, per assurgere ad emblema di una situazione universale: libertà, lavoro, pace.

I mezzi linguistici che l'artista in questi lunghi anni di tirocinio ha sperimentato si sono mostrati validi per il ciò che l'artista chiedeva.

L'uomo nei suoi aspetti più espliciti ha dato al De Tora motivo per intrecciare racconti dove ora il naturalismo della figura, ora l'emblema si contendono lo spazio vitale della tela in un intrecciarsi di segni e di spazi pieni e vuoti quasi a ritmare più precisamente scandire il tempo esistenziale. Il De Tora partendo da una indagine così cara agli artisti della nuova figurazione si pensi a Cremonini è riuscito a dare a questi temi una struttura attualistica dove non è del tutto estranea la componente schematica dell'arte pubblicitaria che anzi vivificando questi temi li carica di un'aggressività esplicita a tutto vantaggio per una lettura non ambigua.

Novembre 1969.

Gianni De Tora alla PARETE DI TONINO CAIAFA

Senza dubbio iniziative come questa intrapresa da Caiafa qui a Napoli andrebbero quintuplicate in quanto si prospettano per la loro capacità di modifica di una mentalità ambientale, idonee alla conoscenza del rapporto artistico-culturale di strati sociali sempre più vasti.

Infatti sia per la collocazione, la « Parete » di Caiafa si trova in un quartiere tra i più popolosi di Napoli, e sia per la scelta attuata di rappresentare artisti giovani tra i più validi che Napoli possa offrire, l'operazione tipicamente culturale iniziata si presenta tra le più costruttive che un privato, nell'economia delle sue possibilità, abbia intrapreso qui a Napoli avendo appunto di mira unicamente la diffusione del prodotto artistico più avanzato.

Prodotto che, opponendosi ad un certo tipo di pittura tradizionalistica — qui a Napoli fa ancora banco — mira a far conoscere problematiche che non sono avulse dalla nostra realtà.

E questo duplice intento da un lato il rivolgersi agli artisti giovani e dall'altro il presentarli ad un pubblico eterogeneo noi crediamo che entri di diritto tra le pochissime e vere iniziative culturali motivate a Napoli nell'ultimo decennio. Iniziativa che viene ad assumere un suo peso soprattutto se si tiene conto dell'assenteismo dei preposti al governo della città a cui spetterebbe il compito di educare il pubblico senza discriminazione: elite e massa, al manufatto artistico contemporaneo.

E l'attuale esposizione avvicendatasi alle due mini personali di De Tora e De Falco, è chiave di un programma e viene a presentarsi come qualcosa di omogeneo pur indicandoci attraverso le varie personalità stimoli e spunti per un discorso complesso ma che alla cui base c'è un interesse di partecipazione e di ricognizione sul "reale" per il "reale".

Napoli, dicembre 1971.

ARTICOLO DI CIRO RUJU APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI NOTTE" DEL 14.1.1996 X RECENSIONE DELLA MOSTRA "GEOMETRIA E RICERCA 1975-1980 " RICOGNIZIONE DEL GRUPPO A CURA DI MARIANTONIETTA PICONE PRESSO L'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI DALL'8 AL 28 GENNAIO 1996

***Il Gruppo contro il silenzio
Geometria e Ricerca***

Nel volume "Storia dell'avanguardia artistica napoletana 1950/1970" pubblicato nel gennaio 1971 (testo tanto letto ma volutamente poco citato dagli storici napoletani) emerge con chiarezza il senso e il valore che il "Gruppo" ha per l'artista napoletano.

Valore e senso che si riscontrano con lucidità dialettica sin dal primo confermarsi del Gruppo Sud 1947, a cui fa seguito il "Gruppo Concretista" 1954, il "Gruppo '58" del 1959 e perché no il "Gruppo Geometria e ricerca" del 1975 e che qui vogliamo ribadire giacché ci sembra pretestuoso voler sovraccaricare di significati eventi che di per sé hanno una motivazione molto più semplice.

L'artista napoletano è stato sempre (storicamente verificato) un undividualista per eccellenza per sua fortuna e che se in dati momenti storici si aggrega è perché, non trovando in sé la forza e gli strumenti (la possibilità di esporre o di interessare il critico di turno che ha un certo potere) cerca con l'aggregazione di sfondare il muro del silenzio che lo circonda.

Realtà che spiega l'eterogenità costante degli artisti che hanno aderito ai particolari gruppi e che emerge anche in questa riproposizione del "Gruppo Geometria e ricerca 1975/1980" curata da Marioantonietta Picone Petrusa presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa (Napoli 8/28 gennaio) dove l'apriori geometrico è solo concettualmente il motivo che accumuna il campo di ricerca degli artisti. E voler a tutti i costi dopo i 20 anni ricollegare questo movimento al più noto Mac del 1954 solo perché Barisani, Tatafiore (esponenti del precedente) aderiscono al nuovo gruppo che comprende Carmine Di Ruggiero, Gianni De Tora, Riccardo Alfredo Riccini, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani, mi sembra riduttivo e non si vuole tener conto che i singoli artisti hanno vissuto sino al 1975 esperienze partecipative di alto profilo artistico, basterebbe ricordare l'esperienza informale di Carmine Di Ruggiero la cui partecipazione alla Biennale del 1954 sarà determinante per le sue sperimentazioni successive e che appunto non hanno nulla da spartire con la tesi teorica del breve seppure suggestivo movimento Mac. Ma torniamo alla rassegna che ci presenta opere (dopo quindici anni) coerenti e di grande vitalità di artisti che, nell'arco dei cinque anni dell'esistenza del Gruppo Geometria e ricerca, si sono impegnati in una fase che non ha nulla da invidiare ai più ben noti e sostenuti artisti di oltre il Volturno.

Una esperienza questa di Geometria e ricerca sostenuta, nella tavola rotonda che ha preceduto l'inaugurazione della mostra, da Picone Petrusa, Gillo Dorfles, Paolo Finizio, Enrico Crispolti con una lettura storico-critica di grande interesse, con un cipiglio ironico riduttivo da Angelo Trimarco .

**ARTICOLO DI CIRO RUJU APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DI NAPOLI DEL
24.1.2004 X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO
ANGIOINO DI NAPOLI GENN/MARZO 2004**

Gianni De Tora, protagonista della ricerca astratta

La rassegna che si può ammirare, al terzo piano del Maschio Angioino, di Gianni De Tora, curata da Vitaliano Corbi con acume critico tanto da affermare, nel comunicato stampa, che l'artista è tra i protagonisti della ricerca astratta a Napoli e figura di rilievo nel più ampio panorama nazionale, è un'antologica che comprende, in una scelta selezionata, opere che vanno dal 1960 alla più recente produzione del nuovo secolo.

L'artista nato a Caserta, ma napoletano di formazione, come apprendiamo dalle testimonianze del Sindaco Iervolino, dall'Assessore Furfaro del Comune, di Teresa Armato della Regione, del Presidente Lamberti della Provincia e di Nunzio Di Girolamo dell'Azienda di Soggiorno, è la dimostrazione, attraverso il suo percorso artistico, delle difficoltà di una generazione, che ha dato inizio, in quegli anni, alla propria attività. L'inizio del fare pittura di De Tora è identico e comune a tutti una schiera d'artisti napoletani, che non ancora vivevano il clima di rinnovamento che in Italia e soprattutto all'estero si respirava, si pensi che l'informale declina intorno agli anni sessanta, mentre a Napoli inizia solo da quel momento.

Ragione questa che determina, e lo possiamo notare scorrendo le opere dell'autore, il percorso dell'artista napoletano che ha un inizio pittorico figurativo, nei casi migliori di un neo-impressionismo o post-impressionismo evidente, una fase informale, un ritorno figurale di tipo pop art, un concentrato d'astrazione lirico o geometrico per poi insistere nell'età della saggezza su uno dei filoni frequentati.

Gianni De Tora, prima del 1970, l'antologica ne illustra il momento, attraverso un approfondimento dell'imagerie di massa e della pop part perviene all'esecuzione d'opere, dove i temi affrontati, sono per la maggior parte a sfondo sociale.

Ed è proprio questo interesse sociale-umano che è consente d'intessere una vicenda articolata in quegli aspetti fisionomizzanti su cui il pittore opera perché si evidenzii il suo essere.

La riproduzione della vicenda reale (poniamo la guerra del Vietnam o la contestazione del '68) non è riprodotta sic et simpliciter ma viene ad essere arricchita tramite un'articolazione di strutture, che servono a svincolare la stessa vicenda dal mero ambito circoscritto del suo essere per assurgere ad emblema di una situazione universale: libertà, lavoro, pace. I mezzi linguistici, che l'artista in questi lunghi anni di tirocinio ha sperimentato, si sono mostrati validi per il ciò che si chiedeva.

L'uomo, nei suoi aspetti più espliciti, ha dato a De Tora motivo per un intrecciare racconti dove, ora il naturalismo della figura, ora l'emblema si contendono lo spazio vitale della tela in un intrecciarsi di segni e di spazi pieni e vuoti quasi a ritmare, più precisamente scandire, il tempo esistenziale. De Tora, partendo da un'indagine così cara agli artisti della nuova figurazione (Cremonini), è riuscito a dare a questi temi una struttura attuale dove non è del tutto estranea la componente schematica dell'arte pubblicitaria, che anzi, vivificando questi temi, li carica di un'aggressività esplicita a tutto vantaggio per una lettura non ambigua.

Dopo il settanta le visioni pittoriche dell'artista si dilatano in un percorso che sarà, come la mostra indica, teso verso il geometrico puro. Il nuovo narrare di De Tora trova la sua essenza espressivo-pittorica e la offre attraverso quei mezzi costruttivi che, seppur, come afferma Crispolti, sono più scritte che architettonicamente strutturate (1972/73), vengono ad avere una loro precisa architettura determinata dai vari passaggi cui è assoggettata la composizione iniziale.

Nascono così da temi unici, possibilità infinite di modi di narrare. Questa volontà di narrare è

l'elemento che conferisce all'operaztone sostanzialmente fantastico-geometrico di De Tora una sua connotazione distintiva quale scelta appunto di una ricerca non strettamente geometrico-visiva (con tutte le sue regole psico-analogiche) bensì di poesia geometrica, mirante ad un'evidenziazione non casuale della carica emozionale che l'elemento geometrico manipolato può avere com'espressività totale.



Clorinda Irace

ARTICOLO DI CLORINDA IRACE APPARSO SU " LA VOCE DEL QUARTIERE" GIORNALE ONLINE NEL 2004 X RECENSIONE DELLA MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO ANGIOINO DI NAPOLI GENN/MARZO 2004

The world of signs di Gianni De Tora - inaugurata al Maschio Angioino la mostra antologica del noto artista

Chi lo conosce lo riconosce subito: i suoi triangoli, i suoi cerchi, i suoi quadrati e quelli incredibili colori che si ritrovano in tutte le sue opere, una sorta di filo che unisce i vari periodi e le varie stagioni di Gianni De Tora, artista noto al pubblico e, da sempre, impegnato in un discorso che vede la pittura partecipe delle problematiche sociali, umane. Non a caso ama anche scrivere poesie, il Maestro De Tora e presto pubblicherà un libro che raccoglie le sue migliori liriche. Che non sono separate dalla sua pittura, anzi, idealmente ad essa si collegano. Come nel caso dei "Labirinti" che ci accolgono sul terrazzo del castello, introducendoci alla mostra. Quattro installazioni colorate, dai colori primari che De Tora ama tanto, con al centro una sorta di "impluviurn" del 2000, una vaschetta con una forma ovoidale (altra forma ricorrente nelle opere dell'artista con evidente riferimento alla vita che nell'uovo ha origine) colma di un liquido azzurro che altro non è che acqua di mare. "Volevo subito creare un rapporto con il luogo in cui la mostra si colloca, quindi con il mare che dalle terrazze e dalle finestre del castello ammiriamo. E', inoltre, un segno della nostra mediterraneità a cui da sempre mi considero legato" dice l'artista, che accoglie i visitatori all'ingresso guidandoli in questo excursus sulla sua vita di pittore. Si comincia con le prime opere, quelle degli anni Sessanta che furono per l'artista le prime affermazioni: una in particolare riproduce un sommergibile che affondò colpendo la fantasia di De Tora che volle trasferire sulla tela le sue emozioni immediate. E fu subito successo per il ventenne pittore che agli eventi del mondo intorno a lui prestava attenzione e sensibilità. Si passa poi ad una serie di opere composte negli anni Ottanta in cui si va caratterizzando l'interesse per la geometria: i triangoli, i cerchi, i quadrati diventano forme privilegiate e si colorano di quei colori primari, rosso, giallo, blu che si arricchiscono delle parole di Leonardo Da Vinci, dal Codice pittorico: frasi inserite come segni pittorici in un contesto di vari materiali, dal gesso alla carta lavorata a mano, alla iuta dipinta per un effetto originale. Sempre triangoli in una sequenza che è stata esposta a Venezia in una mostra collaterale alla Biennale del 1976 che parte da una forma interamente colorata per sfumare gradualmente in altre forme dove le linee di colore si fanno sempre più sottili. E sempre in tema di sequenze, merita una citazione l'arcobaleno ante litteram di Gianni De Tora del 1980. A seguire, i lavori degli anni più recenti appaiono coerenti con i discorsi del passato ma assumono forme e materiali nuovi come i mosaici del 2003 che ci presentano le consuete forme geometriche impreziosite dall'armonico gioco delle tessere di vetro. Altrettanto intriganti le installazioni che occupano il corridoio centrale della sala: si comincia con l'ultima nata, una piramide al cui interno ritorna la forma ovoidale del Labirinto che ci ha accolti sul terrazzo, stavolta ricoperta di sabbia, altro elemento mediterraneo. Su di esso domina uno specchio, altro elemento frequente, quasi un rimando a ciò che noi visitatori vogliamo "vedere" ponendoci al cospetto di queste opere. Il Labirinto, dice De Tora, è l'emblema delle difficoltà di cui la nostra vita è costellata. Se ne usciamo siamo fortunati, perché i problemi sono tanti intorno a noi. Io ho voluto rappresentare così la difficile condizione dell'uomo, questa immagine mi è cara, ritorna anche nelle mie poesie. E tra pittura e poesia Gianni De Tora già si prepara alla prossime mostre di Milano e New York, nonché a soddisfare le molte richieste di opere che gli provengono dai visitatori (tanti) della mostra al Castel Nuovo. C'è persino un Americano che vorrebbe un'opera sulla guerra in Iraq ma forse non sa che De Tora ha disegnato l'arcobaleno molti anni fa!

**TESTO DI CLORINDA IRACE APPARSO SULLA RIVISTA TERZOCCHIO DI PARMA
-2004*****SUCCEDE A NAPOLI...INVERNO***

[....] altri collegamenti alla parola scritta nelle opere di un altro autore napoletano interessante: **Gianni De Tora**, in mostra al Maschio Angioino con un'antologica che racchiude i lavori degli ultimi quaranta anni. Ama scrivere poesie, il Maestro De Tora e presto pubblicherà un libro che raccoglie le sue migliori liriche. Che si collegano alla sua pittura. Come nel caso di una delle opere più recenti, "Labirinti" che ci accoglie sul terrazzo del castello, introducendoci alla mostra. Quattro installazioni colorate, dai colori primari che De Tora predilige, con al centro una sorta di "impluvium" del 2000, una vaschetta quadrata con una forma ovoidale - forma ricorrente nelle opere dell'artista, con evidente riferimento alla vita che nell'uovo ha origine - colma di un liquido azzurro che altro non è che acqua di mare. L'idea è quella di creare un rapporto con il luogo in cui la mostra si colloca, quindi con il mare che dalle terrazze e dalle finestre del castello si ammira. Il labirinto è per l'artista il simbolo del percorso dell'uomo, un percorso irto di difficoltà che richiede la continua ricerca di strade idonee per salvarsi. E' un'immagine forte che dà il titolo anche alla raccolta di poesie. Molte le opere esposte, dalle prime esperienze degli anni Sessanta agli ultimi mosaici del 2003 in cui compaiono costanti le geometrie tanto amate da questo autore in un caleidoscopio di tecniche, materiali ed "effetti speciali" dovuti al sagace uso di specchi che sembrano chiedere al visitatore di entrare nell'opera e dare il proprio contributo[.....].

TRATTO DAL TESTO-INTERVISTA DI CLORINDA IRACE SCRITTO PER LA RIVISTA " FUTURO" ED. ENZO DEL MESE PUBBLICAZIONE IN SVIZZERA NEL 2004 E PUBBLICATO PARZIALMENTE NELLA RIVISTA N. 10 DEL GIUGNO/AGOSTO 2006

GIANNI DE TORA

Difficile separare arte e vita in Gianni De Tora, artista napoletano pacato nei modi ma netto e deciso nelle sue scelte artistiche, culturali, politiche. Un artista che non ha mai separato la sua produzione artistica dalla società in cui nasceva, un uomo che si è sempre posto questioni e problemi che ha riportato sulla tela in modo lucido, dimostrando una sensibilità profonda ed una propensione ad essere cittadino attivo e consapevole oltre che artista. Allo stesso modo, insegnando, nel tentativo di trasmettere ai suoi allievi la sua weltanschauung, ha trasformato la sua aula in un laboratorio di idee oltre che di quadri.

Dal punto di vista strettamente artistico è stato tra i protagonisti della ricerca astratta a Napoli e negli Anni Sessanta ha iniziato una lunga carriera che lo ha visto aggiudicarsi numerosi premi, alternare partecipazioni ufficiali e personali in luoghi prestigiosi (da Vienna a San Paolo, da Milano a Valparaiso, dalla Francia alla Finlandia, dalla Biennale di Venezia a quella di Londra e alla Quadriennale di Roma, agli Arsenali di Amalfi, a Vancouver e tanti altri musei italiani ed internazionali sino alla recente esposizione antologica al Castel Nuovo di Napoli o alla partecipazione con il gruppo Madì a varie mostre negli Usa), ed ancora lo ha visto creare movimenti significativi come i gruppi "Geometria e ricerca", "Generazioni", "Mutandis", scrivere poesie, non di rado collegate alle opere pittoriche.

La geometria e i segni nascosti nella parola lo hanno affascinato sempre, come ha dimostrato la sua partecipazione attiva agli incontri mitici che la libreria Guida organizzò con Ungaretti, Moravia, Ginsberg, Eco, Barthes, Argan.

Nella pittura, allo stesso modo, la geometria ha rappresentato una costante, dagli esordi ad oggi: i suoi triangoli, i suoi cerchi, i suoi quadrati e quegli incredibili colori rappresentano una sorta di filo che unisce i vari periodi e le varie stagioni di Gianni De Tora. Sin dalle prime affermazioni degli Anni Sessanta in cui vita quotidiana ed arte si intrecciavano, si rintraccia l'elemento geometrico anche se è negli anni Ottanta che si va caratterizzando ulteriormente l'interesse per la geometria che divenne un codice privilegiato arricchito dalla forza di quei colori primari, rosso, giallo, blu che l'artista ha sempre amato proporre, non di rado arricchendoli delle parole di Leonardo Da Vinci, dal "Codice pittorico": frasi inserite come segni pittorici in un contesto di vari materiali, dal gesso alla carta lavorata a mano, alla iuta dipinta, per un effetto originale. I lavori degli anni più recenti appaiono coerenti con i discorsi del passato ma assumono forme e materiali nuovi come i mosaici del 2003 che ci presentano le consuete forme geometriche impreziosite dall'armonico gioco delle tessere di vetro, così come pure le installazioni più recenti restano fedeli all'adesione alla ricerca astratta e geometrica.

Domande:

C.I. Gianni De Tora in 40 anni di carriera ne ha incontrate di persone, di critici, di politici. Chi ha lasciato un segno particolare nella sua memoria?

G.D.T. L'attività di un artista si svolge non soltanto in studio ma attraverso incontri, dialoghi emozioni, impressioni ed è sempre presente il seme della conoscenza ed una continua volontà di rinnovamento.

Nel corso dei miei studi ho incontrato molti docenti ma soltanto alcuni hanno lasciato in me un vivo ricordo ed hanno contribuito allo sviluppo della mia scelta artistica. Ferdinando Bologna mi ha insegnato ad amare l'arte classica ed Antonio Del Guercio l'arte moderna.

Altre personalità del mondo dell'arte e della cultura mi hanno consentito di far crescere la mia conoscenza: Pierre Restany, Gillo Dorfles, Enrico Crispolti, Filiberto Menna unitamente ad altri autorevoli critici e storici dell'arte mi hanno onorato della loro attenzione in occasione di vari

momenti espositivi che hanno caratterizzato questo mio lungo percorso artistico. Non dimenticherò mai, inoltre, la voce cavernosa e ricca di inflessioni musicali di Giuseppe Ungaretti quando recitava sue poesie regalandomi emozioni che scavavano dentro. Anche l'incontro con Eugenio Montale destò in me una notevole impressione. La frequentazione con artisti come Giò Pomodoro, Piero Dorazio e Renato Barisani mi hanno consentito un dialogo costruttivo.

C.I. Napoli è stata sempre presente nella sua vita e nella sua opera ma non senza accenti critici. Quale è il suo giudizio sull'attuale situazione della città?

G.D.T. Napoli è una città con grandi possibilità creative come dimostra l'operosità di artisti di varie generazioni impegnati in ricerche che dialogano con i più significativi momenti dell'arte internazionale. La città avverte le sofferenze sociali che ormai affliggono tutte le grandi città come la droga e la delinquenza organizzata che rallentano la crescita culturale della città. Ho viaggiato molto e non è mancata la tentazione di stabilirmi in una città del mondo dove il dibattito artistico offriva possibilità diverse; tuttavia ho preferito insieme a molti altri intellettuali ed artisti continuare ad operare a Napoli per dare un nostro contributo al rinnovamento culturale della città in alcuni casi ferma al "colore partenopeo".

C.I. E circa l'attuale politica artistico-culturale che idea si è fatto?

G.D.T. L'attuale programmazione di eventi culturali di arte contemporanea in città è sicuramente un fatto di notevole interesse anche per informare un pubblico disabituato ad ogni cultura estetica nuova che si è sempre spinto a ritroso sulle vecchie glorie del "barocco napoletano e dell'ottocento". Non si dirà mai abbastanza contro una scuola che non riesce a stare al passo con i tempi privilegiando la parola scritta all'immagine in continua evoluzione. Ben vengano le mostre di artisti contemporanei provenienti da tutto il mondo, non trascurando tuttavia la storia dell'avanguardia artistica del territorio.

ARTICOLO DI CLORINDA IRACE APPARSO SUL QUOTIDIANO ON LINE "LA VOCE DEL QUARTIERE" DEL 1° APRILE 2005 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA DI SCULTURA "STRUTTURA/OGGETTO" PRESSO IL BELVEDERE DI SAN LEUCIO (CASERTA) DAL 30 MARZO AL 26 APRILE 2005

Arte contemporanea a San Leucio

Inaugurata "Struttura/Oggetto" mostra di scultura contemporanea

"Struttura/oggetto", una mostra dedicata alla rappresentazione artistica in Campania dal concretismo all' astrattismo fino agli sviluppi del concettuale. Ospitata nelle belle sale del Belvedere di San Leucio, in quegli che un tempo furono gli antichi opifici dei Borbone, la mostra presenta artisti campani che con la loro opera hanno rappresentato importanti tappe dell'arte dei nostri giorni. Laura Cristinzio, nota per l'uso di materiali insolitamente forgiati, si è ispirata agli opifici di San Leucio per un'opera che è esposta in una delle prime sale: fili di luce colorata di materiali elettrofluorescenti che fuoriescono da una struttura di plexiglas, "Memoria errante". Salendo ai piani superiori, tanti artisti di indiscusso pregio: tra essi due presenze femminili: Mimma Russo con i suoi lavori bianchi e neri (restati sul pavimento per l'impossibilità di sistemarli diversamente) e Rosaria Matarese, che ha esposto le sue opere realizzate con materiali spesso riciclati, opere che sono un grido di protesta lacerante contro ogni forma di violenza resa con la crudezza delle immagini. In un'altra sala, imponenti i lavori di Zhao, alias Salvatore Vitagliano, il cui grande pannello è un tripudio di forme e colori. Nella sala vicina, la piramide di Gianni De Tora che emana un' energia che capta i visitatori. Nel cortile, altre sue sculture accanto ad un' opera del maestro Renato Barisani, inconfondibile nelle sue caratteristiche linee. In un'altra sala al piano terra, le opere di Antonio De Filippis, Carmine Rezzuti e Quintino Scolavino Nicastro, compagni d'arte e amici nella vita, che hanno diviso questo ampio locale nel cui centro hanno posto l'opera color violetto di de Filippis che appartiene alla serie ispirata alle macchine industriali. L'esposizione è stata curata dal Comune e dalla Pro loco di Caserta e dall'Associazione napoletana "Ma" di Ilia Tufano, appassionata d'arte, presente anche in mostra con un' opera. Tra i curatori artistici, il critico Rosario Pinto

La mostra sarà visitabile sino al 26 aprile

**ARTICOLO DI CLORINDA IRACE APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI PIU'" DEL
1° APRILE 2005 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA DI SCULTURA
"STRUTTURA/OGGETTO" PRESSO IL BELVEDERE DI S.LEUCIO (CASERTA) DAL
30 MARZO AL 26 APRILE 2005**

Struttura/Oggetto

Un tempo variabile, con improvvisi scrosci di pioggia, fa da cornice all'apertura della mostra "Struttura/oggetto" dedicata alla rappresentazione artistica in Campania dal concretismo all'astrattismo fino agli sviluppi del concettuale. L'apertura delle sale è stata preceduta da una presentazione in cui si è sottolineata la necessità di far uscire dai confini regionali l'immenso serbatoio di creatività campana, spesso valorizzata solo dall'emigrazione dell'artista. Il rappresentante dell 'Ufficio cultura del Comune di Caserta, Gerardo Zampella, ha aggiunto che gli artisti del Sud dovrebbero essere più coesi, meno divisi per contare di più. Dopo qualche cenno esplicativo di uno dei curatori artistici, Rosario Pinto, la visita all'esposizione, ospitata nelle belle sale del Belvedere di San Leucio, in quelli che un tempo furono gli antichi opifici che i Borbone vollero per il loro esperimento di pseudo-democrazia. E agli opifici si assimila l'opera di Laura Cristinzio che è esposta in una delle prime sale: fili di luce colorata di materiali elettrofluorescenti che fuoriescono da una struttura di plexiglas, "Memoria errante". Salendo ai piani superiori, tanti artisti di indiscusso pregio: tra essi due presenze femminili: Mimma Russo con i suoi lavori bianchi e neri (restati sul pavimento per l'impossibilità di sistemarli diversamente), Rosaria Matarese, che ha esposto le sue opere realizzate con materiali spesso riciclati e che sono un grido di protesta lacerante contro ogni forma di violenza. In un' altra sala, imponenti i lavori di Zhao, alias Salvatore Vitagliano, il cui grande pannello è un tripudio di forme e colori. Nella sala vicina, la piramide di Gianni De Tora (da lui rimontata in extremis, pochi minuti prima dell'apertura delle sale) emana un'energia che capta i visitatori. Nel cortile, altre sue sculture accanto ad una scultura di Renato Barisani che sfida la pioggia, inconfondibile nelle sue caratteristiche linee. Sfidano, invece, un allestimento frettoloso e poco generoso le opere di Antonio De Filippis, Carmine Rezzuti e Quintino Scolavino Nicastro, cui è stato riservato uno stanzone al pian terreno e ... null'altro, neanche un chiodo o un supporto per una targhetta. Male comune a tutta l'esposizione, curata (si fa per dire) dal Comune e dalla Pro loco di Caserta: Mostra che tra le tante mancanze annovera anche la mancanza del catalogo che, a quanto pare, sarà pronto tra una settimana. Peccato, perché con la solita generosità, gli artisti sono accorsi numerosi a questa iniziativa, hanno personalmente sistemato le proprie opere, si sono fatti da soli pubblicità. E meritavano di più. Ci si è messa anche la pioggia!

**ARTICOLO DI CLORINDA IRACE SU NAPOLI PIÙ DEL 29.1.2008 X RECENSIONE
MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA MA-MOVIMENTO APERTO DI NAPOLI E
X CONFERENZA AL MASCHIO ANGIOINO 2008**

***LA MOSTRA E L'INCONTRO -Gianni De Tora: viaggio di un artista tra emozioni e impegno
civico
il futuro di Napoli nelle visioni americane***

Un' ondata di emozione autentica ha attraversato la sala della Loggia quando sul video è apparsa l'immagine di Gianni De Tora in un'intervista di qualche tempo fa. La sua aria semplice e le sue parole profonde si sono materializzate tra noi mentre lo schermo ce lo restituiva, circondato dai suoi pennelli e dai suoi amati colori, quelli primari a cui ha dedicato tanta ricerca. Cita i giovani, i "suoi" giovani che riteneva importante educare al bello, all'arte, al vivere civile. Donatella Gallone, moderatrice del dibattito, apre la discussione con una considerazione che riguarda proprio il rapporto tra arte e nuove generazioni in una città, Napoli, che continua a ignorare tanti suoi artisti fondamentali non riconoscendo loro neppure un' adeguata documentazione della propria vita e della propria opera. Peccato che a raccogliere queste giuste riflessioni non sia arrivato l'assessore Oddati, trattenuto da impegni improvvisi. Torna alle nuove generazioni, la professoressa Picone Petrusa che racconta delle tesi dedicate agli artisti napoletani che i suoi studenti compilano su suo suggerimento e, a questo proposito, invita al tavolo dei relatori la neo-laureata Irene Romano, la cui tesi dedicata a DeTora viene mostrata al pubblico. Alcune pagine vengono lette con emozione ma con la competenza che ha permesso a Irene di delineare l'evoluzione dell' opera di De Tora dopo averla a lungo studiata e dopo essersi confrontata con l'artista in più occasioni. Sicuramente Gianni, così vicino ai giovani, si sarebbe rallegrato di questo intervento. Il critico Vitaliano Corbi, nel denunciare il provincialismo di una politica artistica che osa definirsi cosmopolita ignorando un'intera generazione che ha gettato i semi del presente e del futuro con la propria opera, richiama un altro aspetto fondamentale di Gianni De Tora, l'impegno civico e politico. De Tora, viene ricordato, fu tra i fondatori dell'associazione, Sole urbano (in sala è presente anche Rosaria Matarese, altra animatrice di questo sodalizio) attiva in città proprio per la valutazione di quegli artisti locali il cui ruolo nel rivitalizzare l'arte italiana dal dopoguerra in poi è stato indubbio. La Gallone, nel ribadire nelle conclusioni la necessità di dare ad artisti come De Tora il giusto riconoscimento, sottolinea che sia il dibattito che la mostra alla associazione MA (Movimento Aperto) dedicati allo scomparso artista sono stati frutto della tenacia di tre donne: Ilia Tufano, Stefania e Tiziana De Tora e nel concludere, regala a tutti una sorpresa, la lettura di una poesia scritta da Gianni in cui si parla di vita e di morte, con parole toccanti che, ancora una volta, riportano tra noi la personalità e l'entusiasmo di Gianni mentre sul video scorrono le immagini del viaggio in America che ha visto l'artista impegnato in un ultimo confronto con una realtà artistica che ammirava profondamente.

**TESTO DI CLORINDA IRACE SU DEPLIANT DEL SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI
DEL 25.10.2013 PER IL FINISSAGE DELLA MOSTRA ITINERANTE "TERRITORIO
INDETERMINATO" 2013/2014 NELLA GIORNATA DEDICATA ALLA SCUOLA**

UN PICCOLO RICORDO

“Il cielo stellato sopra di me, la legge morale dentro di me”: fu un attimo e mi fu tutto chiaro. Quella scritta che troneggiava nel suo ordinatissimo studio d’artista mi spiegò molte cose. Il suo interesse per i miei progetti volti a diffondere la legalità tra gli studenti, il suo entusiasmo nel dividerli e portarli avanti, le sue proposte. E poi ... quelle linee regolari, le sue geometrie, la ricerca delle regole anche in un campo apparentemente “sregolato” come l’arte. Tutto riconducibile a quella ferrea legge morale che lo attraversava e lo sosteneva nella sua grande semplicità di persona pacata che non amava urlare e non amava l’arte che “urlava”, credo.

Gianni De Tora era una persona rasserenante, al suo fianco ti rilassavi, cercavi e trovavi spunti di riflessione e soluzioni. Una volta ci incontrammo per strada e cominciammo a discutere di ingiustizie, di concorsi truccati, di imbrogli e raccomandazioni. Ricordo il suo pacato ma fermo sdegno, la sua preoccupazione per un Paese che andava a rotoli, che negava ai migliori di percorrere le strade giuste. Il suo scoramento. E la forza delle sue idee, quelle che lo portavano ad interagire, entusiasta con i giovani. Come docente era incisivo: approvava gli allievi, sapeva farli crescere. Un prof amato, un docente di quelli che educano gli studenti con il proprio esempio e con le buone pratiche. Il suo impegno, in una scuola spesso deficitaria e mal gestita, era costante, volenteroso, apprezzabile. Ricordo quando insieme ci “imbarcammo” in una campagna contro il fumo nella scuola, argomento impopolare e ... non solo tra i ragazzi! Ricordo che discutemmo a lungo, cercammo formule che potessero coinvolgere i giovani e confutare l’ostilità che il divieto suscitava, valutammo i pro e i contro, mettemmo in conto la possibilità di insuccesso. Alla fine, puntammo tutto sull’entusiasmo che suscitava nei ragazzi l’idea di progettare e realizzare per la città i manifesti pubblicità-progresso che avrebbero trasmesso a tutti un messaggio civico: i ragazzi misero da parte le loro perplessità e l’arte, quella con la “A” maiuscola che lui sapeva trasmettere, ebbe la meglio e dai suoi studenti vennero fuori degli splendidi manifesti che al messaggio verbale efficace abbinavano la sapienza delle tecniche e la potenza del linguaggio iconografico.

Sono passati molti anni e si continua a parlare di questo “violatissimo” divieto: anche nella scuola, le leggi non riescono ad impedire un malcostume molto diffuso, purtroppo anche tra le componenti non studentesche. Mi piace pensare che da qualche punto lontano Gianni ci stia guardando sornione, lui che la sua lotta al fumo l’aveva coraggiosamente portata avanti in tempi non sospetti e chissà che, dal mondo della verità in cui abita oggi, non ripenserà a quei bei manifesti che, se non servirono a risolvere il problema, almeno furono un esempio di abilità e di coinvolgimento civico dei nostri ragazzi!

**TESTO DI CLORINDA IRACE PRESENTE SUL CALENDARIO D'ARTISTA
STAMPATO E DIVULGATO IN OCCASIONE DELLA MOSTRA COLLETTIVA
" MUTANDIS " PRESSO IL PAN - PALAZZO DELLE ARTI DI NAPOLI DAL 17
DICEMBRE 2015 AL 3 GENNAIO 2016**

Mutandis é l'insolito nome di un gruppo di artisti che ha dato vita, a partire dagli Anni Novanta, ad una singolare esperienza di arte a più mani: Gianni De Tora, Mario Di Giulio, Michele Mautone, Rosa Panaro, Mario Ricciardi più Nora Puntillo, gli autori che, senza interrompere la loro individuale attività, costituirono il Gruppo.

In un'epoca di personalismi e protagonismi, loro scelsero di operare all'insegna del lavoro comune per esprimere al meglio l'idea di un'arte provocatoria, paradossale, dirompente fuori dalle logiche e dagli schemi, in una parola, controcorrente.

Durante gli Happening che hanno caratterizzato la singolare formazione (e che vengono documentati nella mostra attraverso immagini del tempo) il Gruppo Mutandis lanciava il suo messaggio di cambiamento e di anticonformismo, stupendo, sbalordendo, divertendo ma, al tempo stesso, affondando il 'dito nella piaga' con ironia e sarcasmo.

Ad oltre trent'anni di distanza, l'associazione TempoLibero promuove questa esposizione, in linea con una finalità riportata nel proprio Statuto ossia valorizzare i fenomeni culturali più interessanti che si sono registrati nel nostro territorio. Far conoscere ai giovani e ricordare ai meno giovani la presenza di un sodalizio così particolare rappresenta un tentativo di fissare esperienze significative che hanno portato a Napoli operazioni artistiche di ampio respiro e di grande modernità.

Grazie al sostegno dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Napoli che ha messo a disposizione gli spazi del Pan la città potrà incontrare il lavoro di un gruppo - Mutandis - che merita il dovuto spazio tra i fenomeni artistici degli ultimi cinquanta anni.

Un calendario - ideato e progettato da Tony Stefanucci - riporta testi e immagini relativi al tema clou di Mutandis nella declinazione dei vari autori: si va dalle geometrie di De Tora, alle sculture di Mautone da cui proliferano foglie, simbolo di vita e mutamento, alle costruzioni di Di Giulio che si snodano in un negativo-positivo, a Mario Ricciardi, in cui il mutamento si esprime con riferimenti di gusto popolare.

Rosa Panaro ripropone un soggetto esposto al museo Madre, le sue "palle quadrate" mentre la giornalista Nora Puntillo si esprime tra parole e linee, fedele al suo codice professionale in un esperimento di poesia visiva.

Mutande come mutamento e divenire, quindi, uno sberleffo ma anche una metafora, un modo originale di contrapporsi alle logiche imperanti dell'art system.

Queste immagini ci accompagneranno per il 2016: un buon auspicio di cambiamento, un invito ad affrontare la complessità del nostro vivere con leggera ironia, lasciandoci accompagnare dall'arte che col suo sguardo acuto apre mondi, consola, riappacifica.



Corrado Marsan

**ARTICOLO DI CORRADO MARSAN APPARSO SU “IL GIORNALE D'ITALIA” DEL 12/13
NOVEMBRE 1974 X RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA
INQUADRATURE 33 DI FIRENZE**

Alla Galleria *Inquadrature 33* espone **Gianni De Tora**, un artista che pur essendo di giovane età ha dietro di sé una ragguardevole attività artistica a livello internazionale, interessando la critica più autorevole e collocandosi in una posizione di primo piano nel panorama dell'arte contemporanea.

Le opere di questa sua esposizione fiorentina, nel loro ineccepibile rigore costruttivo, si presentano come un'indagine spazio- strutturale volta alla realizzazione, attraverso i simboli della geometria elementare di un nuovo ordine formale, cardine di un mondo dove l'uomo può recuperarsi riscattandosi dalla sopraffazione tecnologica.

La mostra, che si è conclusa ieri sera, ci è sembrata di notevole interesse culturale.

**ARTICOLO DI CORRADO MARSAN APPARSO SU “LA NAZIONE” DI FIRENZE DEL
10 GENNAIO 1975 X RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA
“INQUADRATURE 33” DI FIRENZE NOV 1974**

**TESTO PRESENTE ANCHE SULLA RIVISTA “D'ARS” DI MILANO ANNO XVI N.
76/77 DEL 1975**

Gianni De Tora

Quella di **Gianni De Tora** è una delle « presenze » più indicative dell'area della giovane cultura napoletana d'avanguardia: un'area che in questi ultimi cinque-sei anni ha avuto momenti di indubbio splendore e di indubbia «attualità» e all'interno della quale il **De Tora** (classe 1941) viene operando con estremo rigore e con la dovuta cautela. Il suo occhio critico ha preferito rifuggire da ogni sorta di colpo a sensazione per puntare, intelligentemente, su un lavoro di scavo che, di simbolo in simbolo, mantiene costanti alte e perentorie. Il suo 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 del 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** (una sua cospicua mostra personale si è chiusa, nei giorni scorsi, allo «Studio Inquadrature 33»), da questo minuzioso rapporto oggettivo con le “cose” più disparate, è il termine che più 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.





Daniela Ricci

ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SUL QUOTIDIANO "IL MATTINO" DEL 22 DICEMBRE 2002 PER RECENSIRE LA COLLETTIVA " PER UN ORIZZONTE DI INTRANSIGENTE AUTONOMIA" A CURA DI UGO PISCOPO E CIRO PIRONE PRESSO LA GALLERIA "L'ATELIER" DI NAPOLI DAL 10 AL 21 DICEMBRE 2002

Collettiva all'Atelier

Subito dopo la mostra di Isabella Ramella, il centro culturale l'Atelier, in via Tito Angelini 41 chiude la sua ricca stagione espositiva con "Per un orizzonte di intransigente autonomia" una interessante collettiva curata da Ugo Piscopo con la collaborazione di Paola Ricciardi e Ciro Pirone. Astrazione, geometria, Informalismo, Madismo, oggettualità astratta, sono declinazioni di questa mostra, tendenze artistiche raggruppate allo scopo di una vita confermi alla volontà di collaborazione tra gli artisti, di generazioni differenti che nell'attuale epoca dell'esasperato culto dei consumi e della produzione a tutti i costi, credono ancora nella possibilità di un costruttivo entusiasmo di poter lavorare insieme verso idee e progetti innovativi per il futuro. E così Enzo Angiuoni, Renato Barisani, Saverio Cecere, Franco Cortese, **Gianni De Tora**, Carmine Di Ruggiero, Vittorio Fortunati, Aldo Fulchignoni, Guglielmo Lombardo, Renato Milo, Antonio Perrottelli e Marta Pilone, si sono riuniti in questa occasione per restituirci uno sguarcio sul paesaggio ricco ed articolato di situazioni e processi artistici della nostra Napoli di oggi. Tutte opere comunque che rientrano in due principali ricerche: quella del gruppo Madi, che sta per Materialismo dialettico, nato in Francia nel 1946 grazie a Carmelo Arden Quin, e il Mac «impegnato nel progetto della ricerca - spiega Piscopo - rigorosa delle segrete relazioni di materia, colore e geometria».

**ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SUL "IL MATTINO" DI NAPOLI DEL
18.2.2004 X RECENSIONE LA MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MASCHIO
ANGIOINO DI NAPOLI GENN/MARZO 2004**

Pittosculture

È stata prorogata fino al 15 marzo la mostra antologica «The world of signs» di Gianni De Tora in corso al Museo Civico Castelnuovo. «I colori primari e le forme elementari della geometria - spiega l'artista tra i protagonisti della ricerca astratta a Napoli- sono sempre presenti nel mio lavoro. Esiste in me una forte volontà di partire dall'essenza delle cose. Di conseguenza la libertà dei sensi è presente anche nelle programmazioni mentali»: così De Tora parla del suo ultimo lavoro inedito, un'Installazione di pittoscultura che insieme ad altre significative opere documentano i momenti più significativi del suo percorso artistico. Una selezione di lavori realizzati dal 1961 ad oggi curata da Vitaliano Corbi portano il visitatore in un "viaggio" alla scoperta dell'artista. Il percorso inizia con il periodo figurativo del '60-'61 quando De Tora era impegnato politicamente, protagonista nelle industrie come l'Italsider, dove con diversi materiali realizzava atmosfere irreali e rarefatte. Subito dopo siamo nel periodo informale fase durante la quale l'esplosione della ricerca lo portano alla piena gestualità e dove un filo rosso attraversa tutte le sue opere, una sorta di critica al mondo contemporaneo. Arriviamo poi nel periodo '64-'70 quando i suoi interessi operativi sono confluiti verso la formulazione di strutture che veicolavano immagini di massa.

TESTO DI DANIELA RICCI X LA RIVISTA "SEGNO" DI PESCARA IN OCCASIONE DELLA MOSTRA ANTOLOGICA "THE WORLD OF SIGNS" AL MASCHIO ANGIOINO DI NAPOLI- 2004

dalla Rivista "Segno" genn-febb. 2004 n. 194

"I colori primari e le forme elementari della geometria sono sempre presenti nel mio lavoro. Esiste in me una forte volontà di partire dall'essenza delle cose. Di conseguenza la libertà dei sensi è presente anche nelle programmazioni mentali". E' così che Gianni De Tora comincia a parlare del suo ultimo lavoro inedito, un'installazione di pittoscultura, che insieme ad altre significative opere farà parte della mostra antologica che sarà inaugurata a gennaio 2004 negli spazi espositivi di Castel Nuovo.

Quattro cubi profilati in ferro dipinti in rosso, giallo, nero, bianco e blu, colori primari, appunto, e due neutri. Al centro di questa struttura, che richiama il motivo della merlettatura delle 4 torri del castello, un altro cubo dipinto di azzurro come l'acqua del mare che insieme alla sabbia andranno a riempire la forma geometrica completamente scavata e rigorosamente costruita con diversi materiali.

In un'assolutezza formale questa scultura apre la strada ad una nuova concezione dell'elemento spaziale che si connota regolare e simmetrico nel suo assetto compositivo e simbolico di tipo archetipale come sipario per il resto dell'esposizione.

Un'altra installazione realizzata in legno dipinto con colori acrilici e smalti in tre forme primarie, cerchio, triangolo e quadrato sul pavimento e su uno specchio riflettente fa sempre pensare al mare dando l'impressione al visitatore di un universo nuovo, una dimensione oltre cui si intravede al momento solo un frammento, l'opera stessa. Così dopo aver ammirato questi ultimi lavori, il visitatore inizia il suo viaggio alla scoperta dell'artista.

Il percorso espositivo inizia con il periodo figurativo del '60-61 quando l'artista era impegnato politicamente, protagonista nelle industrie come l'Italsider dove con diversi materiali realizzava atmosfere irreali e rarefatte.

Subito dopo siamo nel periodo informale, fase durante la quale l'esplosione della ricerca portano De Tora alla piena gestualità e dove un filo rosso attraversa tutte le sue opere, una sorta di critica al mondo contemporaneo. "Dopo l'esperienza figurativa e informale in cui già avvertivo l'esigenza di ripartire il campo di indagine- spiega De Tora preparandoci al resto della mostra- che accoglieva segni e tracce in scansioni geometriche, nel periodo '64-70 i miei interessi operativi sono confluiti verso la formulazione di strutture che veicolavano immagini di massa. Successivamente ho iniziato ad analizzare il problema della organizzazione dei segni percepiti deputando così la struttura geometrica a campo totale di indagine".

Dobbiamo però aspettare fino al 1980 quando l'artista da una fase analitica e di grande rigore formale arriva ad una fase di sintesi totale in cui il colore si sensibilizza, la nettezza delle forme geometriche di partenza è volutamente messa in crisi e dove compaiono interessi materici e qualche elemento non geometrico. L'opera si presenta a se stessa indagando il suo metodo con i suoi stessi strumenti linguistici e creando uno spazio controllato e rigoroso sul piano formale, ma suggestivo e risonante e non di rado poetico ed intimista. Convivono in questo periodo elementi di architettura, tracciati e scavati nella materia, e compare anche il colore oro mai usato prima per riuscire a confrontarsi con momenti di ricerca più dialettica dove l'elementare e il complesso si equilibrano verso una libertà espressiva proiettata ad un nuovo immaginario pittorico.

Ed è nel '91 che prendono corpo le carte installate di grande formato in cui c'è forte attenzione per la pittoricità, la geometria rimane, ma compaiono numerosi simboli nelle opere di De Tora attraverso i quali intende soddisfare i disturbi dell'anima, il caotico affollarsi di idee, piani, progetti, percorsi di un flusso indistinto a tratti incomprensibile, fastidioso andare senza meta per dimostrare a se stessi di esistere. Una sorta di urlo afono di una sensibilità visionaria. Opere simboliche dove l'intento espressivo dell'iterazione dei segni consistono nel manifestare una

ripetizione circolare che è propria della società tecnologica e industriale. La mostra poi arriva ai giorni d'oggi dove il segno geometrico nelle opere si evolve diventando scultura ed installazione, una volontà di scoprire il nascosto e l'assoluto per ricordare il malessere della nostra civiltà, ma contemporaneamente la manifestazione di un elemento positivo: la capacità dell'uomo di conservare pur, nell'affollarsi dell'immagine tecnologica, il contatto con le nostre radici 'primigenie'. Una riflessione, in definitiva, quella di De Tora lucida e ordinata che implica una sorta di ansia spirituale colma di una compassione di un autistico isolamento, ma anche di una disinteressata dedizione alla natura e al cosmo per rappresentare con onestà assoluta una via di accesso alle strutture profonde del reale.

De Tora nel corso della sua attività artistica ricerca una dimensione umana, ripensando il nuovo e riallacciando il discorso degli antichi intraprendendo un viaggio che scende nelle oscure radici del vissuto come un fiume attraverso cui scorrono immagini che si fondono nella consistenza della durata.

**ARTICOLO DI DANIELA RICCI DEL 30.11.2006 APPARSO SUL "IL MATTINO" DI NAPOLI
PER RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA PICA DI NAPOLI 2006**

L'ESPOSIZIONE

De Tora, un omaggio al genio di Leonardo

Dopo il successo dell'antologica al Maschio Angioino e della mostra itinerante «Celebration of Geometric Art» presentata in Italia, Francia e America, Gianni De Tora ritorna ad esporre a Napoli nello spazio Pica Gallery, in via Vetriera 16, con una selezione di opere inedite dedicate a Leonardo da Vinci, grande genio da sempre ammirato dall'artista partenopeo. Intitolata «I love Leonardo», l'esposizione è un percorso che invita i visitatori ad un dialogo con i segni più intensi di Leonardo veicolati dal linguaggio geometrico di De Tora. «I colori primari e le forme elementari della geometria - spiega l'artista - sono sempre presenti nel mio lavoro. Esiste in me una forte volontà di partire dall'essenza delle cose».

Già dal 1966 De Tora realizza il primo «modulo leonardesco» che rappresentava l'uomo al centro dell'universo con le braccia aperte. Le figure geometriche adoperate nelle opere in oltre trent'anni di attività intendono indagare i pensieri e le poetiche ideali da ricercare nella rappresentazione di un mondo nuovo, inteso come specchio della modernità dove tecnica e creatività artistica possono incrociarsi nell'interesse globale per tentare di uscire dalla babilonia della contemporaneità e dai rischi dell'entropia. Così, ammirando i lavori presentati - realizzati negli anni con tecnica mista su carta e tela - il visitatore inizia il suo «viaggio» alla scoperta dell'artista. De Tora inizia la sua ricerca con il periodo figurativo del '60-'61, quando era impegnato politicamente e con diversi materiali realizzava atmosfere irreali e rarefatte. Subito dopo, entra nel periodo informale, fase durante la quale l'esplosione della ricerca porta l'artista alla piena gestualità e ad una sorta di critica al mondo contemporaneo.

«Dopo l'esperienza figurativa e informale in cui già avvertivo l'esigenza di ripartire il campo di indagine - continua De Tora - che accoglieva segni e tracce in scansioni geometriche, ho iniziato ad analizzare il problema dell'organizzazione dei segni percepiti deputando la struttura geometrica a campo totale di indagine». Durante l'inaugurazione della mostra, aperta fino al 4 dicembre, è stato presentato il nuovo calendario di De Tora, mentre Giuseppe Bilotta ha letto la lettera che Leonardo scrisse nel 1482 a Ludovico il Moro.

ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SUL QUOTIDIANO "IL MATTINO" DEL 5 FEBBRAIO 2009 X RECENSIONE DELLA MOSTRA COLLETTIVA " TRACCE SEGNICHE" A CASTEL DELL'OVO DI NAPOLI NEL GENNAIO 2009

L'ESPOSIZIONE «Tracce segniche» bilancio di mezzo secolo

Con l'obiettivo di sviluppare un serio e costruttivo dibattito storiografico sul nostro passato più vicino è stata recentemente inaugurata nelle sale del Castel dell'Ovo la mostra intitolata «Tracce segniche». Quattro gli artisti invitati, l'occasione si propone come un momento di riflessione su un intero periodo dell' arte napoletana, quello della seconda metà del Novecento. Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti i punti di riferimento di una stagione dell'arte sulla quale è ormai tempo di cominciare a definire un bilancio storico.

La mostra, visitabile fino al 20 febbraio, curata da Rosario Pinto con il contributo di Franco Lista, è concepita con un disegno programmatico e affronta temi scottanti e controversi del rapporto tra astrazione e astrattezza, tra impulsi gestuali e controllo progettuale, tra vigore contenutistico e fughe liriche. Un percorso intorno al quale si potrà meditare, per riuscire a trarre alcune conclusioni o soltanto per riflettere sulle diverse ricerche di questi artisti, che hanno saputo coniugare l'esigenza di espressività generosa e spontanea con il rigore della coscienza creativa, attraversando momenti delicati, che negli ultimi due decenni si sono caratterizzati per l'abbassamento della soglia contenutistica.

«Il titolo stesso -ha detto Rosario Pinto - esprime proprio la marcata consistenza e la forza della creatività di alcuni che hanno svolto una ricerca travalicando le rispettive esperienze creative, ergendosi a riferimenti paradigmatici, trovando spazio espressivo intorno alle dinamiche informali, per poi ampliare il loro orizzonte verso territori aniconici come quello geometrico o come quello onirico-astratto. Le tracce lasciate, anche se caratterizzate tutte da un forte cultura materica geometrica, pensando in particolare all' opera di De Tora, sono addensate negli spazi come le sculture di Ferrenti, hanno prospettive oniriche come quelle di Auriemma, fino ad arrivare all' espressione informale dei lavori di Di Ruggiero, per riuscire a dare un piccolo contributo, attraverso una vitalità segnico-materica, a dimostrazione del fatto che i loro pensieri non sono mai stati casuali, ma strutturati per analizzare la realtà.

ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SUL QUOTIDIANO " IL MATTINO" DI NAPOLI DEL 6 OTTOBRE 2012 X RECENSIRE LA PRESENTAZIONE DI " THE WORLD OF SIGNS VIDEO" X L' 8° GIORNATA DEL CONTEMPORANEO PROMOSSA DA "AMACI" PRESSO LO STUDIO ROTELLA DI NAPOLI IL 6 OTTOBRE 2012

L'omaggio – un video per ricordare De Tora

In occasione della ottava «Giornata del contemporaneo», alle 18, lo Studio Rotella in via Carbonara 58 presenta «The world of signs», un filmato sulle elaborazioni multimediali realizzate nel 2004 per Gianni De Tora partendo dalla sua opera "Specchio delle mie brame" del 1983.

L'artista napoletano, scomparso nel 2007, viene ricordato soprattutto per il bisogno che ha sempre avuto di sperimentare nuove possibilità di linguaggio. Il video - curato da Luciano Basagni, Tina Esposito e Franco Rotella con le collaborazioni di Carmen e Salvatore Dinota, Antonio D'Orsi, Daniele Iannicelli e Giuseppe Piergianni, e accompagnato dalla musica di Marco Zurzolo - è un omaggio a un artista che ha tentato di superare la pittura accademica, passando da una produzione di aspra matericità di evidente matrice espressionista all'indagine delle strutture primarie.

Analizzando le sequenze e l'economia delle forme visive primarie e deputando la figura geometrica a campo totale di ricerca, De Tora immaginava un mondo nuovo, inteso come specchio della modernità in cui tecnica e creatività artistica possano incrociarsi e uscire dalla babilonia della contemporaneità. A metà anni Ottanta De Tora è stato tra i fondatori del gruppo Geometria e Ricerca con Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Riccini, Testa e Trapani, dopo aver iniziato la carriera con un periodo figurativo all'inizio dei Sessanta, segnati anche per lui dall'impegno politico ed essere passato poi al periodo informale con una forte critica del mondo contemporaneo.

**ARTICOLO DI DANIELA RICCI SU IL MATTINO DI NAPOLI DEL 14 NOVEMBRE 2013 X
MOSTRA ITINERANTE " TERRITORIO INDETERMINATO" ALLA REGGIA DI CASERTA
NELLE SALEDELLA QUADRERIA A NOVEMBRE 2013**

Reggia di Caserta

DE TORA E I DIPINTI DELLO SPAZIO GEOMETRICO

“Territorio Indeterminato” è il titolo della mostra dedicata a Gianni De Tora che sarà inaugurata oggi alle 12 nelle Sale della Quadreria della Reggia di Caserta, seconda tappa dell' ampio percorso antologico dedicato all'artista scomparso nel 2007.

Una concept exhibition, presentata in ottobre all'Istituto Suor Orsola Benincasa con una selezione di opere, sull' esponente dell' astrattismo geometrico e co-fondatore del gruppo «Geometria e Ricerca».

Il progetto, nato dal ritrovamento di un' opera su carta del 1981, è un richiamo al suo impegno culturale, a quel fare arte sospeso nel tempo e nello spazio, che fra visionarietà astratta e rigore geometrico, ha dato vita a lavori molto articolati: opere su tela, legno e carta intelata ma anche pittosculture e installazioni ambientali. Caserta è tappa d'obbligo per “Territorio Indeterminato” (che poi sarà a Benevento e infine a Roma), essendo la città natale dell'artista: per di più De Tora ha soggiornato proprio nella Reggia - negli anni della gioventù - in un alloggio dell' Aeronautica Militare.

L'opera che dà il titolo alla mostra è una testimonianza personale dell'artista sul terremoto: in tal senso l'esposizione si propone anche come prolungamento di quella riflessione creativa avviata con la collezione «Terra Motus» di Lucio Amelio (e riorganizzata alcuni mesi fa negli Appartamenti Storici della Reggia).

De Tora è stato artista che ha attraversato con forte personalità le stagioni delle grandi avanguardie, sin dagli anni Sessanta quando il suo impegno politico lo ha portato a confrontarsi con le realtà operaie e industriali. Poi, nel periodo informale, la sua ricerca lo ha portato verso una fase di libertà gestuale fino a confluire nella formulazione di strutture che veicolavano immagini di massa: i segni vennero così organizzati in geometrie, dove il colore esalta la forza delle forme in una sintesi perfetta.

ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SU " IL MATTINO "DI NAPOLI DEL 4 DICEMBRE 2013 X MOSTRA "TERRITORIO INDETERMINATO "ALLA ROCCA DEI RETTORI A BENEVENTO A DICEMBRE 2013

La mostra

Nei territori geometrici di DeTora

Sarà inaugurata domani alle 16 negli spazi della Rocca dei Rettori, sede della Provincia di Benevento, la terza tappa dell'ampio percorso antologico dedicato al maestro Gianni De Tora intitolato «Territorio Indeterminato», presentato recentemente a Napoli all'Università Suor Orsola Benincasa e alla Reggia di Caserta.

Una concept exhibition sul maestro dell'astrattismo geometrico e co-fondatore del gruppo Geometria e Ricerca scomparso nel giugno del 2007.

Interverranno alla presentazione Aniello Cimitile, Elio Galasso, Tiziana De'Tora, Stefano Taccone, Nunzio Figliolini.

Il progetto, nato da un' opera su carta del 1981 scoperta quasi per caso tra i disegni dell' artista, è un richiamo, un messaggio di speranza, un luogo sospeso nel tempo e nello spazio dell'indeterminatezza dal quale ripartire, ricominciare, ricostruire un mondo ormai scomparso.

Saranno presentate opere su tela, legno e cartaintelata, realizzate negli anni '90.

De Tora iniziò con il periodo figurativo nel '60 '61 quando era impegnato politicamente a portare un messaggio culturale in situazioni operaie come all'Italsider di Bagnoli, dove con diversi materiali realizzava atmosfere irreali e rarefatte. Subito sposa l'informale, fase durante la quale l'esplosione della ricerca portano De Tora alla piena gestualità in una sorta di critica al mondo contemporaneo. Bisogna però arrivare al 1980 perché l'artista, da una fase analitica e di grande rigore formale, arrivi ad una sintesi in cui il colore si incarna nelle forme geometriche.

ARTICOLO DI DANIELA RICCI APPARSO SU "IL MATTINO" DI NAPOLI DEL 9 MARZO 2018 PER RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE SU GIANNI DE TORA "SPAZIO, GEOMETRIE DEL TEMPO" PRESSO IL PALAZZO DELLE ARTI DI CAPODRISE (CE) DAL 10.3.2018 AL 14. 4.2018

Con De Tora la geometria diventa spazio d'arte

“Spazio, Geometrie del tempo”, è il titolo della retrospettiva dedicata a **Gianni De Tora** che sarà inaugurata domani alle 17,30 presso il Palazzo delle Arti di Capodrise (Caserta), curata da Michelangelo Giovinale, Tiziana De Tora e Marco Papa. Rigoroso come un Fibonacci dei tempi moderni, De Tora nelle sue opere ha da sempre espresso la sintesi di una complessa equazione tra due incognite molto variabili: l'uomo e lo spazio. Una ricerca che lo ha portato negli anni a riflettere, attraverso l'esperienza della pittura geometrica, sul senso della vita e i precari equilibri tra uno spazio tanto interiore quanto esteriore dell'uomo e del mondo.

Attraversare il lavoro di De Tora, tra scansioni ritmiche intervallate tra rette e campiture cromatiche che solidamente strutturano le sue opere, equivale a recuperare il senso di un “viaggio” che vuole restituire all'uomo una visione della centralità del mondo, ma anche l'esperienza di una pittura che per l'artista è stata un continuo dialogo con gli eventi del suo tempo e che torna, ancora oggi, di grande attualità. De Tora iniziò la sua ricerca con il periodo figurativo nel 1960, quando era anche impegnato politicamente, e con diversi materiali dava vita a opere dalle atmosfere irreali e rarefatte. Subito dopo l'artista fu travolto dalla pittura informale, nella quale l'esplosione dei nuovi linguaggi portarono verso una gestualità consapevole e all'avanguardia, che aprì il campo della sua indagine a una nuova ricerca che accoglieva segni e tracce in scansioni geometriche. E' agli inizi degli anni Settanta che De Tora lascia confluire i suoi interessi verso la formulazione di strutture che veicolavano immagini di massa; successivamente iniziò ad analizzare il problema della organizzazione dei segni percepiti, deputando così la struttura geometrica a campo totale di indagine. In mostra ci sono anche due opere in carta intelata “Art for peace” e “The World”, del ciclo della serie sull'America realizzate con la figlia Tiziana prima della sua prematura scomparsa nel 2007, e il suo tavolo da lavoro che conserva intatte le tracce del suo fare artistico stratificato nel tempo.

La mostra si inserisce nella rassegna che il Palazzo delle Arti di Capodrise sta sviluppando sul tema “In cerca del padre”.





Dario Giugliano

TESTO DI DARIO GIUGLIANO PRESENTE SUL PIEGHEVOLE-CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE AL MA-MOVIMENTO APERTO A NAPOLI NEL 2008

America

Come è noto, *America* è il titolo di un romanzo incompiuto di Franz Kafka, a cui ho immediatamente pensato nel guardare le opere di Gianni De Tora presenti in mostra. Ci avrò pensato, forse, per diversi motivi, che finiscono per riguardare delle analogie tra questa mostra e quel romanzo, analogie che ora trascurerò per concentrarmi su una ragione di fondo che lega queste opere al romanzo kafkiano e a ogni opera d'arte in generale. Nelle intenzioni di De Tora, queste opere dovevano rappresentare una sorta di omaggio all'America, così come comunemente viene chiamato quella parte del continente americano che, più correttamente, va sotto il nome di Stati Uniti e costituire, così, il nucleo di una mostra che avrebbe dovuto essere esposta a New York. Nei fatti, queste opere, contengono richiami a quell'immaginario di riferimento pop tipicamente americano. Ma nell'affermare questo, occorrerà che ci si chiarisca. Cosa vuol dire, qui, "tipicamente americano"? E, soprattutto, in che modo, un'opera d'arte, come, ma, anzi, forse più di qualunque saggio, può rendere conto di un immaginario, di un qualcosa cioè che caratterizzerebbe la struttura simbolica e mitografica di un popolo, di una nazione, di una cultura?. Spesso, quando si leggono delle pagine di critica sul romanzo incompiuto di Kafka, evocato nel titolo, si scorge un giudizio, che a tutta prima appare assolutamente chiaro, in quanto corrispondente all'evidenza della lettera del testo: in questo romanzo, l'America di cui si parla è assolutamente inventata, in quanto immaginata da Kafka, che non c'era mai stato. Come se poi l'esserci stato, da parte di qualcuno, conferirebbe, ipso facto, la patente di attendibilità per quanto viene a riferire e non fosse ugualmente un frutto della sua interpretazione e, quindi, immaginazione. Sta di fatto che spesso i critici ci tengono a farci sapere che quella descritta da Kafka non è l'America reale, così, come, si potrebbe aggiungere, non è quella reale, per esempio, la Malesia di Salgari, i cui unici viaggi per mare erano stati lungo la costa dell'Adriatico. Noi cercheremo di non essere a questo livello, chiedendoci, invece, se proprio per il loro carattere immaginifico, queste descrizioni non siano assolutamente evocative di una realtà. In fondo, chiederci questo, significherebbe, per noi, chiederci pure qualcosa in merito allo statuto della rappresentatività di un'opera d'arte in generale e nel caso specifico di un'opera di De Tora, il quale aveva fatto proprio della questione della rappresentatività uno dei nuclei della sua ricerca pittorica, che spesso veniva a essere etichettata come ricerca astratto-geometrica. Ora, se ci si riflette, uno dei motivi di fondo del cosiddetto astrattismo, più o meno geometrico, riguarda proprio la questione della rappresentatività, per cui, si dice, le opere astratte indicherebbero la strada di un superamento della rappresentatività, in direzione di un'oggettività espressiva, che non potrà, aggiungiamo noi, che coincidere con la capacità inventiva o creativa dell'artista, come sempre. Infatti, cosa mai rappresenta un'opera cosiddetta figurativa, se non quella stessa figura evocata in immagine nell'opera stessa e prima della quale non si dà assolutamente nulla? L'astrattismo, allora, punterebbe solo il dito, focalizzando quello che è un problema che l'arte, tutta, ha da sempre avuto: rappresentare nel senso di presentare ciò che non c'è (mai stato). Ecco perché l'arte crea mondi nuovi, come nel caso di queste opere di De Tora, sull'immaginario del Nuovo Mondo, appunto.



Domenico Cara

ARTICOLO DI DOMENICO CARA APPARSO SULLA RIVISTA "L'INDICE- ARTE E REALTA' " N. 5/6 DI SETT-OTT. 1979 X RECENSIRE L'USCITA DEL VOLUME DI LUIGI PAOLO FINIZIO " L'IMMAGINARIO GEOMETRICO" DELLA IGEI EDITORE DI NAPOLI SUL GRUPPO " GEOMETRIA E RICERCA"

L' immaginario geometrico

Sull'ideologia del gruppo «Geometria e ricerca » (e sulle nette esigenze di riscontro culturale, azioni estetiche, mozioni di fiducia del suo stesso linguaggio dagli anni Cinquanta ad oggi) Luigi Paolo Finizio traccia un puntuale, schematizzante, riassuntivo rapporto d'informazione critica.

In una monografia armoniosa e illuminante (Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 1979), in cui le figure del gruppo napoletano: **Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Alfredo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani** , le funzioni ad essi attribuite, oltre le consuetudini tradizionali, dalle quali tutti gli artisti provengono, promuovono osservazioni, movimenti di idee e la circolazione medesima della validità del riscontro in un'area meridionale, nella cui esperienza tanta parte della civiltà contemporanea si ritrova, sebbene non sempre fitta di relazioni e, comunque, assiduamente partecipante alla contestualità creativa e alla storicistica provocazione «immaginaria» e « geometrica » del presente.

Un contributo efficace che la critica storica dovrà d'ora in poi rivisitare, il cui unico merito non è certo **l'happening** e la levità di certe manifestazioni pubbliche, ma un'assidua, silenziosa, centrale disciplina di proporre il discorso in proprio di una sensibile e attiva vocazione alla "ricerca" tutt'altro che distaccata dalla sua elegante e problematica poeticità di relazione e di interno dominio.



Domenico Natale

**TESTO DI PRESENTAZIONE DI DOMENICO NATALE PER LA
MOSTRA COLLETTIVA “GRAFICA ASPETTI NAPOLETANI”
PRESENTATA PRESSO L'ISTITUTO SUPERIORE DI DESIGN A NAPOLI
ORGANIZZATA DALLA RIVISTA ARTE E CARTE -LUGLIO 1994**

GRAFICA: aspetti napoletani
a cura di Domenico Natale

Il paesaggio culturale napoletano, così come quello naturale, non si può percepire, comprendere e riconoscere nella sua più profonda realtà se lo sguardo non è disposto ad errare tra l'orografia di un territorio continuamente variabile, nel quale il dirupo che si apre improvviso nella massa tufacea o lavica relaziona immediatamente con le infinite varianti morfologiche di una linea costiera a ridosso della quale la geografia evidenzia spaccati antropologici enormemente differenziati, ma pur parte di una sola realtà: il paesaggio napoletano.

Se l'occhio e la mente si soffermano anche su di un solo metro quadrato di questo estesissimo territorio, lo sguardo superficiale non basta a percepirlo nella sua verità: memorie storiche sommerse legano in un tutto organico il mare, ad esempio, alla conformazione dei nuclei urbani ed alle sue forme sociali ed economiche; i quartieri, già connotati dalle stratificazioni dei millenni e dei secoli, si prolungano nelle cavità sotterranee e si arrampicano sulle colline cittadine segnando ad *inferos* e ad *superos* la propria specificità antro-po-culturale.

Un territorio così non può che sviluppare una cultura e un'arte ad esso simile; l'indagine sull'identità partenopea esclude omologazioni preventive e sintesi troppo rigide. Essa, invece, è tanto più reale quanto più si apre alla diversità e al confronto, trovando nella coralità la sua unica verità.

La mostra “*Grafica: aspetti napoletani*”, organizzata dalla rivista Arte & Carte per l'Istituto Superiore di Design di Napoli in occasione del G7, e sorretta da un punto di vista critico proprio dalla messa in evidenza delle relazioni nella diversità che le poetiche e i linguaggi instaurano a partire da una specificità etnografica, si pone, quindi, come metafora del più vasto territorio artistico napoletano, dove la creatività viene tanto più esaltata nei suoi contenuti immaginativi e semantici quanto più relaziona, e proprio polifonicamente, con le infinite sfaccettature di una realtà che perfino nella parlata dialettale per essere espressa ha bisogno, tra Pozzuoli e Sorrento, di molte variazioni lessicali e fonetiche.

Per questo hanno preso parte alla mostra artisti tra loro assolutamente differenziati, come ***Gerolamo Casertano, Laura Cristinzio, Gianni D'Anna, Gerardo Di Fiore, Gianni De Tora, Nunzio Figliolini, Imma Indaco, Franca Lanni, Rosa Panaro, Tony Stefanucci, StudioRotella, Pasquale Truppo.***

Il senso di una vitalità dionisiaca, viene espressa dalle gioiose e fantastiche invenzioni geometrizzanti di Gerolamo Casertano, che coniugano un sottile rimando onirico con l'evidenza di un immaginario connotato dall'estroversione, nel quale l'eredità colta dei segni adoperati viene temerariamente giocata in uno slancio vitalistico nell'atmosfera di una più popolareggiante Edenlandia. Nelle sue opere un motivo centrale nella

composizione, particolarmente rilevante per valenze formali e cromatiche, attira nella sua orbita e determina l'assetto spaziale di un fantasmagorico mondo di segni ostentati dall'immediatezza dei colori primari e complementari.

Più riflessive nella loro intellettuale compiutezza comunicativa le opere di Laura Cristinzio, nelle quali come autodichiarata volontà beneagurante per il G7, sette snelle forme in progressione si compongono in un ideale monumento sospeso tra cielo, terra e mare come un polo che attiri e rimandi nel teso dinamismo dei segni, una rinnovata energia magnetica e, come un cuore, leghi la pulsione esistenziale dell'artista alla sua città e da questa si irradia nell'Universo nel segno della creatività.

Gianni D'Anna propone invece una visione della realtà naturale caratterizzata dalle nuove leggi delle nuove teorie del caos e della geometria frattale. I suoi eleganti elementi stellari ispirati all'autosomiglianza ed all'invarianza di scala, colgono aspetti della trasformazione del segno originario in un processo caotico indotto da infiniti cambiamenti autosimili a livello locale, che, in una danza di reazioni, finiscono per travisarne l'aspetto originario senza tuttavia annullarlo completamente.

La rivisitazione disincantata del mito classico ispira Gerardo Di Fiore, che nella materialità tecnologica della gomma piuma trasferisce ironicamente il desiderio di una ideale restaurazione, nella nostra epoca, della perduta memoria di valori etici ed estetici ontologicamente connessi ad una apollinea civiltà artistica. Nella sua fascinosa opera l'intento certamente provocatorio di elevare la gommapiuma anche a medium grafico di elevata potenzialità espressiva, raggiunge un pieno concepimento nella nettezza dei segni, nel gioco chiaroscurale delle stratificazioni, nella sapiente definizione di forme appena ritoccate, con squisito sapore arcaizzante, da sottili notazioni cromatiche che accentuano il nitore dei bianchi e i valori spaziali dell'insieme.

Ancora la geometria, ma questa volta nella esemplare chiarezza di una composizione euclidea esaltata dal contrappunto calibrato di pochi elementi cromatici nelle tinte primarie, sostiene le modalità stilistiche proprie della ricerca che da anni **Gianni De Tora** conduce con appassionata coerenza. Nelle opere esposte, un tracciato di segmenti percorre la scansione ritmica delle partiture e, con le sue deviazioni improvvisi, estende i significati dell'opera in un territorio culturale che travalica la stessa geometria.

Gli stati di trasformazione della materia i momenti in bilico tra la solidità dei volumi e la fluidità dei liquidi in un impianto segnico dal godibile richiamo naturalistico, interessano le raffinate grafiche di Nunzio Figliolini realizzate nelle tecniche dell'acquainta, dell'acquaforte e della puntasecca.

Aggressive e inquietanti, invece, appaiono le incisioni di Imma Indaco. Il gesto espressionista che sulla lastra ricava con violenza silhouette antropomorfe stagliate su di un campo visivo segnato da graffiti infantili, e che la stampa riproduce nella violenta positività degli inchiostri, riceve una ulteriore valenza drammatica dal contrasto bicromatico che mima, tra il gioco e l'angoscia, l'ombra come il proprio doppio.

Franca Lanni affida alla computer graphic e a successivi preziosi interventi manuali il suo desiderio di ricostruire sul foglio la matericità di porzioni di elementi fitomorfici colti nell'intrigo magmatico di un loro possibile habitat. La griglia informale che sorregge queste costruzioni si espande, poi, nella sensualità di preziose texture che suggeriscono, più che illustrare, i microcosmi poetici dai quali derivano.

Due serigrafie testimoniano poi l'impegno di Rosa Panaro nell'affermazione di una cultura femminista rivendicata nelle sue radici antropologiche e politiche lungo un arco di

tempo che la stessa datazione delle opere, anni '70, definisce ormai come storico.

Esse diventano quindi, tanto più provocatorie, in quanto simbolicamente ripresentate in una occasione nella quale i postulati delle sue tematiche auspicano, anche nei colloqui del G7, una loro concreta risoluzione.

La grafica di Tony Stefanucci riconduce alla sua attività prevalente di scenografo attento ad una rimeditazione culturale, oltre che storica, del tessuto cittadino. Egli coglie, infatti, con l'immediatezza dello schizzo realizzato a larghi tratti con padronanza espressiva, gli elementi caratterizzanti gli scorci del panorama urbano, sui quali la memoria e l'invenzione dell'artista completa l'ambientazione e la giusta atmosfera.

L'equipe dello StudioRotella trasporta in un immaginario ad estesissimo orizzonte semantico la voluta, apparente evidenza iconografica della figuratività. In realtà le immagini prodotte sono il frutto di un sofisticato processo tecnologico che prevede l'ingrandimento al microscopio elettronico di un tessuto biologico, la sua fotografia ed una scannarizzazione al computer che evidenzia le griglie strutturali.

Questi passaggi, attraverso i quali l'immagine perde i suoi significati originari sgranandosi nell'elaborazione dei vari ingrandimenti e nella loro riduzione a pura struttura, permettono al grafico di disporre di un patrimonio di segni da riutilizzare, proprio per la loro ambiguità, in altri contesti visivi completamente estraniati da quello originario. Gli interventi manuali e l'uso dell'aerografo, utilizzati per creare ulteriori valenze estetiche nell'insieme segnico e cromatico dell'immagine, accrescono le sue potenzialità evocative.

E' così che le due opere presentate, liberamente ispirate a fotografie scientifiche di G. Tajana, trasferiscono i loro significati dallo studio dei tessuti umani ad una ipotetica conquista spaziale in nome della Comunità Europea e a un particolare di un prato nel quale si riposa una mantide religiosa.

Un'atmosfera romantica, infine, imbeve l'opera di Paquale Truppo realizzata con la morbida pastosità dei pastelli a cera. Una figurina vagamente antropomorfa emerge da un groviglio di segni connotati da accensioni di grigi chiari nel nero prevalente, di verdi, blu, arancioni e gialli quasi come in un vago paesaggio boscoso.

Un'abbagliante traccia gialla delimita in alto una zona dove i segni si schiariscono e si diradano originando nuove spazialità che rallentano, anche psicologicamente, l'angosciante espandersi dei minuti grovigli segnici.



Donatella Gallone

**ARTICOLO DI DONATELLA GALLONE APPARSO SUL QUOTIDIANO " NAPOLI
OGGI" PER RECENSIRE LA PRESENTAZIONE DEL CALENDARIO D'ARTISTA " LA
RUOTA DEL TEMPO DAL 1985 IN POIDODICI ARTISTI PER UN CALENDARIO"
PRESENTATA ALLA GALLERIA " A COME ARTE " DI NAPOLI DAL 22 DICEMBRE
1984 AL 14 GENNAIO 1985**

***Dal 20 dicembre un'originale iniziativa alla galleria " A come Arte"
Quadri d'autore per l'anno nuovo***

Tutto è cominciato come uno scherzo. Il 27 novembre, all'inaugurazione della mostra di Giuseppe Leone, «Pittura come Teorema emotivo dello spazio», presentata alla galleria A come Arte, tra saluti e convenevoli, dodici artisti hanno lanciato una proposta: «Perché non realizziamo, con le nostre opere, un bel calendario per Natale?», E l'idea diventa realtà. Il 20 dicembre, con la «complicità» del critico Arcangelo Izzo che cura il catalogo dell'esposizione, i dodici pittori propongono al pubblico le tavole che comporranno il calendario. La scelta dei mesi è stata affidata al caso: nel cappello nero di Bizanzio uno degli artisti in lizza per l'operazione, sono stati sorteggiati i bigliettini per assegnare a ciascuno il proprio compito. Ed ecco la formazione di una partita nata tra sorrisi e complimenti: Domenico Spinosa entra in campo con il numero 1 affrontando l'antagonista gennaio. Lo seguono Carmine Di Ruggiero contro febbraio, Ciro De Falco che marca marzo e **Gianni De Tora** su aprile. E mentre Andrea Bizanzio è alle prese con maggio, Pasquale Forgione non si lascia sfuggire giugno e Anna Maria Bova prende d'assalto luglio. Completano la squadra Giuseppe Leone con agosto, Renato Barisani per settembre, Salvatore Emblema che punta su ottobre, Gerardo Di Fiore che sceglie come bersaglio novembre e Rosa Panaro che sferza l'attacco a dicembre. «La ruota del tempo dal 1985 in poi .. » è il titolo coniato per l'iniziativa. Il calendario, infatti, non sarà limitato solo ad un anno. I giorni e disegni dei pittori ci accompagneranno dal 1985 in poi ... E l'entusiasmo che ha unito gli artisti ha contagiato anche l'assessore comunale alla Cultura, Rosario Rusciano che sembra deciso a contribuire alla realizzazione dell'iniziativa. Ma non mancano altri sponsor: Gino Ramaglia, fornitore di prodotti per l'Accademia delle Belle Arti di Napoli e Antonio Caiafa, titolare di un negozio di cornici hanno già aderito al piano varato dai dodici artisti. E intanto, entro i primi di gennaio scatterà la seconda fase dell'operazione: le arti Grafiche Lampo stamperanno in offset 2.000 copie del calendario, in quadricromia, su carta di cedro. Ma non è tutto. Anche l'editore Vittorio Avella de «Il Laboratorio» di Nola ha preso in mano la situazione: realizzerà, infatti, una cartella con 12 calcografie tirate in 200 esemplari su carta amatruda di Amalfi. E così i napoletani, dopo l'appuntamento del 20 dicembre ad «A come Arte», potranno portare a casa quadri d'autore, seguendo date e scadenze sotto il segno dell'arte.

**DAL VOLUME DI DONATELLA GALLONE " RITRATTI D'AUTORE -GALLERIA
NAPOLETANA DEL '900" EDIZIONE SUK LIBRI- NOVEMBRE 2003*****I miei quadri a New York******Gianni De Tora spiega perchè è impossibile esporre a Napoli***

Non cerca la copia del sole. Ma la purezza del suo colore. Non rinuncia alla propria libertà. Nemmeno nelle forme geometriche. Non si rifugia mai nei sogni. Gianni De Tora parla con le cose. E si tuffa nella poesia del bianco, del giallo, del nero. Che inonda una delle ultime tele, esposta su una parete dello studio di Capodimonte: quadrati scuri che si espandono, per esplodere, a destra, in un angolino di luce azzurra, animata da piccoli segni brillanti. Gianni De Tora. Recenti mostre in Germania, in Francia e in Canada, all'Istituto italiano di Vancouver. Nel futuro prossimo: esposizioni a New York, alla Riva Gallery di Manhattan e nello spazio milanese "Avida dollars" nomignolo affibbiato da André Breton a Salvador Dalì per la sua sete di denaro. I suoi quadri richiesti a Firenze. Dall' Archivio di Stato, per la manifestazione dedicata alla gallerista Fiamma Vigo (13 marzo- 13 giugno). Lui, Gianni, uno degli artisti proposti da quest' argentina appassionata che, dagli anni Quaranta ai Settanta, si divide tra le sue gallerie di Firenze, Roma, Prato, Venezia e Milano, per amore dell' avanguardia. Un'immagine ancora viva nella mente di Gianni: «Era una donna eccezionale, spinta da vero ardore per la cultura». Tempi difficili per imporre l' astrattismo. Dominati, come sono, dalle figure di Guttuso, Fiamma va in giro per l'Italia in treno a scoprire gli artisti. Con grande coraggio e determinazione. Decisa a far conoscere, tra gli altri, Piero Dorazio, Giò e Arnaldo Pomodoro. Tanto temeraria da tentare di divulgare anche il lavoro dei giovani. E che sia vero amore lo dimostra l'ultima parte della sua vita. Fiamma, tenendosi lontana da un mercato facile, è inchiodata da grossi problemi finanziari. Povera. La sua situazione la conosce bene lo storico dell' arte Giulio Carlo Argan che promuove un' asta per offrirle il ricavato e risollevarla dalla sua prostrazione. «Argan mi scrisse poco prima che lei morisse (nel 1981 , ndr). Seppi, così, che Fiamma viveva nell'indigenza e donai alcuni dipinti perché fossero venduti». Fiamma, raro esempio di generosità. Memorie ... Oggi il rapporto con i galleristi a Napoli è difficile. Complicato organizzare una personale. Gianni, da tempo, non ne allestisce qui, in città. Impossibile. Persino per lui che riesce ad arrivare nei musei d'oltralpe, come in quello municipale di Saint Paul, in Provenza. Dove, negli anni Novanta, è presentato da un protagonista internazionale dell' arte, Pierre Restany, fondatore del gruppo neorealista francese (con Arman, che accumula cianfrusaglie in contenitori trasparenti e Christo che impacchetta monumenti). Evento: la mostra " Ouverture". "Apertura", un titolo che sintetizza la pittura di Gianni, teatro di emozioni. Dove, improvvisamente, irrompe la speranza del colore, squarciando l'ombra segreta del mondo. A Napoli, invece, le ombre si addensano. Manca il pluralismo. Visibilità solo per alcuni artisti. Che lavorano con alcune gallerie. Gli altri, quando riescono a ottenere uno spazio per esporre, devono pagarsi tutto, anche il catalogo. A meno che non trovino uno sponsor ... «I critici dovrebbero avere l'umiltà di andare in giro per gli studi e vedere che cosa producono gli artisti e segnalare quello che è interessante ... ». E anche i galleristi ... Artisti & artisti. C'è chi ha la vocazione alla libertà e chi si piega a produzione industriale, sull' onda e la moda del momento. A richiesta ... Duecento, trecento opere ... Ecco i labirinti dell' arte moderna, con certi meccanismi e ingranaggi. Sconosciuti a una massa poco interessata. Colpa anche della scuola italiana. Una o due ore dedicate alla storia dell' arte, spesso, momento di ricreazione. E, poi, nelle grandi esposizioni napoletane, manca una sezione didattica. Chi non ne sa niente di questo o di quell' autore, come dovrebbe o potrebbe avvicinarsi ai suoi lavori? Ecco perché sarebbe fondamentale un museo di arte contemporanea con videoteca dove raccogliere e documentare il lavoro degli artisti napoletani che hanno rotto con il passato, esplorando l'universo dell' avanguardia. Lui, Gianni, non ha risposte per i suoi studenti del liceo artistico statale di Napoli, quando gli chiedono dove possono confrontarsi con le opere di alcuni essenziali autori partenopei contemporanei ... Visioni, comportamenti, tracce. Gianni abbraccia gli orizzonti della conoscenza dipingendo: dagli anni Sessanta, quando, ventenne, si affaccia nel mon-

do artistico ... Fino a oggi. Passando per l'esperienza del movimento "Geometria e ricerca" , nel 1975. Il filo della geometria non si spezza mai. Si rinnova, balzando dalla tela e invadendo la galleria: acciaio, ferro, legno, smalti e immagini digitali proiettate a ripetizione sul video. Sono le sue idee di questo nuovo millennio. No, non ha paura del computer. Lui abbraccia l'opinione del filosofo Jean François Lyotard: l'arte resiste alla tecnologia. Le resta sempre qualcosa da dire. Perché anche esser uomo è un' arte.

(17 gennaio 2003)

ARTICOLO DI DONATELLA GALLONE APPARSO SU "ILMONDODISUK.COM" DEL 30 SETTEMBRE 2013 X LA MOSTRA TERRITORIO INDETERMINATO TRA NAPOLI, CASERTA, BENEVENTO E ROMA 2013/2014

De Tora e la vocazione alla libertà

L'arte è vocazione alla libertà, un arcobaleno che disegna una forma perfetta, un bisogno infinito di sperimentazione. Nel 2007, cellule maligne e ostili hanno spento la fiamma della sua vita, ma il suo pensiero, elaborato tra colori, versi e citazioni (che raccoglieva instancabile) brilla ancora di energia.

Gianni De Tora lo ha affidato alla moglie Stefania e alla figlia Tiziana insieme alla sue opere che dallo studio di villa Faggella a Capodimonte sono state salvate dall'umidità e respirano nell'appartamento del Vomero dove ha abitato fino al 21 giugno di sei anni fa, trasformato ora in un piccolo museo, attraversato dal presente, con una finestra sul futuro, come lui avrebbe voluto. Stefania e Tiziana, che lo custodiscono con amore e orgoglio, vogliono restituirlo a Napoli e alle città amate dai suoi passi d'artista. E dopo averci riflettuto molto, hanno trovato lo spunto per ricordarlo, scansando la solita antologica da commemorazione. È stato Gianni a dare loro l'idea con un'opera su carta realizzata nel 1981. Titolo: *Territorio Indeterminato*. Così si chiamerà il progetto che parte da Napoli il 3 ottobre all'Università Suor Orsola Benincasa e, passando per Caserta (dove è nato) e Benevento (il Museo del Sannio fu sede importante di suo cammino espositivo), arriverà a Roma. Con tappa straniera. la Grande Mela (nel 2015, forse): a New York, dove Gianni e Stefania hanno trascorso dieci giorni prima che la malattia si risvegliasse, prendendo il sopravvento, sono dedicati i suoi ultimi lavori.

TERRITORIO INDETERMINATO

Territorio indeterminato è un luogo da reinventare. Su sfondo nero, un chilometro indefinito con tre colori primari (giallo, rosso e blu), una piramide al centro che rappresenta la comunicazione tra diversi linguaggi. In basso, quattro triangoli dalle sfumature diverse e, infine, il testo, inserito per completare il senso della ricerca. Scrive l'autore: *"Quando i viventi avevano finalmente determinato il proprio territorio, la propria casa ... avevano sottratto lo spazio agli oppressi, conservando in poderosi forzieri grandi ricchezze ... avevano comprato l'immortalità .. Ma la terra tremò e tutti. .. scomparvero ... rimase soltanto un grande immenso metafisico TERRITORIO INDETERMINATO ... da ricostruire"* È il manifesto dell'iniziativa. Simbolo di una vita mai arroccata su se stessa, di una creatività che si espande per indicare l'unica, vera strada possibile da percorrere, quella della conoscenza senza fine.

LO SGUARDO AL NUOVO

Ogni location si concentra un periodo diverso della sua produzione. Si comincia con gli anni settanta, quando nasce il gruppo "Geometria e ricerca" fondato con Renato Barisani, Gianni De Tora, Guido Tatafiore, Alfredo Riccini, Antonio Venditti, Riccardo Trapani, Giuseppe Testa. La geometria è il mondo che si spalanca ai suoi occhi di bambino, da esplorare senza tregua, è il filo dell'esistenza che non si interrompe, ma si rafforza nella curiosità dell'innovazione. E, negli spazi del Suor Orsola, all'esposizione si affiancano laboratori aperti agli alunni delle scuole primarie, secondarie, oltre che agli studenti del liceo artistico. Una scelta determinata dall'attenzione che Gianni, da insegnante, ha sempre avuto per gli allievi e le nuove generazioni. A dialogare con le sue opere in mostra, un inedito di Vincenzo Frattini, uno dei quattro giovani artisti selezionati da Stefano Taccone (gli altri 3 sono Neal Peruffo per la capitale, Salvatore Manzi per il tour casertano e Nunzio Figliolini per l'evento beneventano) impegnati a confrontarsi con l'universo artistico di un maestro. Completa l'operazione napoletana, la presentazione di una cartella che raccoglie, tra l'altro, insieme a tre serigrafie e una litografia, alcune poesie di Gianni.

BIOGRAFIA PER IMMAGINI

Con un video dello studio Rotella, biografia per immagini, il suo mondo dei segni approda un mese dopo a Caserta, in un percorso che si muove su un doppio binario: la reggia con un excursus sugli anni ottanta alle cavallerizze (ex scuderie) e la facoltà di Storia dell'arte della Sun che nel cortile della sua suggestiva sede, ex carcere borbonico, ospita il progetto "Le aule dell'arte", ideato dalle docenti Gaia Salvatori e Nadia Barrella, un museo di arte contemporanea a cielo aperto dove, tra le installazioni di Barisani e del Gruppo Quarta Pittura, c'è anche il suo labirinto di cubi. A dicembre, invece, la Rocca dei Rettori di Benevento si tinge del suo blu anni novanta e nella galleria romana Angelica la primavera 2014 si annuncia con le sue straordinarie pittosculature del duemila, come la croce strabica.

ARMONIA DEI LINGUAGGI ARTISTICI

Se non se ne fosse andato così presto, proprio poco prima di vedere il suo promemoria "Camera 312" dedicato all'amico Pierre Restany (fondatore del Nouveau Réalisme) in mostra alla Biennale di Venezia, ci avrebbe stupiti ancora, con un'avventura digitale. E in una di quelle sere in cui la sua fibra era già così debole da impedirgli di camminare, ma non da cenare a casa con gli amici di sempre, ebbe la forza di bisbigliare la speranza di un progetto da lasciare a moglie e figlia: una Fondazione che fosse crocevia di musica, arte visiva, teatro, nell'armonia della comunicazione artistica, così come piaceva a lui, tra rischio, azzardo, volontà. Volando libera verso il sole. E parlando con le cose, senza mai perdere di vista la realtà.

GIANNI DE TORA

TERRITORIO INDETERMINATO Dal 3 al 27 ottobre 2013

Università degli Studi di Napoli Suor Orsola Benincasa vernissage giovedì 3 ottobre alle 17.

Apertura straordinaria della mostra, il 5 ottobre, giornata del contemporaneo, promossa dall'Associazione musei d'arte contemporanea italiani (Amaci).

Parte del ricavato dal catalogo (edito da Paparo, con testi, tra gli altri, di Enrico Crispolti e Lucio D'Alessandro) dei gadget, dei libri d'artista e delle piccole opere in vendita sarà destinato alla Lega italiana lotta tumori vicina alla famiglia fino agli ultimi mesi di vita dell'artista.



Ela Caroli

**ARTICOLO DI ELA CAROLI SU "L'UNITA'" DEL 1° LUGLIO 1983 PER RECENSIRE
LA MOSTRA COLLETTIVA "EXEMPLA CAMPANA – OVVERO PITTURA COME ? "
ALLA GALLERIA "A COME ARTE" DI NAPOLI DAL 21 GIUGNO AL 5 LUGLIO 1983**

Alla Galleria "A come Arte" si chiude la mostra "Pittura, come?"

Si conclude alla galleria "A come Arte" di Franca Mangoni, in vico Ischitella - Riviera di Chiaia - l'attività espositiva di quest'anno, con la mostra "Exempla Campana - ovvero pittura come?". Il punto interrogativo vuole indicare l'ipotesi aperta, la proposta, l'invito a verificare attraverso degli "exempla" una delle strade della ricerca pittorica in Campania. Non si vuole affermare, glorificandola, la felicità o la fertilità della produzione attuale, né far constatare lo stato di "disordine" o di "catastrofe" in cui annegherebbero gli artisti: questa è solo una piccola rassegna uscita da una ricognizione sul territorio, e precisamente nell' area Napoli - Caserta - Salerno, che presenta cinque personalità di artisti-ricercatori e le loro opere, che costituiscono appunto gli "exempla". Sergio Vecchio, nato all'ombra dei templi dorici di Cerere o Nettuno, recupera proprio nell'area di Paestum le sue origini e il suo patrimonio culturale di autentico figlio della Magna Grecia. I suoi "reperti" sono il frutto di una passione romantica per il frammento, attraverso il quale la fantasia ricostituisce una realtà lontana, antica, popolata di miti e di certezze. La pietra affrescata, con le vaste lacune, porosa e smussata, è testimonianza, è memoria rivissuta. Altri "reperti", di carattere ben diverso, ci presenta Gloria Pastore: sono memorie private, delicate, perfino banali, ma accostate assieme sugli asciugamani di lino del corredo formano delle sequenze di immagini, sogni struggenti, racconti di un'intimità violata e consumata, fermata negli appunti assieme a frammenti di pellicole, di cartoline, di partiture musicali. Assolutamente "metropolitano", violento e veloce, il lavoro di Antonello Tagliaferro sulla scrittura, che si riduce a una frustata, a un lampeggiare di luci e di colori incredibilmente "artificiali" abbaglianti e freddi, come una strada di città, di notte, vista da un motociclista in corsa. Peppe Ferraro, artista di Marcianise, dopo il recupero "dialettale" del lavoro della sua terra, la coltivazione della canapa, si addentra in un mondo di favole e di simboli, colorato di tinte vive e fresche come i sogni dei bambini e con tocchi di oro splendente come quello dei principi e dei re. Il trenino, il fumo, il sole, la luna, le stelline, sono elementi di un discorso metaforico e fantastico, fatto per suscitare ingenua sorpresa e ancestrali paure.

Ma il più felice, il più "fertile" di questi artisti campani ci sembra essere **Gianni De Tora**. Dopo il periodo di "Geometria e Ricerca" in cui il suo lavoro tendeva ad una rigorosa analisi delle forme, alla fondazione di regole e schemi attraverso cui arrivare alla forma "finale", pura e astratta, si è liberato dai rigidi condizionamenti per arrivare ad una "geometria organica" - così potremmo chiamarla - passando per i quattro elementi ai natura - aria, fuoco, terra, acqua - passando per le forme "originarie" come il triangolo, l'uovo, passando per materiali «densi» come la canapa, la carta filtro, passando per la scrittura, insomma vivificando nella pittura - pittura i contenuti "mentali" che nella logica e nei segni geometrici avevano trovato la loro forma ideale.

DALL'ARTICOLO DI ELA CAROLI APPARSO SULLA RIVISTA " LE ARTI " N. 34 DI LUGLIO/OTTOBRE 1983 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA " PLEXUS'83" A CURA DI LUIGI PAOLO FINIZIO PRESSO LE SALE DELLA CAPPELLA SANTA BARBARA NEL MASCHIO ANGIOINO DI NAPOLI DAL 3 AL 30 GIUGNO 1983

Plexus '83

Cento opere esposte, venti artisti presenti: questa la dimensione di «Plexus 83 - Pittori e scultori in Campania» mostra allestita nella Cappella Santa Barbara al Maschio Angioino. Una «ricognizione nel territorio» come si usa dire, un'indagine che Luigi Paolo Finizio ha voluto condurre, affiancato dal Centro Studi Scienze Umane nelle persone di Barbara Magistrelli e Giuseppe Manigrasso, e con la collaborazione di Maurizio Vitiello, sotto il patrocinio del Comune di Napoli e dell' Azienda Autonoma Soggiorno, Cura e Turismo di Napoli. L'indagine è servita a fornire un panorama parziale di alcune personalità creatrici che in Campania e a Napoli operano - da poco tempo o da alcuni decenni, - secondo i casi - in senso «evolutivo», cioè tracciano un percorso di formazione e di elaborazione di linguaggi «densi», personali e significativi, che hanno in comune una forte mobilità, intesa certo non come incoerenza formale ma come espressività spinta in direzioni nuove, tutte agganciate però ad una radice storica. Transitando attraverso la storia, i linguaggi nuovi e rinnovati di questi venti artisti trovano la loro ragion d'essere; le loro pratiche, i loro messaggi sono stimoli continui e decisi verso una direttrice comune ma differenziata del fare atto in un tessuto culturale complesso qual'è quello campano, con le sue contraddizioni, i suoi sbalzi, i suoi fuochi di paglia, le sue eterne difficoltà. La direttrice comune è forse in questa pulsione, in questa spinta a rinnovarsi, a «ricercare» cioè percorrere nuove strade, o meglio tracciare nuove linee di percorso e abbandonare le vecchie vie, per raccogliere nuovi segnali da nuovi mondi formali, senza però lasciare che la memoria del già fatto si affievolisca o si perda; anzi, è compito dell'artista ripercorrere all'indietro la propria vicenda per confrontare il nuovo linguaggio col suo codice linguistico già consolidato: e sviluppare, come dice Finizio nel bel catalogo edito dall'Istituto Grafico Editoriale Italiano di Napoli, una "memoria praticabile", che è un dato possibile in questi difficili anni Ottanta (difficili ma esaltanti, vorrei aggiungere, dopo il grigio sperimentalismo dei Settanta). Un dato che consente di potere e saper rivisitare, riattizzare, rinnovare esperienze artistiche già note e fortemente caratterizzate, senza cadere nella trappola della regressione. Il pericolo del tonfo all'indietro è evitato se l'artista che riscontra e confronta il suo fare attuale la pratica memorizzata è lucido e veloce; se sa guardare a volo d'uccello il patrimonio formale, espressivo ed emozionale del passato di cui dispone o la sa far durare storicamente ancora oggi. Questa sottile e lucida operazione è davvero riuscita a tutti nella rassegna Plexus 83? Gli artisti hanno saputo «praticare» e transitare nella memoria proponendo nuove lingue?

Diciamo anzitutto che l'interessante mostra presenta inspiegabili vuoti. Difficile spiegare le assenze di molti giovani artisti che in questi anni sono riusciti ad elaborare un linguaggio personale ed efficace, quali Perrottelli, Panariello, Savino, Arlotta, Zevola, tanto per dirne alcuni. E come poi giustificare la totale assenza di personalità femminili? Donne artiste che in mille difficoltà a Napoli hanno saputo affermarsi con le loro ricerche valide, le loro spiccate personalità, la loro concretezza espressiva: Rosa Panaro, Mathelda Balatresi, Gloria Pastore, Clara Rezzuti, Anna Trapani e, insomma, questa realtà non doveva essere ignorata[...]

Gianni De Tora ha ripercorso criticamente il suo passato, le analisi dei processi visivi e costruttivi che si risolvevano rigorosamente in termini di geometria intesa non solo in senso formale ma piuttosto «ideale»: ora accanto alla strutturazione c'è anche la destrutturazione, accanto alla rarefazione c'è l'emozione[....]

**ARTICOLO DI ELA CAROLI APPARSO SUL CORRIERE DEL MEZZOGIORNO IL
4.11.1999 X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALL'ISTITUTO ITALIANO DI
CULTURA DI MONACO DI BAVIERA 1999**

Gianni De Tora a Monaco

E' aperta fino al 18 novembre, all'Istituto Italiano di Cultura di Monaco di Baviera, la personale di pittura di Gianni De Tora. L'artista napoletano è uno degli esponenti del gruppo «Geometria e Ricerca» (con Renato Barisani e Carmine Di Ruggiero, tra gli altri) che negli anni Settanta ebbe un discreto peso culturale sulle ricerche artistiche in Italia meridionale, con riflessi anche nel dibattito nazionale e internazionale. De Tora ha inaugurato proprio pochi giorni fa con grande successo la mostra tedesca, esponendo una serie di opere recenti su tela e carta intelata, in cui appaiono in stretta relazione il segno libero, gestuale e il rigore geometrico, sua cifra caratteristica, che nasce da una programmazione mentale. Opere di De Tora - che ha partecipato a grandi rassegne internazionali come la X Quadriennale d'arte di Roma, la XVI Biennale di San Paolo del Brasile - sono conservate in importanti musei italiani e stranieri, in particolare in Francia, Spagna e Ungheria. Il pittore è particolarmente amato nei paesi mitteleuropei, per quel controllo dei mezzi tecnici che possiede e che però non contrasta con una sensualità e facilità d'espansione della sua pittura, definita «ambiente diffuso del colore» dal critico francese, Pierre Restany.

**ARTICOLO DI ELA CAROLI SUL CORRIERE DEL MEZZOGIORNO -NAPOLI DEL
11.3.1999 X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA AVIDA
DOLLARS DI MILANO 1999**

GLI EQUILIBRI IMPROBABILI DELLE OPERE DI DE TORA

“ L'occhio strabico” di De Tora a Milano. Questo è il curioso titolo della mostra dell'artista napoletano nella galleria «Avida Dollars» (che poi prende il nome dall'ironico anagramma che coniò per se stesso il grande Salvador Dalì) in via orti, 14, nel capoluogo lombardo, aperta fino al 19 marzo. Gianni De Tora, artista napoletano, analizza, in un improbabile equilibrio, i rapporti tra segno, geometria e pittura, unendo al rigore formale calibrato e quasi architettonico delle sue opere - strutture di legno e acciaio, con smalti e acrilici colorati - quell'elemento di asimmetria che rende più indeterminato lo spazio occupato dall'installazione, spiazzando l'occhio del visitatore fin quasi a renderlo “strabico”. Nel pieghevole che accompagna la mostra, ci sono testi di Gillo Dorfles e Pierre Restany. Negli anni Sessanta, De Tora, nato a Caserta nel '41 ma formatosi all'Accademia di Napoli, fu tra i fondatori del gruppo «Geometria e ricerca» con Barisani e Di Ruggiero, poi nel decennio successivo fece varie esperienze a Parigi e Londra; dal '78 all'81 ha studiato le relazioni tra opera e ambiente, «ammorbidendo» la rigorosa impostazione geometrica del suo lavoro. L'artista ha al suo attivo mostre in tutto il mondo, dalla Biennale di San Paolo del Brasile a quella di Valparaiso (Cile) e poi in Francia, Finlandia, Germania, Canada.

**TESTO DI ELA CAROLI SUL CATALOGO DELLA MOSTRA " GENER-AZIONI"
PRESSO LA CASINA POMPEIANA IN VILLA COMUNALE A NAPOLI DAL 20
LUGLIO AL 1° SETTEMBRE 1999**

SEI RAGIONI PER RITROVARSI

Eravamo quattro amici al bar ... Come la nota canzone di Gino Paoli, autore raffinato eppure semplice di motivi che hanno davvero accompagnato nella vita un paio di generazioni di italiani, ci sono momenti in cui si affaccia alla coscienza individuale l'esigenza di "mettersi assieme". Nel caso del musicista-poeta che come pochi altri racconta il suo vissuto, il bisogno del confronto tra persone che hanno un comune sentire si alterna al bisogno d'isolamento, necessario per creare. Non sembri irriverente l'accostamento tra arte e canzoni: spesso queste sono piccoli miracoli, parentesi artistiche nel diluvio di banalità che viaggia su note. E piccoli distillati di sapienza: il grande Truffaut le considerava indispensabili alla conoscenza del mondo. Dal tavolino del caffè, dal quale si guarda passare il mondo, e dove si discute, si legge ad alta voce, si scrivono progetti e proclami, al chiuso dello studio, dove ci si può figurare "il cielo in una stanza" e con la chitarra, o col pennello, si opera di getto, presi dal sacro furore, salvo poi lavorare di riflessione e di meditazione. Due diversi orizzonti si aprono alla mente, nel momento dell'estroversione e in quello dell'introspezione: l'ampio formularsi delle storie e delle vicende della vita, che si dispiega con il contatto col mondo, e il solitario svilupparsi dell'immaginario, attraverso percorsi simbolici. Un gruppo di artisti - sei, stavolta - da sempre abituato al lavoro individuale, nel chiuso dell'atelier, decide ad un certo punto di intrecciare relazioni interpersonali al di là della semplice amicizia: forse per l'esigenza, divenuta sempre più urgente, di uno scambio vero, proficuo, che tenda al confronto e all'arricchimento interiore. Ma non solo: distinguendosi per età ed esperienze diverse le singole personalità entrano in gioco, rivelando la disponibilità a raffrontarsi, a specchiarsi nell'universo altrui, mettendo in discussione ogni scelta propria, nel superare la barriera inconscia del già detto, del già fatto, del prestabilito, elemento tipico delle carriere "consolidate" ed affermate.

Se l'arte, in fondo, con i suoi molteplici linguaggi, non perde di vista il suo primario compito di comunicare, è questo già un successo: in moltissimi casi ormai, nell'ambito di certe pseudo-avanguardie, l'arte ripiega su se stessa, perde forza nella rarefazione estrema dei messaggi, nei sottoderivati dell'arte concettuale (che avulsa dal suo contesto storico risulta essere ormai sterile) perde passione nell'uso spesso sconsiderato del medium più freddo e ipertecnologico che si possa avere a disposizione, cioè il video, che tuttavia quando è ben usato è strumento affascinante.

Dunque comunicare messaggi forti, con qualsiasi mezzo che possa avere valore simbolico, dalle tecniche tradizionali a quelle più nuove, ma comunicare, è questo l'imperativo categorico. E se si può fare assieme, unificando le proprie energie, tanto meglio. I nomi dei componenti del gruppo di artisti che non a caso si chiama "Generazioni" sono, in ordine di anzianità, Domenico Spinosa (Napoli 1916) Renato Barisani (Napoli 1918) Carmine Di Ruggiero (Napoli 1934) Gianni De Tora (Caserta 1941) Mario Lanzione (S. Egidio-Salerno, 1951) Antonio Manfredi (Casoria 1961).

Di due di essi, si può dire che hanno attraversato l'intero Novecento: e all'affacciarsi del terzo millennio i maestri in questione, Spinosa e Barisani, riconosciuti protagonisti dell'arte contemporanea a Napoli dal dopoguerra ad oggi, non esitano a dar vita e anima, con gli altri, a quell'"ensemble" armonico come una piccola orchestra di musica, in cui ognuno degli elementi ha un suo preciso ruolo e una specifica funzione, per rispettare l'equilibrio degli accordi. L'informale impetuoso, quasi gestuale di Spinosa si serve di vortici di colore, di atmosfere vibranti, di gioiosa sensualità e di contemplazione della natura, per arrivare a comporre il suo linguaggio in cui strane forme di fiori, di libellule, di piante, di rocce, di fiotti di luce costruiscono un coerente universo di stampo espressionista, in cui concorrono suggestioni di Turner, di Kokoschka, di Hartung, ma incentrato su un naturalismo cosmico; la sperimentazione dei primi periodi dell'attività dell'artista

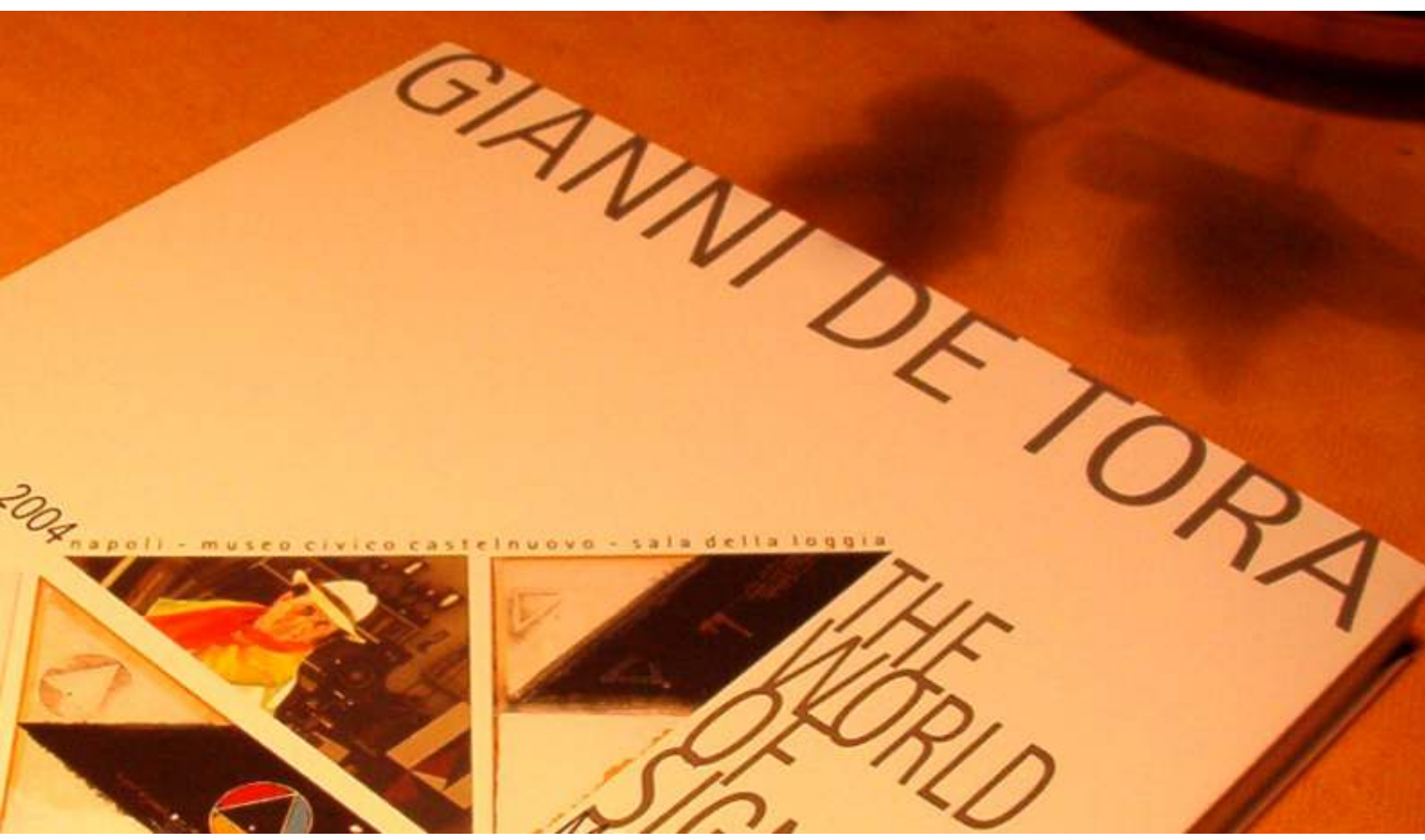
ha però via via ceduto il posto ad un'attenzione anche alle tematiche inizialmente più remote dalla sua sensibilità, ad esempio i soggetti sacri. Mai rinunciando però al continuo "viaggio" nella percezione, con le antenne sensibilissime.

Il "progetto" di Barisani è invece quello di accedere alle strutture segrete delle forme e dei linguaggi con un rigore geometrico, con un'armonia nascosta dietro le formulazioni mentali, in una necessità di praticare di pari passo pittura, scultura ed altre tecniche, sperimentando itinerari nuovi, plastici e costruttivi anche quando sono bidimensionali. Una logica interiore guida il pennello dell'artista, che lavora sull'equilibrio di spazi simmetrici, apparentemente contraddetti dalla messa in atto di infinite possibilità combinatorie e costruttive. L'astrazione a cui la sua operazione si apparenta non è inconciliabile con la realtà fisica a cui Barisani si riferisce, nella calma olimpica delle sue pur vibranti composizioni. In Carmine Di Ruggiero si coglie un ritmo incessante, quello che ha sempre riversato nelle sue composizioni, prima di una limpida geometria: ora, il passaggio da una struttura codificata ridotta all'essenzialità, coi suoi rigidi meccanismi interiori, ad una più aperta e materica raffigurazione di moti cromatici, denota un senso di maggiore libertà. Ma non solo: c'è anche maggior fiducia nell'operatività dell'uomo moderno, discendente diretto di quell'"homo taber", la cui creatività, come dice lo stesso artista, è alla base e alle fondamenta della trasformazione della persona umana sognata dagli illuministi e progettata dalla ricerca scientifica. Per Di Ruggiero scienza ed arte sono perfettamente compatibili, anzi complementari: la prima tende alla trasformazione, l'altra per l'invenzione di un mondo nuovo.

Gianni De Tora affonda le sue radici artistiche in un incontaminato terreno di razionalità lucida e controllata. I suoi mondi astratti, rigorosamente geometrici hanno subito nelle ultime fasi del suo operare una sorta di destrutturazione, frutto di una pacata rimeditazione, che pur conservando la compostezza espressiva accosta senza problemi segni elementari e reperti visivi complessi. Sono il prodotto di esplorazioni mentali, si potrebbe dire concettuali, che irrompono nella staticità dell'immagine per terremotarla, scuoterla dalle viscere. De Tora negli anni ha accostato al colore la materia; ferro, legno, acciaio, cera, hanno contribuito ad aprire l'orizzonte ordinato e bidimensionale del quadro, che ne veniva trasformato e movimentato.

Mario Lanzione adopera l'informale come continuo gioco di costruzione e di superamento del limite, come avvicinarsi di spazi aperti e di campiture chiuse, compatte. In alcune tele la leggerezza suggerita dall'uso di carte veline rende la composizione aerea e palpitante, in altre la decisa evidenza del colore, gli squarci luministici danno l'impressione di una marcata volontà dell'azione pittorica. In tutto prevale sempre una grande misura, un equilibrio che a volte è persino palpabile, dando il senso di una compiutezza che annulla l'angoscia possibile del vuoto.

Ad Antonio Manfredi non manca certo la stessa misura, mentre modula su una gamma di infinite possibilità le sue forme, le sue icone che sembrano il risultato di una serie di dinamiche che si incrociano in campi di forze. Dipinti e installazioni sembrano a volte disegnare mondi lontanissimi, persi nel cosmo, e senza tempo, cristallizzati in una ricerca di perfezione assoluta. L'energia sottesa a queste operazioni è vibrante ma controllata e abilmente frenata. Colori, ferro, marmo, plexiglas e laminato plastico rispettano quest'esigenza compositiva che resta nel campo dell'astrazione pura: lo spazio, come lo stesso artista dichiara, è il tramite magico tra l'osservatore e l'oggetto, lo spazio come primario concentratore di energia, come estensione fisica dell'opera. E nel disegnare, ancor più che occupare lo spazio, l'opera supera se stessa, si fa "messa in scena" del mondo.





Eleonora Puntillo

**ARTICOLO APPARSO SULLA RIVISTA PATAPART N. 2 DEL GENNAIO 2003 X
EVENTO ALLE STANZE DELL'ARTE DELL'EDITORE PIRONTI A NAPOLI IL
3.4.2003**

OLTRE IL SEGNO

Oltre il segno con tanti segni tracciati chiesti invitati ottenuti nelle dantesche Stanze dell'Arte per dire che deve morire l'arte della guerra e vivere e mostrarsi l'arte riposta in ciascuno, da rivelare nel mutamento: il divenire il dirsi il disvelarsi di ciascuno. Seconda promessa, non è stata mostra (il 3 aprile nella casa editrice di Tullio Pironti a Piazza Dante) ma esemplificazione quella chiamata <oltre il segno> e attuata dai cinque che tracciano segni (più una che traccia parole) i quali assumono a loro sigla il frammento latino allusivo beffardo <Mutandis> Ovvero Gianni De Tora, Mario Di Giulio, Michele Mautone, Rosa Panaro, Mario Ricciardi (più Eleonora Puntillo). Esemplificazione del come pensano di comunicare sull'arte deridendo tutte le acrobatiche truffaldine sintassi, denunciandole, deragliandole, denudandole. Esemplificazione del come si può coniugare il segno di ciascuno, senza gelosia, in un segno collettivo eppure mutevole impresso nelle incisioni dai colori mutanti racchiuse in cartelle ideate con allegra intima allusione da Mariano Grieco (edizioni Altrastampa), trenta e non più di trenta, il cui prezzo diventa assai lieve alla notizia che va sottoscritto per intero a Emergency.

I gesti artistici beffardi ammiccanti invitanti sono stati sospesi alle corde così come i teli color della pace, così come l'oscuro tessuto mimetico tracciato di bianco a rappresentare l'angoscia dei nostri giorni video-bombardati. Il canto e la chitarra (Tiziana De Tora e Michelangelo Iossa) hanno rammentato altri anni altre guerre altre infinite voglie di pace. Il dire di Renato Carpentieri ha ripercorso i versi di Luciano Caruso poeta scomparso e presente, e poi anche la satira sapida nei confronti di chi governa, ove per ridere (seppur amaro) basterebbe soltanto ascoltare dal vero. Chiaro rapido severo convinto, Mario Persico nel dire il suo pensiero su quelle forme e su quelle opere, dichiarandosi contento di riscontrare in <Mutandis> l'intento di rifiutare i modi odierni della comunicazione sull'arte, l'intento di allontanarsi da ogni mercanteggiare, da ogni profanazione. Contento nell'annunciare anche d'aver riscontrato sicuri segni forse inconsci (forse no) di *esprit pataphisique*.



Elio Galasso

TESTO DI ELIO GALASSO DEL 1987 X MOSTRA CON L'ARTISTA ANTONIO DEL DONNO "TORRECUSO CITTADELLA DELL'ARTE" PRESSO L'AULA MAGNA DEL PALAZZO COMUNALE DI TORRECUSO (BENEVENTO) IL 6.9.1987

Gianni De Tora interviene a Torrecuso cittadella dell'arte '87 con un intento per molti versi singolare, quello di affrontare una realtà tradizionale collettiva, nel caso specifico una piccola comunità meridionale nei suoi diversi e intersecati livelli sociali e culturali, nelle sue manifestazioni originali, nei suoi condizionamenti. I fogli presentati - in tecniche miste di olio, acquerello, acrilico, china, oro - rincorrono dappresso i richiami della cittadina appenninica, capitale di un gustoso aglianico nell'anno dedicato appunto, in Europa, al vino ed alla vite. Il fluttuante, controllato atto creativo ne espone le apoteosi, i segnali, gli appelli della esistenza umana scorta da dentro, con tutto ciò che vi si sprigiona in termini di immagini: associazioni di idee dall'apparenza casuale e le esitazioni del labirinto di radici storiche, l'inganno di colori "altri" e il presagio di spazi "altri", la sostituzione di un ricordo con un "altro" ricordo, fino al punto che il tempo diventa un viaggio.

La grande percettibilità di De Tora si accresce nell'attrito con la nozione di agricoltura che traduce in oggetti significanti, perfino ansiosi - falce, fulmine, buio, croce - interagendo con la memoria di narrazioni del lavoro contadino scandito per mesi, lungo la traccia figurativa dell' Antelami attraversata da note alchemiche medievali, dai simboli delle stagioni d'estate e d'autunno prossime alla vendemmia, da ancestrali evocazioni mediterranee degli elementi della natura, della fecondità maschile e femminile.

I colori primari di giallo, rosso e blu, con ori in polvere rilevati come in un mosaico bizantino, stanno alla base dei rifornimenti di tensioni e assorbono ogni possibilità di riposo per l'immaginazione di chi si collega a quel processo estetico. Avviene qui il riordinamento dei materiali, nella espressività riconoscibile di un paradigma della pittura. Ma accade anche il contrario. E' come se, giunto a smuovere ciò che sta al di sotto della cultura, Gianni De Tora avverta l'insufficienza di trasferire segni e colori ad uno ad uno, e li voglia tutti associati davanti a sé, nella loro piena concretezza, per tradurli in una dimensione ancora più espressiva.

ARTICOLO DI ELIO GALASSO APPARSO SULLA RIVISTA ONLINE "CULTURA E CULTURE" DEL 7 NOVEMBRE 2013 X MOSTRA TERRITORIO INDETERMINATO NAPOLI/CASERTA/BENEVENTO/ROMA 2013/2014

L'immaginario geometrico di Gianni De Tora

Sprofondare nella geometria ha il fascino della perdita. Ma smarrirsi fra linee rette e curve, superfici e volumi, simmetrie e proporzioni, conduce alle fonti della bellezza priva di referenti, alla bellezza in sé. La loro semplicità apparente lascia credere che chiunque possa appropriarsene: basta portare la linea a fare una passeggiata, diceva infatti Paul Klee. Per gli artisti, la geometria è un viaggio concettuale che attraversa l'arte contemporanea ispirando filosofia e scienza, design e moda, attività produttive, pubblicità. Ma soprattutto consente di costruire un mondo sconosciuto.

A Gianni De Tora, attivo a Napoli fino al 2004, maestro dell'immaginario geometrico e protagonista dell'arte italiana dagli Anni Settanta, chiesi se sapeva che le sue forme astratte trasmettevano un sottile humour, mediante effetti spiazzanti in atmosfere di assoluta serietà. Tant'è, aggiunti, che pure Mae West, la grande attrice sex symbol del cinema americano della prima metà del '900, affermò una volta che la geometria collabora con le donne perché abitua gli uomini allo sguardo basso, a sovrastare le forme, e insegna che la distanza più graziosa tra due punti è la ... curva. Lui ironico replicò "*non c'è niente di male ad inseguire curve e tutto quello che c'è intorno, solo che non è un gioco da caleidoscopio, come qualche critico va ancora dicendo*". L'astrattismo dell'ultimo trentennio del Novecento non riuscì ad omogeneizzare Gianni De Tora, né i critici ad inglobarlo nelle correnti estreme del pensiero estetico che sottoponeva l'arte al controllo di gelidi intellettualismi. Egli viveva stati emozionali che lo portavano direttamente alla verità delle cose. Così ha operato e ha scritto, libero e coerente fino alla fine.

Torna adesso fra noi la sua opera nella Mostra *Territorio indeterminato*, che dall'Università degli Studi 'Suor Orsola Benincasa' di Napoli passa in questo novembre negli spazi vanvitelliani della Quadreria della Reggia di Caserta (inaugurazione giovedì 14 novembre), per proseguire a dicembre a Benevento nella trecentesca Rocca dei Rettori e concludersi nel marzo 2014 nella prestigiosa Galleria della Biblioteca Angelica a Roma. A turno verranno esposte opere del periodo astratto-geometrico degli anni '70, della fase geometrico-segnica degli anni '80, le installazioni ambientali e le pittosculature degli anni '90 e 2000. Tra lavori inediti e noti, i visitatori si troveranno di fronte a composizioni che complicano o sintetizzano idee formali, sperimentano progetti, materiali, segmenti, intersezioni, multipli, gioielli, e raccontano storie di colori in crescendo o in diminuendo, di natura quasi musicale. L'itinerario espositivo in quattro città moltiplica a sua volta questa occasione vivacissima di cultura, da non perdere.

E' tanta la letteratura che parla di Gianni De Tora, con testi dei maggiori studiosi di arte italiana contemporanea. Ma quanto più c'è da leggere, di un artista, tanto più io vado a cercarlo nelle tracce del suo modo originale di stare nel mondo, anche al di là dell'arte. Per questo, nel Catalogo della Rassegna Territorio indeterminato ho voluto ricordarlo come persona. Ho scritto fra l'altro che per lui le forme geometriche, benché intrinseche alla realtà che ci circonda, non esistono se non impariamo ad estrarle per ricomporle in modi nuovi, con la fantasia che fa vivere la vita come avventura.

TESTO DI ELIO GALASSO PRESENTE NEL CATALOGO DELLA MOSTRA ITINERANTE DEDICATA AL MAESTRO DE TORA “ TERRITORIO INDETERMINATO “ SVOLTASI IN VARIE SEDI TRA IL 2013 E IL 2014

GIANNI DE TORA: RIPENSANDO A UN INCONTRO

Solitario in Piazza Trieste e Trento a Napoli, non aspettava mai nessuno Gianni De Tora, ma sembrava in perenne attesa di chissà chi o che cosa, estate o inverno che fosse. Ero io ad aspettarmi di vedere lui, o meglio il suo cappello, àncora improvvisa del mio sguardo, da lontano, ogni volta che risalivo Via Chiaja per andare in Galleria passando per il Teatro di San Carlo. Con me scherzava, mi veniva vicino atteggiandosi a guappo, però era timido. Un sorriso sornione era la sua prima difesa, un approccio da cui avrei dovuto difendermi io, secondo lui. Ma ormai lo conoscevo da anni, non era stato aggressivo neppure nelle discussioni a due per preparare iniziative culturali in area beneventana. La nostra amicizia si basava su dissonanze. Mi proponeva una prossima mostra tutto all'incontrario, partendo dall'allestimento anziché dall'idea primaria, e alle opere ancora tenute in studio non accennava per niente nel chiedermi un testo critico che desse conto degli sviluppi a cui era pervenuto. Era come convinto che io ne fossi già al corrente, lui, solitamente restio ad ammettere qualcuno nelle scaturigini della sua creatività, fatti salvi - confessava - familiari e allievi. Tantomeno amava avventurarsi in questioni teoriche, parlava piuttosto delle finalità di natura pratica con cui le opere d'arte venivano presentate nelle gallerie private. Di qui il desiderio di esporre le sue in un luogo istituzionale come il Museo del Sannio da me diretto, "in pubblico, non al pubblico", diceva. A rifletterci, quella sua espressione dichiarava che per lui ogni mostra è svelamento di una intimità gelosa, assoluta. Era una serata d'autunno, non tiepida. Tentando invano di farsi polemico, esordì: "fai bene a guardare il mio cappello, è il cappello che fa l'artista, lo portava pure Dudovich!". Non gli diedi soddisfazione nemmeno quella volta, mentre come sempre cominciava a tormentarmi indicandomi il pannello pubblicitario del Liquore Strega di Benevento, esposto all'angolo del Caffè Gambrinus, realizzato ai primi del Novecento dal grande cartellonista triestino. "Ma che cappello e cappello - ribattei - a te piace la bella guagliona del manifesto, l'amante di Dudovich messa in offerta speciale. Nessuno di voi artisti è un puro". Quando Gianni non c'era, così come oggi non c'è, restavo e resto fermo a quell'angolo, senza guardare "forme e colori a passeggio", come lui definiva la gente di uno dei posti più magici di Napoli. Non accettava di entrare nel Gambrinus, lo storico caffè degli artisti. Contrariandolo per distrarlo, mi sedetti a un tavolo all'esterno, lui trasse una penna dal borsello e tenendola con le dita unite cominciò a disegnare qualcosa davanti ai miei occhi, per vedere quanto ci avrei messo a capire che stava pensando ad accostamenti di forme, al piano tondo del tavolo, al bicchiere a imbuto, al sottostante piattino poligonale del drink. Il suo gesto benedicente, gli osservai, era costruttivo, non casuale. Sedendosi finalmente, si accontentò di acqua. "Serve per la... benedizione", disse. Convinto che le forme non esistono prima che le pensiamo, gli faceva tristezza che solo l'artista sappia prenderle in considerazione: "Sarebbe bello se ci provassero tutti, come fanno da bambini!". Vedevo bene che per un ulteriore progetto non si sarebbe più rifatto a misure fondanti l'universo totale e le piccole cose. Stava vivendo una fase di eliminazione, di liberazione, parlava di astrattismo per esorcizzarlo. La pittura che stava inventando non era solo pittura, era qualcosa di imprevedibile, voluminoso, spontaneo, estraneo ai condizionamenti di millenari studi di geometrie e matematiche del cosmo. Ma continuava a pronunciare la parola 'cosmo' perché in greco significa bello in quanto ordinato. Tra gli appunti che presi per scriverne poi, trovo questo concetto: "Forse non sono un contemporaneo, visto che chiamano opere contemporanee certi disordini mentali costruiti da sudditi del gusto corrente per esigenze di mercato". Si sentiva oppresso dal mercato e dalle elaborazioni teoriche di una critica militante decisa a farsi protagonista sulla scena dell'arte dagli Anni Settanta in avanti, a spese degli artisti autentici. Gestì, pensieri, parole, e quella sera Gianni De Tora dipinse, è il caso di dirlo, un cosmo tutto suo, diviso per categorie, privo di contraddizioni, per me un invito a entrarvi, mai prima ricevuto. C'è da chiedersi se questo artista lieve, dal carattere partenopeo, ma dalla visione nazionale, sia stato davvero un 'primitivo', come inaspettatamente gli venne da dirmi, un 'immediato', incantato tra ciò che poteva arrivare a conoscere in profondità e ciò di cui non riusciva ad acquisire certezza. In quel dialogo, anzi monologo, era come vederlo immergersi nel corpo stesso dell'arte, nel regno del 'fare finta', e darsi al gioco infantile a cui s'era riferito con consapevolezza. Presa sulla realtà e scivolamento nell'irreale, indagine ma anche energia, erano i poli in cui la sua mente stava altalenando. Seppe dirmelo, così impaurito da farmi venire spontaneo citargli un pensiero di Bertrand Russell: può esistere una conoscenza così certa che nessun uomo ragionevole possa dubitarne? Era il quesito che lui si poneva. La risposta è negativa, lo rassicurai, considerando quanto

stiano diventando confusi i limiti tra arte e scienza, tra realtà virtuale e verità. Volle sapere con chi ne avevo discusso, gli sembrò strano che io ne avessi parlato addirittura con un medievalista, Hans Belting, che venne a Benevento per studiare gli affreschi dell'VIII secolo della chiesa di Santa Sofia. Belting, dal versante antropologico a cui allora si avviava, ha affermato che ogni nuovo linguaggio, quando è veramente nuovo come appunto si vede in quegli straordinari affreschi, travalica la storia traducendo riti e bisogni ancestrali. In fondo, osservò Gianni concordando, siamo visitatori di questo mondo, e io devo costruire la mia personale realtà guardando il mondo con gli occhi miei, non con quelli degli altri. Quel suo inedito approdo al diapason emotivo, la molla che spinge a conoscere, mi spiegò e mi spiega tante opere di Gianni De Tora, mi racconta amore per la vita.





Enrico Crispolti

**TESTO DI ENRICO CRISPOLTI SUL CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE
ALL' "ARTECOM" DI ROMA – 1975**

**TESTO PRESENTE ANCHE SULLA RIVISTA "ADVERTISING AGENCY P.P." DI
GENNAIO-MARZO 1976**

TESTO PRESENTE ANCHE SULLA RIVISTA "D'ARS" N. 85 ANNO XVIII DEL 1979

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 una 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).

Dico mutazioni non a caso, giacché sono i titoli stessi che De Tora propone per questi suoi dipinti, ma attribuendoli non ad entità geometriche astratte, bensì a riferimenti naturalistici (sia pure vagamente cosmici): «mutazioni del sole», per esempio.

A questo punto mi sembra evidente che l'intenzione di De Tora è quella di voler fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione appunto di natura, infinitamente fluida e sfuggevole («i riflessi del sole», altrove). E ciò avverte di come queste proposizioni di De Tora non possano essere correttamente intese quali mere invenzioni strutturali geometriche, ma fondino invece la loro ragione d'essere proprio sul dibattito intimo fra volontà di analogia lirica, «poetica» si può ben dire, e volontà di geometria costruttiva, il cui valore sia tuttavia soltanto nel segno che riesca a portare di tale lirismo.

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.

**TESTO DI ENRICO CRISPOLTI X CATALOGO DELLA MOSTRA DEL GRUPPO
"GEOMETRIA E RICERCA" PRESSO LA GALLERIA "IL SALOTTO" DI COMO DAL
21 MAGGIO AL 3 GIUGNO 1977**

Quando si avvierà finalmente una seria storia «sociale» dell'arte italiana contemporanea, e particolarmente degli ultimi decenni, non si potrà far a meno di riconoscere che allo sfruttamento economico del capitalismo settentrionale sul mezzogiorno, emarginato come mero terreno di conquista consumistica e come riserva di mano d'opera, corrisponde esattamente una emarginazione culturale, e per quanto riguarda le arti visive il totale disinteresse delle patrie storie e perfino cronache su accaduto come su accade nell'area meridionale di originalmente creativo e di autonomo, e comunque di risposta e di partecipazioni tipiche al dialogo culturale.

Per quanto riguarda le arti figurative la ragione dell'emarginazione è soltanto indirettamente politica, mentre è direttamente economica, e di modelli culturali del potere. Economica, giacché è inammissibile per il mercato capitalistico dell'arte, come è stato nell'accelerazione consumistica il mercato artistico italiano settentrionale, che possano darsi nell'area meridionale valori riconosciuti. Se qualche riconoscimento poteva essere dato, ciò avveniva unicamente per chi avesse abbandonato il mezzogiorno e fosse emigrato, convalidando dunque la preminenza indiscutibile della situazione culturale settentrionale e dei suoi modelli, rientrando cioè nei modelli che quel mercato sosteneva e affermava, e che intendeva esportare ed imporre anche nella « colonia » meridionale, al modo stesso di come la pressione consumistica operava, anche attraverso la politica dei « poli di sviluppo ».

Sarebbe vano chiedere perché la critica nazionale d'avanguardia, anche la più intelligente, non abbia contrastato questa tendenza e questa operazione emarginanti. E' facile infatti rispondere che ben difficilmente si potrebbero reperire scelte e indicazioni di tale critica diverse da quelle dell'ideologia del mercato entro la quale quella critica stessa operava. D'altra parte le rare presenze critiche meridionali non hanno avuto né la convinzione né comunque la forza di dare indicazioni diverse. Esiste anzi una precisa responsabilità di certa critica d'arte d'avanguardia operante nel mezzogiorno d'Italia di aver contribuito ad avallare situazioni di riporto e di colonizzazione ideologica e mercantile, invece di stabilire dei segni di un fronte di resistenza e di riconoscimento di una possibile diversa identità e funzione pur nel comune dialogo problematico contemporaneo, dico entro la tradizione stessa dell'avanguardia.

La condizione drammatica dell'operatore culturale ed artistico in particolare nel sud è stata ed è quella di dover combattere appunto per la conquista di uno spazio di possibilità di autoidentificazione e di autonomia. Alcuni hanno preferito una soluzione di abbandono di quella situazione, e sono risaliti al nord o fuori d'Italia, altri - i più naturalmente (e fortunatamente) - hanno resistito sul posto, tentando di fondare il senso diverso di un lavoro pur strettamente dialogante con i portati di un'avanguardia internazionale.

La linea di lavoro che questa mostra documenta va letta anch'essa in questa condizione di fondo, e va letta quindi nello sforzo di fondare una specificità di ricerca nell'ordine di analisi di strutture astratte, nel senso - implicito almeno - di una risposta culturale connessa a tale condizione e alla problematica specifica, direi, persino in qualità antropologica, di un territorio culturale e geografico.

Che questa linea del resto abbia poi tutti i titoli per una sua presenza, e sufficientemente autonoma e certo sufficientemente precoce, sono qui, direi in apertura di mostra, a ricordarlo le presenze di Barisani e di Tatafiore, esponenti di quel "Gruppo Arte Concreta" napoletano, aderente al M.A.C., e attivo con particolare vivacità di proposizioni (che andrebbero più attentamente ricostruite entro la storia dell'arte astratta italiana nel secondo dopoguerra) nella prima metà degli anni Cinquanta.

In una recente monografia, ricostruendo tutta la lunga vicenda di Barisani in trenta anni d'attività creativa tenace e fortemente qualificata, ho cercato di avviare un discorso proprio sulla specificità

di quelle prove, che contrapponevano (ma al discorso vale anche oltre le prove di Barisani) ad un astrattismo geometrico di impronta o idealistica o fantastica o comunque di corrispondenza ad una strutturalità tecnologica, come avveniva nella situazione settentrionale, le intenzioni di un lavoro più umile e problematico, di un costruire quasi fabril, riportando cioè appunto l'attenzione su un denominatore lavoro, direi quasi operaio, in una prospettiva dunque d'ipotesi aperta e fuori d'ogni trionfalismo formalistico o ideologico.

Quel lavoro di Barisani è ormai assai lontano, venticinque anni fa, ma le premesse sono ancora valide e operative nelle esperienze che nell'ultimo decennio va conducendo nell'esplorazione di una possibilità fenomenologica della forma pura, e che a quella lontana stagione si riconnettono costituendo ormai un nesso storico fondamentale nella vicenda dell'astrattismo meridionale.

Tatafiore opera invece in termini diversi dalla tradizione "concretista" della prima metà degli anni Cinquanta, nel senso di aver acquisito altri elementi nella costituzione d'immagine, come la presenza verbale plasticamente risolta, e in modo molto rigoroso, e tuttavia ironicamente valida anche proprio come parola affermata in consistenza plastica, pittorico-plastica, in questi suoi rilievi tondi, fra la pittura oggettuale e la scultura.

Da origini in esperienze informali nello scorcio degli anni Cinquanta e nella prima metà dei Sessanta, Di Ruggiero è venuto elaborando negli anni una ricerca di strutturalità astratta molto personale, fino a quel recente modo di iterazione di elementi formali analoghi, ma in una varietà cromatica chiaramente credo allusiva in senso analogico a una vivacità ottica di spettacolo meridionale. La presenza di Di Ruggiero nella linea di ricerca qui prospettata (e si intenda bene prospettata nella sua attualità, anche se quella linea ha appunto una fondazione storica precisa) è un anello fra la generazione che dialogò con il M.A.C., e quella di un nuovo costruttivismo e 'comunque di una nuova pittura di strutturalità astratta a Napoli negli anni Settanta.

Qui le diramazioni sono diverse, e hanno una consistenza indubbiamente notevole, sulla quale l'attenzione critica va ancora sollecitata in modo più adeguato. Rappresentano cioè un polo preciso nell'orizzonte assai vivace e articolato della situazione artistica napoletana attuale.

De Tora porta avanti un discorso di dinamismo strutturale, attento alla fenomenologia della forma nel divenire delle sue possibili trasformazioni, anche in questo caso in fondo deponendo a favore di una relatività piuttosto che di un'assolutezza della forma stessa.

Testa e Trapani, con Palamara (qui non presente) hanno fondato un gruppo di "nuovo costruttivismo" a Napoli nel 1970. Testa da allora elabora un discorso figurale fortemente strutturale di valenza quasi architettonica, attraverso un gioco di proiezione molto rigorose che speculano su una duplice natura di congiunzione spaziale, cioè fra spazialità reale, oggettualmente emergente, e spazialità virtuale figurata. Mentre Trapani pure da allora svolge ricerche di ipotesi di nuove modalità strutturali, in una varietà di configurazioni che mi sembrano rispondere a suggestioni d'ordine psicologico piuttosto pronunciate.

Riccini lavora in modo diverso, attento ai valori della superficie pittorica sia in senso materico sia in senso cromatico, sia direi in senso spaziale ("tendo ora a dipingere le relazioni tra materiali e procedimenti", conferma) proponendo valori lirici, verso una pittura testimone come termine ultimo, personalmente sofferto in una ricerca indubbiamente singolare nell'orizzonte di nuova pittura.

La linea di cui parlavo è dunque precisa, ma appunto articolata, e si propone in una consistenza problematica che credo offra sufficienti giustificazioni di una propria specificità culturale, nel senso di essere attenta appunto ad una corrispondenza di fondo - problematica, beninteso, e non data una volta per tutte - ad un patrimonio culturale e antropologico specifico. Il credito che queste proposte si meritano non è soltanto nella qualità e puntualità formale che esibiscono, ma anche, e dal mio punto di vista starei per dire soprattutto, nella correttezza della prospettiva culturale che consapevolmente suggeriscono e seriamente praticano.

TESTO DI ENRICO CRISPOLTI REDATTO PER IL CATALOGO DELLA MOSTRA ITINERANTE “TERRITORIO INDETERMINATO” SVOLTASI IN VARIE SEDI TRA IL 2013 E IL 2014

Una testimonianza nel tempo

Ripercorrendo la vicenda creativa di Gianni De Tora, in particolare da quando ho avuto modo di seguirla (metà degli anni Settanta), ritengo che, pur in una motilità di esperienze, di cui le diverse mostre ora programmate potranno dare conto, puntualmente decennio per decennio, piuttosto nettamente appaia evidente come vi prevalga un'intenzione d'affermazione costruttiva. Come dire di sostanziale riconoscimento, al far pittura, di un finale ruolo di possibilità normativa nel confronto con la molteplicità delle affluenti condizioni e circostanze della complessità eventica che individualmente quando collettivamente ci circonda, e che sommariamente indichiamo come “realtà”.

Tuttavia di possibilità normativa non univoca, quale quella tipicamente preminente in una lunga tradizione storica di una “non-figurazione” interamente suppletiva di nozione appunto di realtà, a cominciare dalle esperienze “suprematiste” e “neoplastiche” negli anni Dieci, ma consapevole anche delle recenti esperienze di cinetica formale “programmata”. In quanto invece sollecitazione a un rapporto operativamente di riconoscimento dialettico nell'esperienza fenomenologica appunto del consistere del “reale”. Non a caso allora (dunque appunto a metà dei Settanta, quando ho avuto l'occasione di presentarne, nel 1975, l'opera a Roma, nella sua attualità, rilevata nella rassegna “Napoli. Situazione ‘75”, a Marigliano) De Tora nei titoli dei propri dipinti parlava di “mutazioni”, quali effettivamente proponeva negli incastri dialettici di situazioni formali inscenate allora sulle tele. Infatti potevo annotare che “l'intero dipinto è una sorta di presentazione di mutazioni strutturali continue, come fermate in una tavola d'orientamento”. Quasi a “voler fissare entro un controllo strutturale geometrizzato i termini di una mutazione di natura”, e dunque promulgando l'invito a un prospettiva appunto apertamente dialettica fondata “sul dibattito intimo fra volontà di analogia lirica” e “volontà di geometria costruttiva”.

A distanza mi sembra che la si possa considerare come una condizione chiave intimamente motivante l'operatività pittorica e plastica di De Tora, pur in una notevole motilità di percorso di esperienze, fra struttura, segno, colore, materia. Muovendosi in una linea di “geometria e ricerca” (come era intitolata una significativa aggregazione napoletana variamente propostasi in Italia, fra Como, 1977, e Museo del Sannio, 1980, e alla quale ha dato maggiore consistenza storico-critica Luigi Paolo Finizio nel suo *L'immaginario geometrico*, IGEL, Napoli, 1979); e arricchendo nel tempo le possibilità d'implicazione espressiva, spingendo infatti quelle sue “mutazioni strutturali continue” al rischio del confronto materico. E sulla prospettiva di tali intenzioni operative De Tora si è mosso con una libertà di percussione della strumentazione formale di volta in volta messa in atto, che all'inizio degli anni Novanta ha fatto parlare Pierre Restany soprattutto di “segnali di grande tensione emotiva” (“Questa pittura coloratissima, esplosiva nella sua vitalità, è un fatto di pura sensibilità: il teatro delle emozioni di Gianni De Tora attore-autore, poeta-pittore”).

Nella seconda metà del secolo scorso, in particolare nei primi decenni, la situazione artistica napoletana ha originalmente vissuto consistenti esperienze di manifestazione di volontà di una riscoperta profonda d'una propria identità, insomma di un autoctono motivato radicamento, capace di assimilarsi a motivazioni nuove del dibattito artistico internazionale (dal Neoconcretismo all'Informale, al New Dada), tuttavia senza omologarsi ma anzi identitariamente in diversi modi in quel dibattito riproponendosi.

Da una parte, l'esperienza di intenzione di partecipazione a nuove professioni di “modernità” linguistica costruttiva (come è stato nel lavoro del “Gruppo Napoletano Arte Concreta”, a cominciare da Renato Barisani, lungo i primi Cinquanta), in un linguaggio non-figurativo d'ascendente formale geometrico, nell'orizzonte del “concretismo” europeo, ma in una volontà di appropriazione e rifusione progettuale dialetticamente aperta e possibilista nel confronto con la mentalità industriale.

Dall'altra, la prospettiva di uno scavo profondo, in sondaggi d'inconscio psichico e remoti livelli memoriali, di un patrimonio antropologico archetipo tipicamente campano, rivendicato quale modo fondante d'essere attuali nel più largo dibattito. E soltanto dunque attraverso la contrapposizione di una riscattata propria diversità di radici (che è stato il lavoro del “Gruppo 58”, di “Documento Sud”, e di quanto ne è venuto allora, tesaurizzando esperienze d'un dialogo dalla gestualità del “Nuclearismo” informale all'obsoleto oggettuale e materiologico “New Dada”).

Evidentemente la collocazione identitaria dell'operatività di De Tora, pur nella motilità circostanziale che ha animato nei decenni il suo itinerario pittorico, certamente è sul primo versante. E forse si può infine azzardare che in qualche modo partecipi anch'egli di quella volontà di "illuminata chiarezza dei processi del fare", che, in occasione della mostra al MAN per i suoi novanta, nel 2008 proponevo di riconoscere in Renato Barisani, il grande e propulsivo protagonista della cultura artistica napoletana nel secondo Novecento.



Enzo Battarra

ARTICOLO DI ENZO BATTARRA APPARSO SU "IL DIARIO" DI CASERTA IL 27 GIUGNO 1980 X RECENSIONE DELLA MOSTRA DEL GRUPPO "GEOMETRIA E RICERCA" PRESSO LA GALLERIA "LINEACONTINUA" DI CASERTA DAL 14 AL 27 GIUGNO 1980

A LINEACONTINUA un dibattito su geometria e ricerca

Oggi, venerdì 27 giugno, con un dibattito nel quale interverranno i critici Matteo D'Ambrosio, Luigi Paolo Finizio e Ciro Ruju, si concluderà l'attività '79 - '80 dell'Associazione Culturale Lineacontinua.

Tema dell'incontro sarà la mostra (che si chiuderà appunto oggi) del gruppo napoletano "Geometria e ricerca", al quale L.P.Finizio ha anche dedicato un volume: «L'immaginario geometrico», edito dall'Istituto Grafico Editoriale Italiano. Nato quattro anni fa, il gruppo «Geometria e ricerca» raccoglie presenze eterogenee, contando nelle sue fila artisti di formazione diversa. Dell'organico attuale fanno parte Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Alfredo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani. Sono tutti artisti ormai affermati, ed alcuni di loro rappresentano dei veri e propri nomi «storici» nell'ambito artistico napoletano; gli altri anagraficamente venuti dopo, sono ugualmente forniti di ottimi curriculum personali, a dimostrazione di un'esperienza già acquisita, come lo dimostrano d'altronde le loro stesse opere, in cui è già maturo l'equilibrio tra forme e colori. Dunque, quell' "incontro" generazionale e non, che avremmo potuto ipotizzare, è di riscontro difficile, tale è il processo di omogeneizzazione culturale. Un vero gruppo, quindi, anche se ogni singolo artista mantiene un proprio stile, una propria poetica. Questo ritrovarsi assieme «nel segno della geometria» (volendo usare un'espressione di Filiberto Menna) ha costituito indubbiamente una piattaforma comune di notevole interesse, una base che, se da una parte sembra essere alquanto larga e percorribile secondo gli itinerari più bizzarri, dall'altra non ha provocato dispersione, probabilmente perché già era chiara l'idea «geometrica» all'intero gruppo. Un'idea sviluppata e confrontata collettivamente. in modo da raggiungere una perfetta coesione. Poi nasce dalle esperienze personali che ognuno ha maturato la diversificazione formale tra i sette artisti, facilmente individuabile, una volta «riflette» le opere. Ed è proprio questo diversificarsi formalmente che impreziosisce il lavoro del gruppo e dimostra come non vi sia sacrificio personale a favore del collettivo. In ultima analisi, un gruppo (nello specifico artistico) che salva l'individuo pur rimanendo gruppo è comunque un fatto positivo, soprattutto dal punto di vista concettuale. Poi, se il risultato finale è anche denso di interessi estetici il lavoro in toto va ancor più apprezzato.

ARTICOLO DI ENZO BATTARRA APPARSO SULLA GAZZETTA DI CASERTA DEL 24.4.1983
X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA STUDIO OGGETTO DI CASERTA
NEL 1983

Il cerchio di gesso si spezza. L'antico rigore geometrico viene infranto, grazie a una continua e piacevole rielaborazione di linguaggi pittorici e visivi in genere. L'oltraggio alla geometria viene consumato anche da frammenti letterari riportati sulle tele come epitaffi. Spesso il protagonista è Leonardo, con i suoi scritti intorno alla pittura capaci di fermare il tempo e di dar vita all'inanimato.

Le tele di Gianni De Tora diventano allora luogo della contaminazione cromatica e materica, luogo dell'incendio delle strutture formali e geometriche. Da una tensione verso le forme primarie c'è un continuo slittamento verso i materiali dell'apocalisse. Stratificazioni continue aprono il varco a spessori mentali impregnati di una lucida cultura della forma. Ed il discorso sulla pittura – "De Pictura" – è una costante che si svela di continuo: ogni traccia viene utilizzata da De Tora proprio per arricchire questa indagine estetica, ogni segno è la lettera di un alfabeto esclusivamente visivo. Il colore diviene materia insieme con la tela, con la carta, con il tessuto, con gli specchi, con i frammenti di materiali sintetici e con altro ancora.

Il sogno dell'uomo, imprigionato sulle galassie del futuro, ricade sul ghiaccio di un carcere della memoria. Eppure il gesto, il primo gesto fu inventato da un pittore dell'assoluto. Ciò che va perduto è la filastrocca del tempo che scorre dai rubinetti sterili dell'incanto lunare.

**ARTICOLO DI ENZO BATTARRA SU IL GIORNALE DI NAPOLI DEL 6.5.1993 X
RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ANTOLOGICA AL MUSEO CIVICO DI
GALLARATE 1993**

Arte – Gianni De Tora : trent'anni di pittura nella mostra antologica alla galleria civica di Gallarate

La Civica Galleria di Arte Moderna di Gallarate ha recentemente dedicato una mostra antologica a Gianni De Tora. Una mostra «dovuta» se non altro per il lungo e costante impegno dell'artista napoletano alla ricerca di una scomposizione geometrica che si distaccasse prepotentemente dalle tendenze in corso in questi anni. La sua costante attenzione alla serialità gli ha permesso di integrare la propria pittura con quei segni che oggi caratterizzano le superfici e i campi geometrici delle sue opere.

Ma veniamo al percorso antologico, dal 1962 al 1992, proposto dagli organizzatori, un percorso che abbraccia l'intera carriera artistica di De Tora.

Sicuramente le esperienze iniziali degli anni '60 mostrano una natura molteplice che va da una figurazione espressionistica ad una pittura informale di tipo più materico: le scomposizioni di corpi e di oggetti si tingono di pastose integrazioni che rivelano anche un'approfondita conoscenza del materiale colore e della sua efficacia nel controllare lo spazio.

Esperienza che sicuramente tornerà utile negli anni della ricerca più propriamente geometrica fondata essenzialmente sui canoni della teoria del colore.

La eco della pop art americana raggiunge Napoli verso la fine di questi anni e sono molti gli artisti che ne reinterpretano, in chiave «popolare», i collegamenti e le forti connessioni con un sociale in trasformazione: nascono i gruppi, le riviste sperimentali che trovano in Luca (Luigi Castellano) uno dei maggiori teorici del movimento napoletano. Momenti di grande fermento entro cui fioriscono notevoli personalità artistiche ognuna, però, con una sua precisa identità e volontà d'intervento.

Anche per De Tora il pop rappresenta un momento estremamente importante per ritrovare le fila di un discorso intrecciatosi, senza particolari sbocchi, nell'informale «spinosiano» tanto di moda in quegli anni. E' una protesta poderosa e dai contorni sociali di grande impegno e intensità che permette ad un'intera generazione di pittori di prendere le distanze da una pittura "eletta" per calarsi senza vincoli nelle più atroci espressioni di un malessere napoletano. Gli anni '70 simboleggiano sicuramente per De Tora il momento di riflessione più intenso: la sua pittura si «congela» perdendo gran parte della forte componente pop per intraprendere il cammino del concettuale geometrico.

E' una svolta che lo contraddistinguerà per tutti gli anni successivi nel suo intenso scandagliare la forma matematica in un susseguirsi di interventi e ripensamenti alla ricerca della vera struttura. Dapprima con il bianco e nero e successivamente con il colore, triangoli, quadrati e circonferenze sono sostituiti dalla forma ovoidale, così come subiscono l'infinito sdoppiamento seriale e sequenziale per consentirgli un sondaggio accurato dello spazio dentro e ai margini dell'opera stessa.

Le attività del gruppo «Geometria e ricerca», nato nel '76, portano l'artista allo scandaglio dell'elemento colore e delle sue ferree leggi percettive, trasformandolo in oggetto della speculazione pur restando l'unico protagonista materiale dell'opera.

«Per quasi un decennio l'arte di questo pittore - scrive in catalogo il direttore della Civica Galleria d'Arte Moderna Silvio Zanella - è speculazione mentale, tuttavia sempre riscaldata dagli slanci lirici del suo animo che riscopre ed esalta sia l'intensità magico primordiale e sacrale delle strutture geometriche elementari - il triangolo, il quadrato, il cerchio, l'«ovo» - sia la vitale e miracolosa nascita, nell'opera stessa, della luce solare per opera dei colori primari - bleu,

rosso, giallo -.

Per quasi un decennio De Tora ci propone sempre nuovi racconti di ritmi, di geometrie, di cromatismi, di strutture, di armonie programmate, calcolate e perfette».

Ma la ricerca di De Tora va oltre e negli anni '80 gli spazi geometrici si riempiono di segni, di cancellazioni, di parole, di materia, in un lungo colloquio con se stesso e con una pittura che fino ad allora aveva cercato di dominare sotto le perfette campiture di colore.

E la sua ultima produzione offre senza timori il netto ritorno alla pennellata più libera, anche se definita in strutture geometriche espansibili e dai contorni ormai rosi dall'intervento dell'uomo.

«Ma il passaggio registrato - scrive Matteo D'Ambrosio in presentazione al catalogo della mostra - non ridimensiona l'aspetto laboratoriale, e l'estro compositivo non ha perso il gusto dell'inoltrarsi sul filo che unisce, in una dialettica inseparabilità, le polarità dell'ordine e del caso, della norma e dell'effrazione, del modello e dello scarto».

Ma Gianni De Tora durante il suo lungo percorso di ricerca non ha mai tralasciato, neanche per un istante nella voluta solitudine del suo studio, quell'attenzione al sociale che già lo vide protagonista negli anni '60 e che gli ha consentito di esplorare le impressioni più insite dell'uomo attraverso un mirino preciso ed infallibile quale si è rivelato il suo geometrismo «condizionante».

ARTICOLO DI ENZO BATTARRA APPARSO SUL QUOTIDIANO "IL GIORNALE DI NAPOLI" DEL 6.1.1996 X RECENSIONE DELLA MOSTRA "GEOMETRIA E RICERCA 1975-1980 " RICOGNIZIONE DEL GRUPPO A CURA DI MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA ALL'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI DALL'8 AL 28 GENNAIO 1996

Arte. Immaginario geometrico: parlano Renato Barisani e Gianni De Tora
CERCHIO DI UNA RIVOLUZIONE

" Credo non sia vano in questa occasione dedicare esclusivamente l'attenzione a una specifica area espressiva nel ben noto e più volte commentato quadro storico della cultura figurativa napoletana del secondo dopoguerra: l'area dell'astrattismo geometrico": così esordiva il critico e storico dell'arte Luigi Paolo Finizio nel suo testo introduttivo pubblicato sul volume «L'immaginario geometrico», edito a Napoli nel 1979 dall'Istituto grafico editoriale italiano. Il libro era interamente dedicato al gruppo «Geometria e ricerca», formatosi a Napoli nel 1976. Vi aderivano Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Alfredo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani. Nel 1980 l'attività del gruppo si esaurì. A venti anni di distanza dalla costituzione di quel movimento artistico, l'Istituto Suor Orsola Benincasa dedica, lunedì 8 gennaio, una mostra e una tavola rotonda agli astrattisti partenopei.

Il convegno, previsto per le 17.30, sarà presieduto dal direttore dell'Istituto Francesco De Sanctis e vedrà gli interventi di Enrico Crispolti, Gillo Dorfles, Luigi Paolo Finizio, Mariantonietta Picone e Angelo Trimarco. La mostra si inaugurerà alle 19.

«L'astrazione geometrica - sostiene Renato Barisani, nume tutelare del gruppo - ha sempre avuto la vita difficile in una città come Napoli. Questa scelta espressiva è lontana dalla visione partenopea della vita, quindi è sempre stata avvertita poco dai napoletani». E' vero. L'incidenza di una linea razionale dell'arte ha specifiche difficoltà di vita nella cultura partenopea. Eppure, il gruppo «Geometria e ricerca» nasceva in città riprendendo e modificando la tradizione astrattista comunque radicata a Napoli fin dagli anni del secondo dopoguerra. Il geometrismo del gruppo, inoltre, era lontano tanto dal modello del Bauhaus quanto da Mondrian, attingendo a un istinto ludico di marca dada e duchampiana, non disgiunto, però, da una linea di ricerca analitica e cognitiva che consente di accostarlo alle istanze concettuali. «In pratica la mostra che si inaugura lunedì al Suor Orsola Benincasa - prosegue Renato Barisani - non è altro che la storicizzazione del movimento ed è stata voluta e organizzata dalla Picone. La prima mostra del gruppo fu a Napoli, all'Arte Studio Ganzerli, nel '76. Ne seguirono tante: al Museo del Sannio a Benevento, con presentazione di Filiberto Menna, alla Galleria del Fiume a Roma, testo di Enrico Crispolti, e ancora a Firenze, Bergamo, Como, Bologna, Caserta. Nonostante questo, a Napoli "Geometria Ricerca" resta quasi sconosciuta. Ecco la necessità di storicizzarla anche nella nostra città. Pertanto, in questa mostra ci saranno manifesti e articoli inerenti l'attività del gruppo, scioltosi poi nell'80 per una sorta di stanchezza intervenuta all'interno della ricerca di ognuno di noi».

Ma come nasceva il gruppo? E' lo stesso Barisani a puntualizzare: «Posso dire che Tatafiore ed io ne siamo stati i precursori. Entrambi avevamo aderito al Mac (Movimento arte concreta) fin dalle prime fasi negli anni '50. "Geometria e Ricerca" è la conseguenza del Mac e della ricerca neocostruttivista». E a proposito del gruppo «Geometria e Ricerca» così scriveva Enrico Crispolti nel 1977 nel presentare la mostra alla galleria «Il Salotto» di Como: «La linea di lavoro che questa mostra documenta va letta nello sforzo di fondare una specificità di ricerca nell'ordine di analisi di strutture astratte, nel senso - implicito almeno - di una risposta culturale connessa a tale condizione e alla problematica specifica, direi, persino in qualità antropologica, di un territorio culturale e geografico». Il problema del territorio ricorre, quindi, nei temi di «Geometria Ricerca», un territorio - quello napoletano - non sempre disponibile ad accettare l'astrazione. «Il gruppo - chiarisce Gianni De Tora, artista tuttora impegnato nel campo della ricerca astratto-geometrica - si poneva una preoccupazione: quella di capire la propria incidenza culturale sul territorio. In realtà ci costituimmo

in movimento per un'esigenza di scelte linguistiche. Ognuno di noi, per conto proprio, portava nel suo studio una ricerca simile sull'astrazione geometrica. In effetti la finalità del gruppo diventò quella di operare un rinnovamento della visione, pur volendo rimanere legato a una caratterizzazione partenopea. A Napoli negli anni '70 era ancora molto presente la componente folklorica, il ricordo romantico della città come cartolina, l'immagine oleografica. "Geometria e Ricerca" voleva liberare questa visione e andare oltre, ponendosi come contrasto con questi stilemi, stabilendo comunque dei presupposti che fossero interni alla cultura partenopea ma che guardassero ai movimenti internazionali». Perché nel 1980 il gruppo concluse la propria esperienza? E' De Tora a chiarirlo: «Proprio nell'80 si era deciso, da parte delle forze culturali napoletane, di raccogliere il lavoro da "Geometria e Ricerca" e fare una grande mostra. Il terremoto non consentì la realizzazione del progetto. Inoltre, Tatafiore morì per le conseguenze del sisma. E il gruppo si sfaldò».

**TESTO DI ENZO BATTARRA PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA ITINERANTE
DEDICATA AL MAESTRO DE TORA “TERRITORIO INDETERMINATO” SVOLTASI IN VARIE
SEDI TRA IL 2013 E IL 2014**

UNO STRAORDINARIO VIAGGIO ALL'INTERNO DELL'ASTRAZIONE

Il rapporto che Gianni De Tora ebbe negli anni Ottanta con Caserta fu intenso e le sue presenze, così come oggi i ricordi, s'intrecciano con le pagine d'arte più importanti non solo di questo territorio, ma dell'intera vicenda nazionale, e s'intrecciano anche con i nostri percorsi personali. È bello leggere la storia dell'arte da un'angolazione particolare, ponendosi in una periferia attiva come quella casertana e ricostruire le mutazioni sopravvenute a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, con le ripercussioni propagatesi come un'onda sismica in maniera centrifuga, raggiungendo i vari territori culturali esterni. De Tora era nato proprio a Caserta nel 1941. La sua presenza in città si limitò ai soli anni dell'infanzia. Di certo fu proprio con il Palazzo Reale vanvitelliano che l'artista ebbe una sua frequentazione. E i ricordi dei suoi primi anni di vita erano legati soprattutto alla Reggia. Il 14 giugno 1980 si inaugura a Caserta la mostra di Geometria e Ricerca all'associazione culturale Lineacontinua, in via Colombo 16. Questo luogo ha significato il punto di raccordo di varie generazioni della intellettualità casertana, spazio dedicato dal suo fondatore, l'eclettico Armando Napoletano, alla ricerca artistica. Infatti, non a caso Enzo Di Grazia, il critico curatore delle attività, organizzò uno dei primi incontri proprio con Enrico Crispolti, lo storico dell'arte che, realizzando per la Biennale di Venezia la sezione italiana “Ambiente come sociale” nell'edizione del 1976 e una parte di “Natura praticata” nel 1978, dette all'arte una forte istanza sociale. Bene, dal '76 all'80 Lineacontinua aveva rappresentato il luogo dell'incontro, lo “spazio praticabile”. Ma proprio a novembre del '79 l'ondata travolgente della Transavanguardia di Achille Bonito Oliva iniziò a segnare un nuovo corso nell'arte, superando il concetto di “arte nel sociale”. Geometria e Ricerca entra così a giugno del 1980 nel cenacolo della rivoluzione incompiuta, ma dove è maturata anche la consapevolezza del rinnovamento dei tempi, dell'incedere della politica del “riflusso”. Tant'è vero che pochi mesi prima della mostra di G&R ci fu un seminario con Bonito Oliva nell'ipotesi di una programmazione artistica “Caserta '80”. Fu in occasione della mostra di Geometria e Ricerca che conobbi Gianni De Tora, alla sua prima esposizione a Caserta, città natale. Era con il gruppo che lui stesso aveva fondato insieme con Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Riccini, Testa e Trapani. A conclusione del periodo espositivo toccò a me introdurre il dibattito che vide gli interventi di Matteo D'Ambrosio, Luigi Paolo Finizio e Ciro Ruyru. In realtà la mostra del gruppo astrattista napoletano chiudeva a Lineacontinua un'epoca fatta di esplicito impegno civile e ne apriva un'altra di meditazione pittorica. Infatti, in quegli anni, proprio perché con la transavanguardia di Bonito Oliva, ma anche con i “nuovi nuovi” di Renato Barilli e la “nuova immagine” di Flavio Caroli, si andava rivalutando e di nuovo affermando il ritorno dell'artista alla produzione da studio, ecco che rinasce a Caserta lo Studio Oggetto, la galleria che Massimo De Simone aveva fondato con Lucio Amelio ed Enzo Cannaviello alla fine degli anni Sessanta e aveva condotto fino alla metà degli anni Settanta, portandola ad alti livelli nazionali. La sede dello Studio Oggetto in un palazzo storico di via Redentore, ma con i balconi sulla via Mazzini, la strada del passeggio casertano, era di un fascino straordinario, con una grande sala di altezza considerevole, dal soffitto affrescato. De Simone si avvale sin dall'inizio della mia collaborazione, cui si affiancò nel tempo anche quella del critico napoletano Gerardo Pedicini. Tra di noi nacque l'idea di ospitare una mostra personale di Gianni De Tora e si decise di affidare il testo di presentazione al critico Carmine Benincasa, in quegli anni importante punto di riferimento nazionale. Era il 1983 e Gianni realizzò un'esposizione straordinaria. Sarà stato lo stesso spazio della galleria, così caratterizzato dal dipinto della volta, ma anche con le sue geometrie e i suoi volumi architettonici, a sollecitare in Gianni la realizzazione di un allestimento che valorizzò ancor più il nuovo corso delle sue opere, di certo la mostra di De Tora fu perfetta. Con la sua precisione, per non dire con la sua meticolosità, l'artista realizzò

un'esposizione che definiremmo oggi "site-specific", ma che all'epoca avremmo detto che era nata per essere vista in quello spazio. La magica geometria di Gianni De Tora si lasciava sedurre da riferimenti colti e al tempo stesso logici, la "cosa mentale" era una pittura dipinta con il cuore. Così, il colore conosceva il gusto della trasgressione, le immagini si popolavano di segni in libertà, di cancellazioni, di annotazioni scritte, di materia. Erano gli anni Ottanta e l'artista li interpretava nella maniera più attuale ma anche più propria. Era la nuova tappa di uno straordinario viaggio all'interno dell'astrazione.

ARTICOLO DI ENZO BATTARRA SU "IL GIORNALE DELL'ARTE" NUMERO DI DICEMBRE 2015/GENNAIO 2016 PER RECENSIRE LA MOSTRA "ARS FELIX. GLI ANNI SETTANTA ALL'OMBRA DELLA REGGIA" SVOLTASI A CASAPESENNA (CE) DAL 24 OTT.2015 AL 24 GENNAIO 2016

NEL BUNKER DEL BOSS CAMORRISTA - Gli artisti di Terra di Lavoro in uno dei 138 beni gestiti da Agrorinasce - CASAPESENNA (CE)

Gli artisti di Terra di lavoro, stanchi di vivere ai margini di ciò che accade a Napoli cominciarono dalla fine degli anni **Sessanta** e in maniera più compiuta e consapevole nei **Settanta**, a interessarsi a **tematiche sociali, politiche ed economiche**. Il loro tessere di provincia, avvertito da alcuni come una condizione di svantaggio, diventò il movente di quello che la critica considera il loro periodo di massima effervescenza artistica: una fase di vivacità creativa e visionaria, caratterizzata da uno sguardo attento e curioso a ciò che accadeva al di fuori dei confini regionali e nazionali. Sono gli anni in cui si superarono gli spazi classici della fruizione estetica (come gallerie, centri d'arte e musei), la dimensione individuale dell'artista (per esempio con la nascita dei "collettivi"), il rapporto tra operatori e osservatore, tra realtà estetica e sociale. A questo decennio l'agenzia per l'innovazione, lo sviluppo e la sicurezza del territorio **Agrorinasce** e la **Sun**, Seconda Università di Napoli, dedicano la mostra "Ars Felix. Gli anni Settanta all'ombra della Reggia", inaugurata lo scorso 24 ottobre nel **Centro di aggregazione per l'arte e la cultura di Casapesenna**, curata dal critico e storico dell'arte **Luca Palermo**, con il contributo di un comitato coordinato da Gaia Salvatori, docente di Storia dell'arte contemporanea, e composto da Rosanna Cioffi, prorettrice vicaria della Sun, dal critico Giorgio Agnisola e dall'operatore del settore Gennaro Stanislao. Visitabile fino al 24 gennaio e sorretta da una sezione documentale, la mostra comprende opere di Aldo Ribattezzato, Alessandro Del Gaudio, Andrea Sparaco, Antonello Tagliafierro, Antonio de Core, Attilio Del Giudice, Bruno Donzelli, Carlo Riccio, Crescenzo Del Vecchio, Gabriele Marino, **Gianni De Tora**, Giovanni Tariello, Livio Marino Atellano, Lorenzo Riviello, Luigi Castellano, Mafonso, Mario Persico, Mimmo Paladino, Paolo Ventriglia, Peppe Ferraro, Raffaele Bova, Renato Barisani, Riccardo Dalisi, Rino Telaro e Salvatore Di Vilio.

*"Gli artisti, le opere, i documenti, alcuni inediti, spiega **Palermo**, vogliono restituire l'energia artistica e culturale di quegli anni e far emergere la capacità del territorio di fungere da attrattore per artisti provenienti dal resto d'Italia". L'esposizione risponde al contempo sia alla sete di arte sia a quella di legalità. "La mostra, rivela Giovanni Allucci, amministratore delegato di Agrorinasce, è allestita nell'ex villa Bunker di Luigi Venosa boss del clan di Casal di Principe. Il centro, uno dei 138 beni confiscati che amministriamo, è stato assegnato in gestione all'Associazione " Terra Nuova ", dedicato a Pasquale Miele e ad Antonio Di Bona , vittime innocenti della camorra. Agrorinasce è convinta che i beni confiscati non siano solo il segno della vittoria dello Stato sulla criminalità e che non sia possibile ridurli a mero strumento di propaganda. Sono piuttosto una risorsa, una fonte di conoscenza, di reddito sano, di scambio e di crescita".*



Eugenia Serafini

**TESTO DI EUGENIA SERAFINI SUL CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE
ALL' "ARTECOM" DI ROMA - 1975**

Perchè De Tora all'ARTE COM

De Tora all'ARTECOM continua e conferma il discorso estetico intrapreso da una associazione che, nata dall'iniziativa di un gruppo di artisti, studiosi di storia dell'arte, architetti, si è posta come elemento di frattura e di alternativa nei confronti dei tradizionali canali informativi e culturali.

Autogestita, non monopolizzata, aperta alle sollecitazioni della cultura e della società contemporanee, L'ARTECOM lotta per un giusto inserimento degli operatori estetici nella loro vera funzione sociale e culturale, intesa come apporto e ricezione nei confronti delle masse e non dogmatica donazione di un "bene" tanto incomprensibile e alieno dall'habitat delle stesse, quanto monopolizzato e commercialmente montato dalla speculazione.

L'ARTECOM lotta dunque per una funzione sociale dell'arte e degli operatori estetici, contro una cultura di élite, contro l'ipervalutazione del fatto estetico, contro la gentiliana mitizzazione dell'artista-genio e sregolatezza.

L'ARTECOM non è una galleria di tendenza; e non pratica perciò inaccettabili chiusure estetiche: il suo lavoro è di confronto, di dialettica, di progresso. Progresso estetico. E **Gianni De Tora** è progresso estetico.

De Tora è stato raggiunto attraverso la "Ricerca ARTECOM" (mostra concorso) uno dei mezzi dei quali ci serviamo per entrare in contatto con operatori validi altrimenti difficilmente raggiungibili. La sua scelta è il risultato di un'azione dialettica portata avanti da tre anni e, forse soprattutto, il frutto di una selezione autogestita, sperimentazione e verifica perchè l'arte torni ai legittimi proprietari.

DALL'ARTICOLO APPARSO SULLA RIVISTA QUADRIMESTRALE "ARTE NUOVA OGGI" DI JESI ANNO V N.1-2 DEL GENNAIO/APRILE 1975 X RECENSIRE LA X° QUADRIENNALE D'ARTE DI ROMA - APRILE 1975

A Roma – Serve a qualche cosa la Quadriennale?

Abbiamo visitato questa IV sezione della Quadriennale il giorno stesso dell'inaugurazione.....

Nella sala cinque fra pedissequi imitazioni di un linguaggio artistico ormai sorpassato (Turcato, Pollock) spiccano le sculture di Mauro Berrettini, dalle forme tondeggianti realizzate in marmo. Buona la sala 6 con Felice Barone le cui ricerche sono di ispirazione cinetica, Lorenzo Merlanti, un giovane barese dalla chiara visione compositiva e cromatica che si esprime in moduli geometrici, E. Indaco che però risente troppo degli insegnamenti di Piero D'Orazio.

Nelle due sale seguenti spiccano le opere di C. Solazzi, in plastica, che si propongono per la ricerca spaziale e cromatica realizzata con un linguaggio serio e rigoroso. **De Tora** è senz'altro una delle presenze più significative: segnalatosi già fra i vincitori dell'ultima edizione della « Ricerca Artecom» ha ottenuto ora meritatamente questo nuovo riconoscimento. **De Tora** interviene su figure geometriche (rombo, cerchio ecc.), sviluppandone le componenti e le eventuali variazioni; la stesura del colore è accurata, rigorosa la composizione [.....]





Filiberto Menna

DALL'ARTICOLO DI FILIBERTO MENNA APPARSO SUL QUOTIDIANO " IL MATTINO" DEL 28 OTTOBRE 1966 X RECENSIRE LA COLLETTIVA DEGLI ARTISTI ADERENTI ALLA CGIL DI NAPOLI " 2° RASSEGNA NAPOLI-CAMPANIA" PRESSO IL PADIGLIONE POMPEIANO DELLA VILLA COMUNALE A NAPOLI DAL 15 AL 30 OTTOBRE 1966

La "Seconda Rassegna Napoli – Campania" - Una mostra a carattere sindacale con i limiti di manifestazioni del genere ma non priva di interessanti indicazioni- Le principali tendenze rappresentate

“[...] C'è poi un gruppo di giovani (e meno giovani) che mostra invece una volontà precisa di inserirsi in un discorso più aderente ai problemi espressivi attuali: si tratta per lo più di pittori operanti all' interno delle correnti della nuova figurazione di cui ripercorrono il cammino a partire dalle radici informali e in particolare da quelle derivanti dall'opera del pittore americano Gorky: la *nuova figurazione* degli artisti napoletani presenta perciò una chiara impronta organicista e in qualche caso assume più precisi riferimenti alla realtà esterna investendoli però di una carica emblematica e di suggestione magica. [...] **Gianni De Tora**, [...] sono appunto alcuni degli artisti che si muovono in questa direzione con esiti diversi, probabilmente ancora problematici e discontinui, ma certamente degni di attenzione non fosse altro per il contenuto culturale che essi portano con sé [...]”

**TESTO DI FILIBERTO MENNA APPARSO SULLA RIVISTA "PROPOSTA" DI
BENEVENTO X RECENSIONE MOSTRA DEL GRUPPO "GEOMETRIA E
RICERCA "A BENEVENTO MUSEO DEL SANNIO DAL 15.4 AL 31.5 1980**

NEL SEGNO DELLA GEOMETRIA

***PREFAZIONE ALLA RASSEGNA IN ATTO AL MUSEO DEL SANNIO DAL 15
APRILE AL 31 MAGGIO 1980***

Il gruppo Geometria e ricerca, presente in questa mostra, si è costituito a Napoli nel 1976. La sua nascita è legata all'incontro di artisti di diverse generazioni: Barisani e Tatafiore, i più anziani, hanno vissuto le vicende del dopoguerra e contribuito in maniera determinante al rinnovamento artistico napoletano; Di Ruggiero è stato uno dei protagonisti della ricerca artistica a Napoli soprattutto negli anni sessanta; Testa, Trapani, De Tora e Riccini hanno tutti cominciato a dare prove rilevanti nel decennio successivo.

L'incontro di questi artisti è avvenuto sotto il segno della geometria, che è un segno importante nella cultura artistica napoletana.

Non è un caso, del resto, che del gruppo facciano parte Barisani e Tatafiore che insieme a De Fusco e Venditti costituirono a Napoli il «gruppo di Arte concreta» in stretto collegamento con le ricerche affini portate avanti a Milano, a Roma, a Genova e a Torino alla fine degli anni quaranta. La lezione concretista non si è mai del tutto spenta, a Napoli. Allora essa rappresentò un modo radicale di liberarsi del peso ingombrante di una tradizione che rimaneva naturalistica anche nelle forme apparentemente più aggiornate; fu soprattutto una risposta immediata ad un bisogno di nettezza e alla esigenza di ricominciare da capo il discorso della pittura e della scultura.

In seguito la ricerca geometrica napoletana si è intrecciata con altri fatti maturati in Italia, quali le esperienze neo-concretiste e le indagini compiute dagli artisti nel campo delle strutture della visione. All'intero complesso dell'area geometria e ricerca L. P. Finizio ha dedicato di recente uno studio accurato recante il titolo 'L'immaginario geometrico': l'analisi dell'opera del gruppo è stata, infatti, per l'autore l'occasione per rivisitare criticamente una linea dell'arte napoletana in stretta connessione con le vicende artistiche italiane e internazionali. Singolare, senza dubbio, il titolo del libro, rinforzato da una epigrafe rappresentata da una frase di Breton dedicata a un'opera di Duchamp: «Il regalo di Duchamp per il compleanno della sorella, che consisteva nel sospendere ai quattro angoli del balcone di costei un libro di geometria aperto per farne lo zimbello delle stagioni ...»,

Certamente, l'immaginario come fattore portante della esperienza artistica, è un termine di riferimento importante nella cultura napoletana: basti pensare alla poetica del Gruppo 58 e ai temi affrontati dalla rivista Documento Sud, ossia ad una ricerca tesa allo scandaglio della storia passata e presente della città e alla restituzione dei contenuti immaginari, fantastici, mitici, di questa storia attraverso una messa a punto linguistica ricca di umori simbolici e fabulatori. E non sono mancati, per giunta, tentativi di riunire insieme le istanze di questi due momenti della cultura napoletana, come è accaduto con l'opera di Del Pezzo, in cui geometria e immaginario sono stati supporti determinanti.

Ma mi chiedo se la ricerca degli artisti del gruppo presente in questa mostra a Benevento

possa essere letta in questa chiave o non sia più esatto interpretarla come una indagine analitica interessata soprattutto a una riflessione sull'arte e sul linguaggio dell'arte.

Questa componente critica, metalinguistica, mi pare certamente dominante nell'opera di Barisani, un artista sempre attento ai problemi di linguaggio con una partecipazione vigile e tempestiva. Per questa ragione lo avevo definito, in uno dei miei interventi sulla sua opera, con l'aggettivo sperimentale. Anche il discorso di Di Ruggiero mi sembra ancora oggi rivolto ad una definizione del quadro in termini di struttura, ossia come un insieme di elementi discreti e finiti collegati da reciproche dipendenze interne; di nuovo indicherei un più marcato accento posto sull'impatto cromatico e sull'assetto dinamico dei piani di cui vengono sottolineati le compenetrazioni e gli slittamenti. Il momento analitico mi sembra ancora più determinante nell'opera di Riccini attento ad una messa in evidenza dei dati elementari della pittura, dalla superficie-supporto fino alle stesse componenti iconiche.

Testa compie, anche lui, un'analisi dell'opera in chiave di struttura a due e tre dimensioni con un'enfasi particolare portata sui problemi della visione e sull'ambiguità illusionistica. Problemi di serialità sono al centro della ricerca di **De Tora** a partire dalla individuazione di elementi semplici di base e con la successiva ricomposizione dei dati su fondamenti essenzialmente sintattici di tipo trasformativo. Evidente mi sembra poi l'impianto neo-costruttivista delle composizioni geometriche di Trapani in cui domina una componente oggettuale sottratta, comunque, ad ogni tentazione fabulatoria e impiegata come strumento di analisi spaziale. Nelle opere recenti di Tatafiore, infine, permane la struttura geometrica, come elemento strutturale portante, ma l'impiego di materiali linguistico-verbali sposta l'accento sul piano delle definizioni e dei lemmi con una particolare caratteristica di ordine mentale. Il più delle volte, tuttavia, l'impianto geometrico e l'impiego del colore, nelle forme di terse e squillanti stesure, fanno valere i loro diritti coinvolgendo la stessa scrittura in un insieme dal forte impatto percettivo.



Floriana Causa

ARTICOLO DI FLORIANA CAUSA APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI OGGI" DEL 22/29 NOVEMBRE 1984 PER RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA "DE ACQUERELLO" PRESSO LA GALLERIA "A COME ARTE" DI NAPOLI DAL 13 AL 23 NOVEMBRE 1984

***Venti acquerelli per la collettiva organizzata alla galleria "A come Arte"
Geometrie per Barisani e giochi di luce con Spinosa***

«De acquerello» è il singolare titolo della mostra collettiva che si è inaugurata il 13 novembre alla Galleria «A come Arte» di vico Ischitella. Vi sono esposti, infatti, venti acquerelli di Spinosa, Barisani, De Tora, Leone, Accarrino, Coppola, De Falco, Faletta, Forgione, Ruotolo. La tecnica dell'acquerello trova in alcuni di questi artisti napoletani, conosciuti anche come pittori ad olio e scultori, un momento non di enfasi e di eloquenza espressiva ma, al contrario, una sorta di ripiegamento e di meditazione, come dire una pausa di riflessione all'interno del loro percorso stilistico. Questa sensazione viene suggerita dai due *pendants* di Renato Barisani, che occupano il posto più prestigioso nella mostra e sono datati 1959. È questo l'anno di presentazione di un'importante mostra personale di Barisani a Roma: sempre nuove tecniche miste, sempre più largo impiego di materiali vari ed antitradizionali come il legno, il cemento, il tufo, la sabbia, i ciottoli. Ma contemporaneamente al desiderio di voler riproporre la resa autentica e le parvenze naturali di lave e intonaci della terra vesuviana, Barisani dovette sentire l'esigenza di verificare queste istanze anche nella più tradizionale sede pittorica, quella dell'acquerello. La stessa incontrollata causalità della opere «materiche» si ritrova così nei due acquerelli esposti in questa collettiva, in cui si raggiunge quella compiutezza formale e decorativa, dove il vivace gioco dei cromatismi e delle geometrie contrapposte rappresenta un momento di distensione, dopo l'avventura espressionistica dell'ispirazione informale e materica. Accanto a questi due acquerelli di Barisani fanno spicco due opere della più recente produzione di Domenico Spinosa, ambedue datate 1980. È tipico della produzione di Domenico Spinosa, che dipinge ormai da più di cinquant'anni, di erodere, graffiare, incidere il colore steso sul supporto, che sia la tela o il foglio di carta. È l'eredità di un'adesione più o meno fedele all'arte informale nell'ambito di una abbastanza diffusa tendenza napoletana del secondo dopoguerra, di cui Spinosa si avvale per un'esercitazione diversa e personale sui modelli cubisti. Ne sortiscono alcuni caratteri essenziali e tipici dello stile di Spinosa, che conserva col passare degli anni il gusto della materia e del segno. Segno inciso nel colore che crea diverse modulazioni cromatiche e giochi di luce. Una tecnica espressiva quanto mai efficace, resa ancora più evidente e comprensibile dalla carta bianca che si intravede sotto i colori dell'acquerello. De Tora, invece, espone in questa collettiva due piccoli e preziosi fogli conservati come rare miniature tra due vetri incorniciati. La ricerca astratta si fa amore di ordine e di geometria e sconfina nell'allusione a segni calligrafici e geroglifici. Il colore ad acqua acquista, in forza del piccolissimo formato e delle linee dorate dei contorni, un'inattesa condensata vivacità.

ARTICOLO DI FLORIANA CAUSA DEL 1985 APPARSO SUL QUOTIDIANO NAPOLI OGGI E RIPROPOSTO NEL VOLUME DEDICATO ALLA GIORNALISTA “PER PIACERE NON RICOLLOCARE...” ED. ARTI TIPOGRAFICHE NEL 2003

TEORIE E PENSIERI DEL GRANDE LEONARDO DA VINCI È IL SEGRETO DEI DIPINTI FIRMATI DE TORA

Il suo studio è in via Nicolardi. Gianni De Tora ora è ad una svolta della sua attività. Nei suoi quadri geometria ed immaginazione dispiegano un inatteso protagonismo.

Le tre figure geometriche piane — il cerchio, il triangolo ed il quadrato — costituiscono i temi principali di una decorazione intesa in senso moderno. La pittura di De Tora diventa attuale grazie ad un'apertura vaga verso una raffigurazione astratta che conserva pochi elementi tradizionali (decontestualizzati tuttavia e riproposti in forme anticonvenzionali).

L'oro, per esempio, usato per secoli in pittura come simbolo di trascendenza religiosa, è impiegato quasi costantemente « per la sua valenza storica ed emozionale » afferma Gianni De Tora, « ma anche come uno dei tanti elementi cromatici, ancora più efficaci per la straordinaria qualità di rimandare la luce assorbita »,

Si cimenta ora nell'acquerello, in piccoli *divertissements* miniaturistici, dove l'iterazione della figura geometrica non è più così nitida e regolare come negli anni passati (il felice momento del cosiddetto ciclo delle riflessioni); non si fa esigenza totale di razionalità matematica, risolta nella scansione di multipli e sottomultipli della stessa figura, ma è soltanto una griglia, entro cui inserire nuovi, e affatto inediti, rapporti forma-colore.

L'analisi della struttura geometrica, il campo d'indagine totale di Gianni De Tora è stata affiancata, infatti, da un nuovo promettente interesse per il colore e per i contenuti propriamente pittorici dell'arte.

Sintomo di queste riflessioni è una sequenza di innumerevoli piccole opere, a metà tra il concettuale, l'informale e la *pop-art*. Questo ciclo appartiene agli anni '81-'82 e si intitola: *Supporti frammentati*. Riprendendo un idolo polemico ormai tradizionale, anche Gianni De Tora ha posto in discussione l'istituzione del quadro. « Frammentare il supporto (la tela) significa mettere in crisi la nozione di quadro finito » — afferma De Tora — « Le mie opere sono episodi che non pretendono di avere un principio ed una fine. Io frammento il supporto dalle immagini, inserendo vari materiali (pezzetti di tela o di carta) e trascrivo pensieri del Codice Pittorico di Leonardo ».

Da questo momento di ricerca e di rimeditazione l'attività più recente, che offre risultati di compiuto effetto decorativo e che, pur restando nel solco delle forme geometriche, si rinnova continuamente in forza di una profonda cultura semiologica, rivolta essenzialmente ad effetti bidimensionali astratti. De Tora utilizza simboli delle antiche civiltà mediterranee — segni primari come quelli della vita, della morte, della procreazione, dell'uomo, della donna — che, per il loro carattere spiccatamente sintetico, gli consentono un delicato gioco di segni e colori, impreziosito dall'impalpabile tecnica ad acqua.

21 febbraio 1985





Franco Cipriano

TESTO DI FRANCO CIPRIANO APPARSO SUL PIEGHEVOLE DELLA MOSTRA COLLETTIVA " IL CANTO E LA LEGGE" SVOLTASI PRESSO LO SPAZIO ZERO11-LICEO ARTISTICO STATALE G.DE CHIRICO DI TORRE ANNUNZIATA (NA) DAL 3 AL 24 APRILE 2014

Nel tempo, oltre il tempo

Nei linguaggi dell'arte si formano e deformano percorsi, si trasformano nel ri-formarsi, in un labirintico incrociarsi di sentieri della ricerca *in opera* e della riflessione sul senso dell'arte medesima. Tra espansioni e contrazioni, il movimento dell'arte si fa esso stesso temporalità dell'essere e suo *spazio poetico*. È territorio conflittuale, seminato di dissidi e diaspore, dove le opzioni di linguaggio non sono neutrali e inermi scelte ma strategie di alterità conoscitiva del gesto dell'arte che si destina all'ulteriorità del mondo. Se le decisioni dell'*espressione* hanno la forza di un atto costituente dell'opera allora il linguaggio è legge che *si rivela*, che regola il gesto indirizzandolo pur anche alla sua negazione. "E invece poni mente: che vi sia una Legge: ciò dovresti salutare quale miracolo ! E che vi sia chi si ribella non è che trita banalità" scrive Arnold Schonberg, con radicale intento *fondativo* dell'opera come linguaggio nascente. Che vi sia legge significa che l'operare si determina nella sua possibilità.

Avendo cominciamento può prodursi nel suo divenire, nel tempo, proiettandosi oltre il tempo. Una *misura* dello spazio del visibile la quale è riflessione stessa del gesto artistico intenzionato al proprio oltrepassarsi in altri successivi, ancora controvertibili gesti. E nella radice regolativa dell'opera che si dà astrazione, il rifuggire da ogni *legislazione* del reale apre alla legge 'necessaria' del *poiein*, non idealisticamente *autonoma* ma dialetticamente presente come *altro* del senso.

E qui che la geometria è la *materia ideale* del fondamentale svuotamento della rappresentazione. Per Platone allegoria ideale dell'intelligibile. Le forme geometriche pura costruzione intellettuale, non sono immagini di realtà fisiche, sensibili, nella natura hanno solo accidentali mimesi. Dall'origine speculativa della geometria l'arte trae la dimensione anti-rappresentativa, ove l'astrazione è flusso di sondaggio delle forme in quanto risonanti del loro possibile diventare altre forme, altre *organizzazioni*, dove la legge s'incarna nelle proprie modificazioni, nella medesima sua instabilità. Persino dove la forma si fluidifica o si de-compone e si materializza in luce materica. Del resto già nel cubismo analitico-sintetico la forma rompe la *connaturazione* rappresentativa, pur nella radice della soglia - cezanniana - che altera il reale nelle profondità di altre visioni. dove le cose spariscono 'nel canto' del colore e del segno.

In un incrocio generazionale - che si espone con Barisani, Spinosa, **De Tora**, Cajati, Di Ruggiero, Longobardo, Risi, Lanzione, Terlizzi, Iperartista, Figliolini, Frattini e Manzi - si attraversano le differenze dei linguaggi 'astratti' nella prismatica indeterminatezza della contemporaneità. Estraneo a ordinamenti stilistici, tessuto in risonanze e *renovatio* della ricerca *storica*, si delinea il filo rosso della tensione tra *espressione e costruzione*, in accenti ora *informali* ora *strutturali*. Nella astrazione flessibile, non canonica, che informa le opere degli artisti in mostra, non emerge una precostituita separazione tra luce, materia di colore e forme/spazi di geometria. Le polarità, pur originariamente presenti, si *destabilizzano* incrociandosi nel percorso di ricerca di ogni singolarità e concretamente nel corpo delle stesse opere. L'opposizione tra forme e segno, tra spazio e tempo, tra pensiero e materia interagisce nel corpo dell'opera. Dove il colore arde di energia, di luce e segno, si manifesta in spazialità aperte, mutanti ma strutturanti, quando le forme si ritagliano nelle figure geometriche si spezzano e si dilatano, come a cercare immagini del loro stesso dubitare. La pluralità dell'operare manifesta, nelle diramazioni di "pensiero visivo", percorsi che si avvicinano e si allontanano, in un teso gioco di armonie, conflitti e dialoghi, dove *astratto* è anche lo sguardo che interroga se stesso. In quanto interrogato dall'alterità delle opere, in un circolo di opposizioni e consonanze, l'ambivalenza di linguaggio, che percorre il *corpo esposto* delle opere, è sospesa in risonanze di *canto e legge*, tra luce e misura, fino a ironie *comportamentali*.

Nessun ideale rigore, nessuna indiscutibile certezza abita i territori dell'astrazione come interrogazione dell'arte, né nei versanti delle forme né in quelli del gesto, fin dalle origini

'riflessive', tra Kandiskij, Malevic e Mondrian, sino all'espressionismo astratto americano e all'informale europeo. Incrociati l'uno all'altro - la materia, il segno e la forma - sono la trama-matrice dei linguaggi dell'arte. Ogni opera è astratta, in questo senso. Eccede il mondo e "fa mondo". Si arrischia in singolari quanto cruciali esperienze del pensiero che *agisce* come segno, "immagine del segno", come fenomenologia persistente del manifestarsi del visibile, altra da un'accezione storicistica ed evolutiva. Nelle differenze di visione, si aprono varchi verso il senso possibile più che delinearsi schemi concilianti di codici regolativi o l'abbandono alle retoriche consolatorie dell'emozione. Tra moti lirici e trame analitiche, in concettuali spostamenti dissimulativi, in un dialogo *contrastante* delle opere, in oblique rivelazioni dell'origine medesima della pittura "senza immagini", il pensiero visivo *lavora* su se stesso.





Franco Lista

TESTO DI FRANCO LISTA SUL CATALOGO DELLA MOSTRA COLLETTIVA "LE CARTE DELL'ARTE" SVOLTASI PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI CAIAZZO (CASERTA) DAL 10 AL 23 MAGGIO 2008

ASTRATTISMO COME PURIFICAZIONE

Nella sua più immediata fenomenologia, il rapporto che lega i sei artisti in mostra appare quasi una correlazione diretta del pensiero di Clement Greenberg, quando questi sostiene 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. Il suggestivo saggio di Greenberg, contenuto nel recente libro "Alle origini dell'opera d'arte contemporanea", curato da Di Giacomo e Zambianchi, ci rinvia a quell'unico contenuto astrattamente sensibile, puro e originario, della pittura. La ricerca di questo contenuto mi sembra, in buona sostanza, il filo ermeneutico che lega il lungo lavoro dei nostri artisti, assicurandone sia la profondità dei linguaggi, variamente orientati, sia quella particolare aura emozionale, evocatrice del mistero della pittura, che sempre accompagna l'arte astratta. Lo sguardo di insieme, appena delineato, potrebbe contribuire a un ulteriore approfondimento del vasto repertorio di forme d'espressione astratta, nell'area napoletana, indipendentemente dai modi rappresentativi e dalle declinazioni individuali dei singoli artisti. Intanto, occorre dire, si è già formata in proposito una cospicua letteratura storico-critica che coglie, attraverso un non semplice lavoro di sistematizzazione, i tratti storici e qualitativi della ricerca napoletana.

Antonio Auriemma, Renato Barisani, **Gianni De Tora**, Carmine Di Ruggiero, Giovanni Ferrenti e Enea Mancino sono tra i principali protagonisti di questa annosa ricerca che intreccia varie vicende; vanno visti, soprattutto in relazione al loro contesto storico e ambientale, come autentici battistrada di una ricerca che ha effettivamente portato le arti visive napoletane ad una condizione di necessaria e rinnovata "purificazione". "Le vicende dell'arte astratta a Napoli, scrive con efficace penetrazione critica Carlo Roberto Sciascia, si susseguono con logica continuità ... soprattutto causata dalla vivacità e dalla varietà delle sedimentazioni e dei collegamenti culturali, rinnovatisi di generazione in generazione, negli ultimi decenni del Novecento". I nostri artisti sono quelli che rifuggirono dalla facile accessibilità del figurativismo, svolgendo un ruolo, pur con paradigmi diversi, assolutamente pionieristico ed esemplare. Riusarono senza alcun indugio quella generale condizione di "imagomania" che sempre di più si andava affermando e rispetto alla quale Roland Barthes notava la nostra totale dipendenza, così forte da anteporla agli "ideali dell'etica o della religione". Certo, al di fuori delle categorie canoniche, non è difficile percepire il rigore, la sensibilità, la forte passione contro la spregiudicata mercificazione delle immagini del nostro tempo. Sono questi aspetti e valori che riverberano soprattutto nelle opere in mostra, dando conto della forte incidenza etica della lunga e straordinaria stagione dell'astrattismo nella nostra recente storia artistica.

**DAL TESTO DI FRANCO LISTA PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA
"TRACCE SEGNICHE" DEL 2009 PRESSO IL CASTEL DELL'OVO DI NAPOLI DAL 20
GENNAIO AL 20 FEBBRAIO 2009 CON GLI ARTISTI ANTONIO AURIEMMA- GIANNI
DE TORA- CARMINE DI RUGGIERO- GIOVANNI FERRENTI**

Aniconiche interazioni

[.....]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.

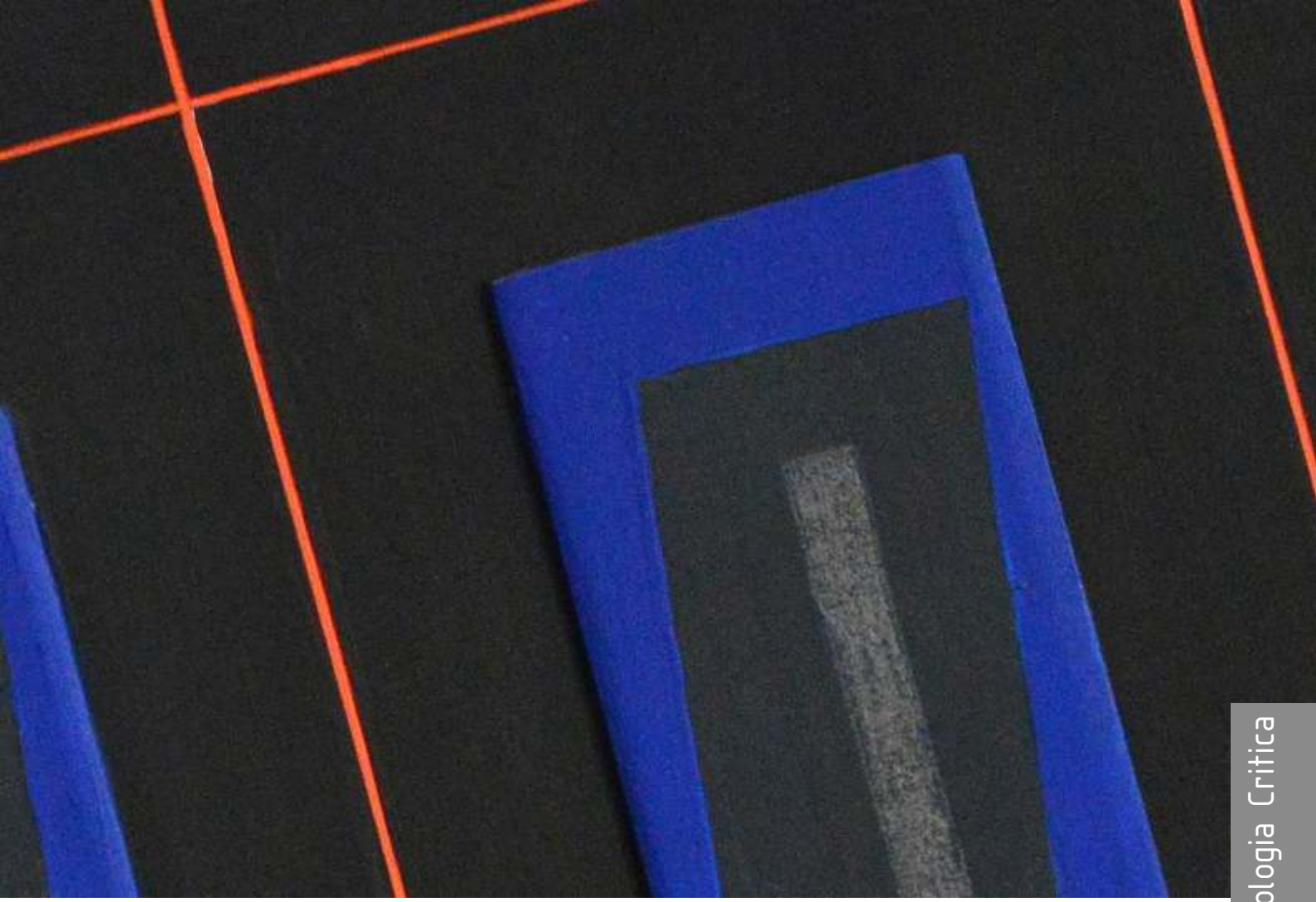
In questo contesto prende avvio la formazione dei nostri artisti, impegnati nella presente rassegna. Antonio Auriemma, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero e Giovanni Ferrenti, come altri artisti napoletani, in sede formativa, subiscono la forte eredità culturale ma credo che benjaminianamente siano riusciti 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 "cromo- grammi" 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".





Gabriele Perretta

TESTO DI GABRIELE PERRETTA INSERITO SUL MANIFESTO-CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE ALL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI VANCOUVER-CANADA- NEL GIUGNO 1987

Strumento dell'astrazione che ricorre

La Storia di Gianni De Tora non appartiene solo agli anni '80. Essa proviene da un' arco di esperienze più vaste che accennano ad alimentarsi continuamente di nuovi significati, nuovi progetti e nuove prospettive.

Nel panorama della pittura attuale il suo lavoro si inserisce attraverso una serie di indizi classici che ci lasciano presagire l'organizzazione mentale di una visione contemporanea. Essi sono: colori primari, la ricerca della «quadratura del cerchio», l'utilizzazione di simboli cosmici, le forme elementari del discorso, le iconografie relazionali, i sistemi archetipici, la matematica centrica e immagini razionali sui generis.

In sintonia con alcune energie creatrici attuali De Tora esalta il valore della coscienza interiore come conoscenza, dei segni, e dei significati e con un'automatismo che potremmo definire di stile Bergsonian che contrasta con la forma dell'esperienza ordinaria.

Non contrappone l'esperienza simbolico razionale per un fondante positivistico, ma su piani assolutamente diversi ed inconfondibili che sono vicini (per intenderci) al problema del tempo - come attimo, passato e durata - attinge sia dall'interiorità che dall'esteriorità (Bergson).

La riprova di ciò sono i suoi ultimi tre percorsi pittorici: 1) «dell'immagine esatta»; 2) quelle del «De pictura e del dialogo» che vanno fino alla mostra «Nuntius» (1985); 3) «i cicli del nero e delle tavole di gesso, le teche della memoria».

Ci sono due tipi di segno classico nell'attuale situazione contemporanea, uno è rappresentato dall'artista inglese Stephen Cox, dal fiesolano Luciano Bartolini e dall'americano Robert Kushener, a cui si sono aggiunti i pittori dell'ultima astrazione mistico-lirica italiana e l'altro da Galliani, Salvo e Mainolfi.

Gianni De Tora è più vicino alle lunette di Cox. Anzi opera nello stesso periodo, tra il '79 e l'inizio degli anni '80 su forme primarie, confermando ciò con le sue ultime tavolette di cartone e gesso che rappresentano il diario storico dell'artista, nel senso di storia riscritta non ritrovata, che De Tora magicamente definisce: «il giorno in cui dipinsi i colori della storia».

Il Primario, il Classico che si esprime attraverso un senso di costruzione e di sintesi produce una sicurezza eccezionale per l'artista, quel fare minutissimo che alberga nella uguaglianza e nella differenza dei segni. Il sempre uguale e sempre dissimile che esprime l'anima delle cose infinitamente più a fondo. Giù di lì dove l'attività conoscitiva raggiunge per altro l'istinto. L'intelligenza promanatrice strumento dell'astrazione che ricorre da forza ad una bipolarità del versante pittorico.

Da un lato la materia e l'impressione dell'impasto molle e denso, dall'altra il bisogno dell'autocontrollo, che comunque non si rifanno ad uno scopo riformativo del procedere per costruzione e finezza né a prestazioni di struttura dalla «banda serrata» e compatta, ma ad una motivazione che fuori dalla realtà può essere tutta calata nell'iconografia del reperto. I colori tenui, le sicurezze geometriche dirigono il nero a condurre un tracciato semplice, un limite fra tela e cornice, che non aspira a tumultuose vicende perché non chiede nulla al mondo circostante, né ha intenzione di sentenziarlo, ma solo di catturarlo nel suo fondo primario dove la suadente e colorata felicità del linguaggio è sempre effigiata e sorvegliata.



Gaia Salvatori

TRATTO DAL TESTO DI GAIA SALVATORI PRESENTE SUL LIBRO " LE AULE DELL'ARTE- ARTE CONTEMPORANEA E UNIVERSITA'" LUCIANO EDITORE DEL GENNAIO 2013 (SCRITTO CON NADIA BARRELLA ED ALTRI CONTRIBUTI CRITICI)

Il work in progress dell'Arte contemporanea nell'Università

[.....]A partire dalla giornata di studi *Le Aule dell'Arte* (12 ottobre 2011) abbiamo, insomma, cominciato a lavorare per un'Università aperta al dialogo con l'arte contemporanea, riprendendo un filone di ricerca - come si è detto in apertura - già iniziato dal 2003. Nel 'work in progress', delle cui prime tappe stiamo dando conto in questa sede (1) le *Sculptures in the SUN* negli spazi aperti del cortile della Facoltà di Lettere hanno cominciato subito a far parte delle dinamiche proprie di una vita universitaria. A poco meno di un mese dal menzionato convegno, si è aggiunto il gruppo plastico di Gianni De Tora (2) (concesso, come gli altri, in comodato dalla BAD) che ha sollecitato una 'lezione/performance' con gli studenti : l'opera esigea - come da indicazioni dell'autore stesso - che la cavità ovale al centro dell'installazione fosse riempita di acqua colorata d'azzurro. Riprendendo i dettami del pensiero dell' artista casertano, così, il 7 novembre 2011 una lezione del corso di laurea magistrale si è trasformata in un'azione collettiva consistente nella messa in opera di un 'dettaglio' poetico senza il quale il gruppo metallico, articolato in gabbie dipinte rigorosamente con colori primari, non poteva considerarsi 'completo' . Nei mesi successivi si è poi costituito, utilizzando la formula del tirocinio, una sorta di collettivo curatoriale fra gli studenti della laurea magistrale e del dottorato che, dedicando attenzione alla comunicazione della nostra iniziativa, ha lavorato (come si è detto, in un 'work in progress') all'implementazione di informazioni e immagini relative al progetto *Le Aule dell'Arte* nell'ambito del sito della Facoltà di Lettere (3).....

- (1) Si rimanda, per i successivi aggiornamenti, al link "Eventi" dello spazio "Le Aule dell'Arte" facente parte del sito della Facoltà di Lettere e Filosofia della SUN <http://www.lettere.unina2.it/>.
- (2) Corbi, 2004, pp.18,82 e 85.
- (3) Alla progettazione di questo sito, oltre al personale tecnico della Facoltà, ha dato un fondamentale contributo l'attività di tirocinio (nell'ambito del corso di Laurea Magistrale Interclasse in Archeologia e Storia dell'arte) dei dott. Arch. Luigi Affuso e Filomena Cacciapuoti.

**TESTO DI GAIA SALVATORI PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA ITINERANTE
DEDICATA AL MAESTRO DE TORA "TERRITORIO INDETERMINATO" SVOLTASI IN VARIE
SEDI TRA IL 2013 E IL 2014**

LABIRINTO nell 'Università

Incontrare l'installazione ambientale "Labirinto" di Gianni De Tora nella corte di un antico convento (sorto sul foro dell'antica Capua) poi divenuto carcere e ora università degli studi, non è solo un invito a perdersi nella stratificazione della storia quanto, piuttosto, ad iniziare quel "percorso movimentato" che le opere delle "Aule dell' Arte" spingono ad intraprendere entro e oltre la soglia universitaria. "Percorso movimentato" è il titolo di una di queste opere (una grande scultura di Renato Barisani del 1999) che spicca, per mole e cromia, nel vasto spazio del cortile del Dipartimento di Lettere e Beni culturali che dal 2011 ospita, come un parco di sculture all'aperto, il gruppo selezionato delle "Aule dell'Arte" a Santa Maria Capua Vetere: un'esposizione di opere in comodato che lega, facendone da perno, le "aule" e gli spazi della didattica che vi si affacciano e che ribadisce, con la sua ineludibile presenza, l'importanza di tener sempre vivo e aperto il discorso nei luoghi della formazione (quanto a ricerca, didattica e comunicazione) sull'arte contemporanea. Oltre all'opera citata, quasi una metafora della formazione universitaria, è stato sempre Barisani ad aver aperto sulla soglia universitaria un "Varco", non meno che a proporci un "Salto sul bianco", come anche un momento di "Sintesi" a fianco all'aspirazione all'"equilibrio" del funambolo, in costante oscillazione, del gruppo Quarta Pittura.

L'acquisizione di "Labirinto" di Gianni De Tora nell'alveo degli spazi universitari, in questo senso, non è stata solo un nuovo tassello di una preesistente proposta. "Labirinto" è venuta a creare un campo di forze.

Alla sua installazione hanno collaborato gli studenti del corso di laurea magistrale che, con Peppe Buonanno della Bunker Art Division, hanno tracciato 'diagonali', misurato 'distanze', visualizzato il cerchio che, nello spazio intermedio fra gli elementi, ospita il cubo bianco in vetroresina al centro dell' installazione. Le loro mani si sono aggrappate a quelle forme, per familiarità, sostegno, appartenenza, rivivendo un processo negli stadi di trasformazione della forma. La geometria del suo impianto, che richiama la "natura scenografica dell'universo di De Tora" (riconosciuta da Pierre Restany), assolutamente non auto-referenziale, ha aperto al gioco fra lo spazio interno dell'opera e quello dell'ambiente su cui insiste, seguendo un'attitudine coltivata dall'artista con particolare intensità soprattutto dagli anni '80. "Labirinto" è, infatti, un gioco di 'sequenze primarie', in linea con ricerche precedenti di De Tora concentrate sulla bidimensionalità della superficie pittorica, dove la geometria (come ha scritto nel 1970 Del Guercio) sembra "calata nelle familiari, attraenti imperfezioni del mondo fenomenico" ed è "essa stessa cosa fra le cose",

L'assolutezza formale che rende la sua opera "quasi architettonica" (come notò nel 1999 Gillo Dorfles) si concentra, nel caso del "Labirinto" esposto nella sede universitaria, sulle forme geometriche del quadrato, del cubo, dell'ovo come pure sui colori primari (giallo, rosso, blu) e sui 'non colori' nero e bianco in un insieme che nella definizione di 'labirinto' pienamente si riconosce. Una geometria "temperata e svincolata da qualsiasi tensione utopica"?: ci chiediamo aggiungendo il punto di domanda ad una osservazione di Trimarco. Sembra darvi una risposta Mario Costa quando successivamente, nel 2003, ossia in concomitanza con la data di nascita effettiva del complesso plastico oggetto della nostra attenzione, scrive di De Tora alludendo ad un "geometrismo caldo (...) che ha bisogno della materia per esistere" e che "si accampa concretamente nello spazio fisico". Ed è proprio così: "Labirinto" si è effettivamente 'accampato' nel cortile del convento di San Francesco a S. Maria Capua Vetere prendendo spazio, creando - come si accennava all' inizio - un campo di forze, attrattivo ma anche aperto all'interrelazione con gli studenti che sono liberi di guardarlo, "affiancarlo, attraversarlo.

A Santa Maria Capua Vetere Gianni De Tora aveva già aperto una 'finestra' proprio nel 2003 con la mostra dal titolo, appunto "The Window" presso la galleria Il Pilastro introdotta da un'opera intitolata, sembra non casualmente in omaggio ai luoghi della città, "Anfiteatro", ma è la dimensione del 'labirinto, piuttosto, ad imporsi nel tempo ed a ritornare più forte riprendendo una ricerca emersa sin dagli anni Settanta. "Ovo sequenza" del 1974, acrilico su tela, ed altri esperimenti analoghi dello stesso periodo, incrociavano già gli elementi strutturali del quadrato, del cerchio e della diagonale - centrali in molte sue opere della fase astratto

geometrica sin da quella metà degli anni '70 - con la figura ovale, così come il principio della 'sequenza' che si fa ambientale nell 'uso di elementi colorati in legno nel 1981 ("Sequenza ambientale" fu allestita a Mestre nell'ambito di una mostra personale dell'artista casertano). Ma già nel 1983 la dinamica del labirinto si racchiude in una forma ovale con materia e colore colato essenzialmente pittorico:

"Ovo-labirinthus", tecnica mista su tela, già allora preservava in nuce un'idea, mentre altrove, anche in mosaico, si incarnava in segni diversi (cerchio, triangolo). La forma ovoidale scavata nel cubo bianco al centro dell'installazione ambientale del 2003, è una forma geometrica che accoglie acqua di mare e sabbia e riflette il cielo: fa da perno, visivo e simbolico, dei quattro elementi colorati del 'labirinto' che, in qualche modo, vi si affidano.

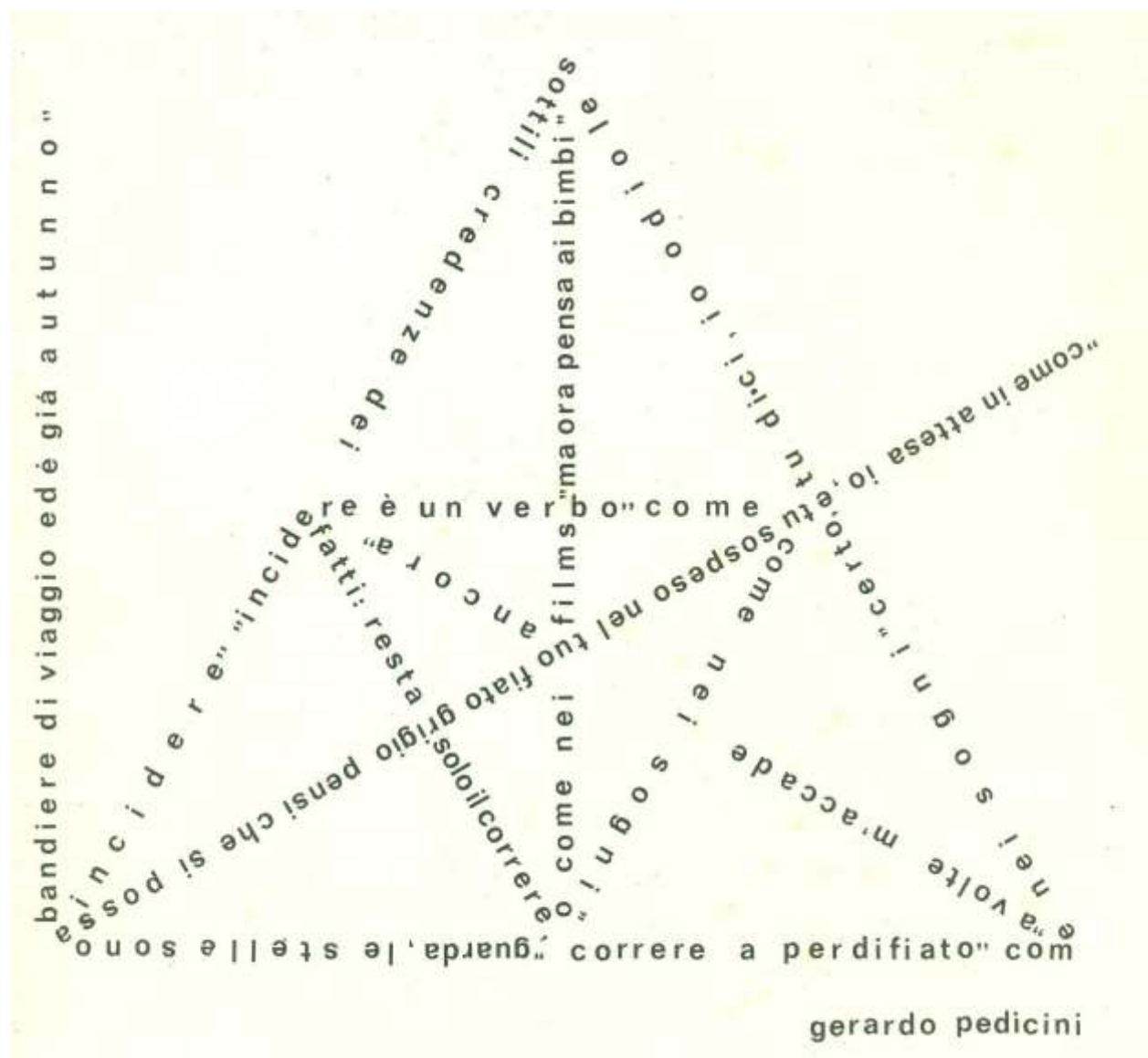
Nel 2004 alla mostra al Castelnuovo di Napoli, l'opera apriva il viaggio alla scoperta dell'artista (come scrisse Daniela Ricci), oggi spinge a ritornare nel suo grembo per affidarsi alla forza di un'intuizione sincretica, come fece lo stesso gruppo "Geometria e Ricerca" - di cui De Tora fu un esponente centrale - già nel 1977 quando, sul frontespizio del catalogo della mostra all' American Studies Centre, riportava la seguente frase di Galileo Galilei: "La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, a conoscere i caratteri, nei quali è scritto. Egli è scritto nella lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto".



Gerardo Pedicini

**POESIA VISIVA ELABORATA DA GERARDO PEDICINI PER GIANNI DE TORA
PRESENTE NEL CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA
ARTECOM DI ROMA NEL 1975**

testo : "come in attesa io, e tu sospeso nel tuo fiato grigio pensi che si possa incidere" " incidere è un verbo" "come tu dici, io odio le sottili credenze dei fatti: resta solo il correre, correre a perdifiato" "come nei sogni" "certo, come nei sogni" "o come nei film" "a volte m'accade ancora" "ma ora pensa ai bimbi" "guarda, le stelle sono bandiere di viaggio ed è già autunno".



ARTICOLO DI GERARDO PEDICINI APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DEL 29 GENNAIO 1980 X RECENSIRE L'USCITA DEL VOLUME DI LUIGI PAOLO FINIZIO "L'IMMAGINARIO GEOMETRICO" ED. IGEEI NAPOLI DEDICATO AL GRUPPO "GEOMETRIA E RICERCA"

Un'antologia di L.P.Finizio – L'immagine come espressione di sintesi geometrica

Luigi Paolo Finizio, «L'immaginario geometrico - Gruppo Geometria e ricerca», Istituto Grafico Editoriale Italiano.

Analizzare origini e radici dei linguaggi espressivi storicamente determinatesi, specie in Campania, costituisce per la critica d'arte nazionale e non, al presente, l'unico atto per legittimare il proprio ruolo e la propria funzione. Ciò le ridarebbe nuova credibilità e porterebbe: di conseguenza, allo smascheramento di chi con gli strumenti della critica continua a perpetuare nuovi riti propiziatori. Pratica questa costante della critica d'arte nazionale che ha inteso così operare una progressiva ma penetrante emarginazione di quanto di nuovo la cultura visiva da noi ha espresso ed esprime. Tanto si evidenzia ne «L'immaginario geometrico» di L.P. Finizio, edito dall'I.G.E.I. Ma l'indicazione è e resta solo di metodo. Anzi, sullo sfondo. Infatti assumendo come specchio d'indagine l'attività di sette operatori estetici napoletani e, specificamente, di Barisani, G. Tatafiore, Testa, Di Ruggiero, Trapani, **De Tora** e Riccini, l'autore del capitolo introduttivo (" Dal '50 un filo di storia per sette artisti"), ripiega in un percorso storico e accentra i quattro quinti dell'introduzione nell'analisi del Gruppo M.A.C. napoletano, di cui fecero parte Barisani, Tatafiore, Venditti e De Fusco. Opera cioè una conversione storica che non lascia spazio d'indagine alle forme espressive degli altri operatori che restano confinati e marginali al contesto del M.A.C. Questa scelta, a dir poco, è discutibile: in quanto non si può, come ha fatto Finizio, accettare le ragioni, anche se generiche, di un Gruppo, quello di «Geometria e ricerca», per poi ignorare o disconoscere valori, se ce ne sono, o limiti. Il che poteva essere evitato con l'indagare su un piano estetico le ragioni espressive, oltre che sociologiche, del permanere di una area di ricerca «astratta» in Campania e partendo da queste, arrivare alle origini. Ciò avrebbe di fatto, anche comportato una analisi più circostanziata sul linguaggio artistico di questi anni che, invece, resta confinato nelle sole citazioni nominali. Ma si può dire di più: partendo dalle premesse anche storiche dell' «operare con geometria» si potevano far scaturire nuove emergenze e nuove polarità linguistiche che avessero la forza e la pregnanza indicativa di dialetticizzare vivacemente e, pertanto, di individuare le forme culturali nuove con cui, oggi, la linea «geometrica» si muove e con cui può ancora legittimamente definirsi: il che avrebbe significato anche operare scelte discriminanti col porsi sul tessuto dell'indagine estetica più che sul piano di una critica storica. Che l'attenzione, anche con questa ottica di riflessione, poi necessariamente si sarebbe spostata sull'attività del M.A.C. sarebbe risultato più giustificato. Forse l'autore non ha sufficientemente vagliato, preso dalla sua volontà storica, le motivazioni che nel '76 portarono alla costituzione del Gruppo «Geometria e ricerca». Che erano motivazioni operative principalmente, così come furono definite in una lettera alla rivista «Arte e società» da Riccini. Il bisogno di stare insieme nasceva dai nuovi fermenti culturali che in quegli anni si erano determinati in Campania con la manifestazione «Napoli - situazione '75», coordinata da Crispolti e dal sottoscritto, e dalla necessità, quindi, per chi si poneva «sulla linea di continuità storica del linguaggio -geometrico» di trovare una propria centralità espositiva. Gli operatori del Gruppo «Geometria e Ricerca» cioè avvertivano nelle nuove forme espressive, del «sociale», tempi nuovi con i quali confrontarsi e misurarsi. Quindi si ponevano le ragioni del proprio «metodo» di lavoro. E lo stare insieme doveva significare individuare un' «ipotesi costruttrice sul valore didattico e politico» della geometria, quindi come «confronto sul linguaggio specifico». Il che comportava anche rivendicare una matrice propria in questo campo. E col rifarsi al manifesto del 1954 «Perché arte concreta» dei concretisti napoletani ciò era possibile. Di fatto in esso il M.A.C. napoletano poneva la distinzione

tra «rappresentare» e «formare». Con questa distinzione il M.A.C. legittimava la propria presenza nella società come "impegno morale di partecipazione" con esprimere «la coscienza di essere nella realtà». «Formare» quindi per loro si identificava con l'agire». Il che era assente nella concezione del M.A.C. lombardo.



Gillo Dorfles

**DALLA CONFERENZA TENUTASI ALL'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA DI
NAPOLI IL 5 GENNAIO 1996 IN OCCASIONE DELLA RICOGNIZIONE DEL GRUPPO
GEOMETRIA E RICERCA A CURA DI MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA**

(...)Il merito di questi artisti napoletani è stato quello di opporsi all'informale che stava diventando troppo generalizzato. Opporsi all'informale o attraverso un'astrazione limpida e lucida (...) oppure più concettualizzata oppure un'astrazione non tanto geometrica quanto un costruttivismo architettonico come quello di De Tora.

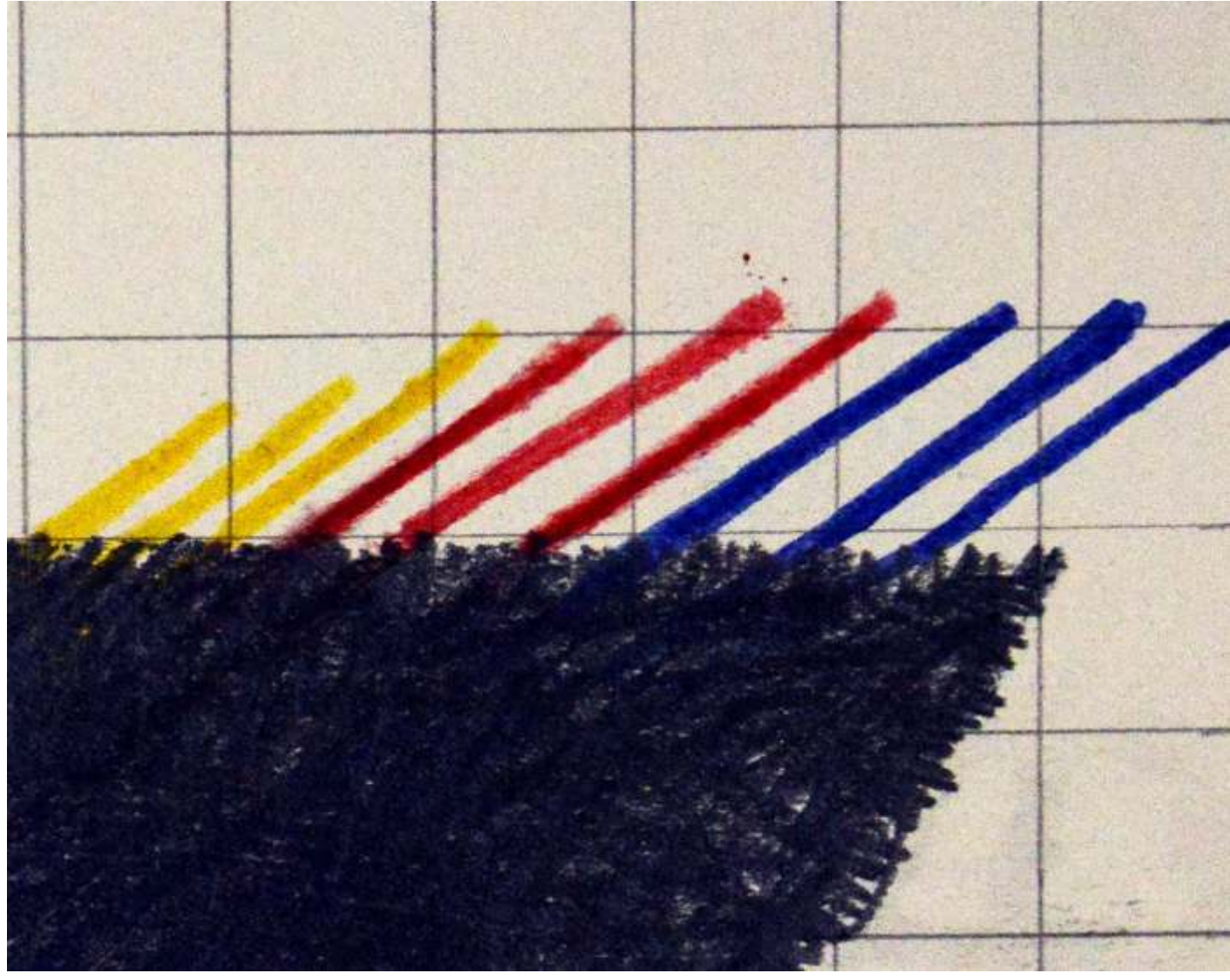
La sintesi di questa mostra credo sia quella di notare l'importanza del gruppo Geometria e Ricerca nell'opporsi al dilagare dell'informale, nel recuperare un'aspetto anche architettonico della pittura.
(...)

LETTERA DI GILLO DORFLE DICEMBRE 1998 CATALOGO - PIEGHEVOLE
MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA "AVIDA DOLLARS" - MILANO - 1999

Caro De Tora,

conoscevo bene i tuoi lavori - così calibrati, esatti, rigorosamente costruiti - che si apparentavano in parte alle prime realizzazioni "geometrizzanti" del MAC napoletano. Ma non conoscevo ancora il tuo nuovo lavoro dove da un lato, il rigorismo non viene mai meno; ma dall'altro, il colore si intensifica per l'uso di strutture metalliche, di acciaio, di legno, che, in certo senso, conferiscono all'opera quella assolutezza formale che la rende quasi "architettonica" e, a mio avviso, aprono la strada alla possibilità d'una più mutevole e mena rigida concezione dell'elemento spaziale; come, in parte mi era parso d'intravedere già a partire da alcune delle tue "carte" - a base di tempera, acquarello e polvere d'oro- dell '84 così raffinatamente pittoriche. Ma c'è soprattutto un aspetto nuovo che vorrei segnalare e che forse tu stesso non apprezzi sino in fondo: la presenza di una inedita "apertura" verso l'indeterminatezza e l'asimmetria, che si rivela, ad esempio, nella "croce strabica".

Ebbene, questo lavoro - pur altrettanto limpido e calibrato delle altre tue recenti creazioni - mi sembra dimostrare una volontà di sottrarti alla inflessibile costrizione della "simmetria" (quella che William Blake definiva la "fearful symmetry": spaventosa simmetria) e del rigorismo geometrico, per affrontare pur nella fedeltà dell'impostazione astratta e non figurativa - una via più pronta ad adeguarsi all'epoca - così drammatica e poco "equilibrata" - in cui viviamo.





Gino Grassi

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" PER
RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE PRESSO LA GALLERIA LA PARETE DI
CAIAFA -1971**

GIANNI DE TORA ALLA "PARETE"

Gianni De Tora. artista di cui mi sono occupato più volte in questi ultimi tempi (fu selezionato da Guttuso, Crispolti e De Grada per la grande mostra della Nuova Figurazione di Caserta) fa, in una rassegna personale allestita presso un nuovo centro culturale ed artistico sorto in via Tarsia «La parete» di Caiafa, un consuntivo della propria operazione. **De Tora** affronta i temi più vivi dell'inquietudine contemporanea (la mancanza di uno spazio vitale, l'alienazione, l'oppressione dei consumi, la libertà calpestata) e registra sulla tela le sue reazioni di rappresentante di una generazione che rifiuta l'integrazione e che si pone in posizione critica nei confronti dei gestori di ogni forma di potere. De Tora procede ovviamente nella ricognizione di questa realtà mediante simboli più o meno intelleggibili e più o meno identificabili. Laddove l'artista si lascia prendere la mano da stati chiaramente emozionali l'opera viene a risentirne; ma, quando De Tora raffredda le emozioni ed elabora con distacco la propria operazione demistificatoria, anche il linguaggio è più valido e di più facile comunicazione. Alcune delle opere presentate mostrano una grande raffinatezza creativa ed un rigoroso senso volumetrico. Ci troviamo di fronte ad un artista che può dire una parola importante nel contesto dell'arte meridionale.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DI NAPOLI
DEL 25.5.1975 PER RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA
GANZERLI DI NAPOLI**

Il mondo sferico di Gianni De Tora

*In corso allo studio Ganzerli la personale di un interessantissimo artista che indaga sulle
forme geometriche-Ricerca del naturale*

Lo studio Ganzerli conclude una stagione interessantissima con una personale di **Gianni De Tora**, un artista che ha sviluppato in questi anni recenti, un proprio originale modulo e si presenta con le carte in regola agli appuntamenti più importanti.

Poco più che trentenne, De Tora compie un'operazione sulle forme geometriche, con particolare interesse per la sfera. 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 di aver cominciato ad approfondire la filosofia della forma. Come a dire che una ricerca può trasformarsi talvolta in un'indagine concettuale.

ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DEL 14 APRILE 1976 X RECENSIRE LA COLLETTIVA "CAMPANIA PROPOSTA UNO" SVOLTASI NELLA GALLERIA VANVITELLI AL VOMERO NAPOLI DALL'11 APRILE AL 2 MAGGIO 1976

Una grande mostra -happening

"Campania proposta uno", un tentativo di sondaggio popolare sui problemi estetici e del territorio, ha avuto il decollo domenica nella galleria Vanvitelli

"Campania proposta uno", un tentativo di sondaggio dell'opinione pubblica sull'arte come possibilità concreta di coinvolgere le grandi moltitudini non soltanto all'evoluzione dei procedimenti estetici ma anche alla politica del territorio, ha avuto il proprio decollo domenica nella galleria Vanvitelli al Vomero dove una grande mostra-happening ha fatto da perno ad una serie di manifestazioni in parte concettuali. Ma non partecipano a questa vitalissima manifestazione (che ha avuto l'appoggio caldo e convinto dell'assessore regionale al turismo ed alla cultura De Feo) soltanto molti tra i più agguerriti artisti napoletani ma anche gruppi di teatranti che articoleranno un discorso impegnato che si snoderà lungo tutto l'arco di questo mese e si concluderà ai primi di maggio. Bruno Turchetto è l'ideatore di questo singolare intervento che ha avuto una partenza felice anche per la collaborazione che gli artisti e i gruppi di impegno hanno dato alla manifestazione. Certo, il coinvolgimento globale può provocare contraddizioni ma è anche chiaro che ogni libero e spontaneo intervento non fa che fungere da verifica nel rapporto arte-società e territorio-coscienza della funzione civile da parte dei cittadini. Alla mostra vera e propria partecipano, tranne poche eccezioni (Alfano, De Stefano, Pisani e qualche altra grossa personalità dell'arte napoletana) quasi tutti gli artisti campani. Analizzare, caso per caso la partecipazione di pittori dei quali abbiamo quotidianamente parlato negli ultimi dieci anni è quasi impossibile e non è questa l'occasione per scoprire un Luciano Caruso o un Persico, un Lippi o uno Spinosa. Diremo che tra gli esperimenti più interessanti poniamo quello del Gruppo di Salerno (Davide, Chiari, Marano e Rescigno), il "Progetto del mare" (Canale, Lizio, Longobardo, Massa e Mario Tatafiore), la «Pro-art» (Castellano, Ciro Esposito, Eugenio Esposito, Gravina, Lista, Mele, Pisano, Scartezzini, Silvari e Terracciano). Tra i partecipanti singoli citerei Rocco Grasso, Antonio Fomez, Annibale Oste, Salvatore Paladino, Maria Roccasalva, Enrico Bugli, Luciano Caruso, Gerardo Di Fiore, Salvatore Emblema, Riccardo Riccini, Renato Barisani, **Gianni De Tora**, Carmine Di Ruggiero, Domenico Spinosa, Guido Tatafiore, Riccado Trapani. Tra gli anziani da ricordare Notte, Lippi e Corrado Russo. Tra le pittrici la Balatresi, la Panaro, la Ciardiello e la Trapani. Ancora: Paciolla, De Falco, Galbiati, Aulo Pedicini, Felice Piemontese, Bruno del Monaco, Mimmo Jodice, Bruno Patanè, Vitagliano e qualche altro ottimo artista di cui ora non ricordo il nome.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL ROMA DI NAPOLI DEL
24.2.1977 X RECENSIONE MOSTRA COLLETTIVA DEL GRUPPO
GEOMETRIA E RICERCA (SENZA TRAPANI) ALL'AMERICAN STUDIES
CENTER DI NAPOLI DALL'11 AL 28 FEBBRAIO 1977**

le nuove strade dell'arte- L'ASTRAZIONE E IL PROCESSO AL "QUADRO"

Significativa mostra intitolata " Geometria e ricerca" all'American Studies Center : vi partecipano sei tra i più interessanti rappresentanti della ricerca astratta . Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Riccini, Tatafiore e Testa. Quando l'investigazione estetica sconfina nella concettualità. L'inserimento nella realtà urbana.

“Geometria e ricerca” è il titolo di una mostra alla quale partecipano sei tra i più significativi rappresentanti della ricerca astratta in Italia. I protagonisti di questa importante manifestazione sono tutti e sei napoletani e portano avanti, ciascuno per conto suo e con investigazioni personalissime, un discorso nuovo nel contesto delle operazioni neo-astratte e costruttivistiche. Gli artisti che partecipano all'originale collettiva (che si svolge nelle ampie sale dell' American studies center) sono: Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo A. Riccini, Guido Tatafiore e Giuseppe Testa. Bisogna aggiungere, per onestà, che questo gruppo di ricerca è nato dopo una serie di fortunate personali allo Studio Ganzerli, e il successo riportato nonché l'affinità della investigazione hanno convinto Barisani e i suoi più giovani amici a presentarsi uniti al giudizio del pubblico in uno spazio assai più vasto che, forse, solo l' “American studies center” poteva offrire. Sul frontespizio del riuscito catalogo che l'Istituto americano di Napoli ha dedicato alla mostra è citata una frase (abbastanza indicativa) di Galileo Galilei: “La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, a conoscere i caratteri nei quali è scritto.

Egli è scritto nella lingua matematica, e i caratteri sono triangoli, cerchi ed altre figure geometriche senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto”. Su tutti e sei i protagonisti di questa rassegna sono più volte intervenuto con commenti critici- è necessario tuttavia fare il punto su queste operazioni mettendo in rilievo altresì gli sviluppi più recenti di un discorso che apre all'arte strade (forse) inesplorate.

Renato Barisani presenta le sue creazioni più recenti. In questi lavori felici del geniale artista (che è passato dall'astrazione vera e propria ad una indagine neo-costruttivistica) è possibile verificare non solo una nuova idea di forma ma una nuova visione dello spazio e della luce, cui va aggiunto, fatto importantissimo, un senso assai spiccato della funzione. In queste direzioni ultime Barisani usa soltanto tonalità bianche e nere per far meglio risaltare la funzione plastica del “quadro”. Le opere neocostruttivistiche di Barisani sono chiamate dal suo autore “Strutture modulari”, perché pur possedendo una morfologia ben definita, si prestano a sempre nuove elaborazioni in cui la partecipazione del fruitore diventa fondamentale. Insomma, il consapevole artista fornisce le strutture -

base (da riprodurre pure in serie): spetterà a chi entra in possesso delle sculture di operare una scelta compositiva. Ma questo è solo un lato della ricerca di Barisani. L'importante è che il geniale artista compie la propria investigazione sulla forma in funzione del suo inserimento nella realtà urbana. Come a dire che la ricerca di Barisani non solo sconfina nell'architettura e non tende a rimanere pura creazione estetica ma cerca di avvicinarsi quanto più possibile al tessuto sociale investendo in pieno i grandi problemi dell'uomo (italiano) di oggi.

UNA NUOVA IDEA DELLA FORMA

Gianni De Tora è una delle più inattese rivelazioni nel campo specifico della ricerca astratta. Ha compiuto passi da gigante in un periodo limitatissimo di tempo. Partito da posizioni espressionistiche, De Tora ha iniziato un discorso sulla forma e sulla filosofia della forma riuscendo ad affrancarsi dai problemi di pura staticità e ad entrare nel vivo delle trasposizioni cinetiche degli elementi fondamentali della geometria, principalmente la sfera, cerchio ed il triangolo. De Tora si serve del colore in maniera assai intelligente per giungere ad un punto di 'fusione surreale' tra "il dato razionale- che è offerto da corpo geometrico preso come tale e il dato naturale". In sostanza De Tora cerca di far coincidere tutto ciò che è 'a priori' (tra cui la circolarità: la palla, i pianeti, etc.) con ciò che è 'a posteriori' (cioè nato dalla ragione). Una identificazione, quasi perfetta. Tra "regola" e fantasia.

Carmine Di Ruggiero è un artista di complessa personalità e di approfonditi orientamenti. Il suo cammino ha seguito una evoluzione sicura e non subito né tentennamenti né contraddizioni. Partito da un informale di personalissima elaborazione, Di Ruggiero s'è orientato prima verso operazioni 'new dada' poi ha debordato verso l'analisi della forma razionalizzata. Da qualche anno Di Ruggiero indaga sul triangolo. E' chiaro che, addentrandosi nell'indagine matematico-filosofica, l'impegnato artista doveva per forza giungere ad un discorso di questo tipo. Per i pitagorici il triangolo fu il simbolo di ogni perfezione. Di Ruggiero adopera questo elemento per due operazioni distinte: una prima, spaziale-matematico-filosofica (il triangolo come armonia e il triangolo come rappresentazione di una perfezione socio-razionalistica); una seconda, puramente segnica, il triangolo diventa un elemento alfabetizzato, un simbolo di codice come il 'formicone' di Capogrossi e vengono fuori composizioni di alta creatività (specie le ultime) che io considero vere e proprie "sinfonie segnico-coloristiche".

Riccardo A. Riccini, in una personale allo studio Ganzerli è un giovane artista schivo ed introverso ma assai ricco di talento. Riccini opera nel contesto dell'astrazione ma la sua è più un'analisi critica che cerca di affrontare ciò che avviene a monte dell'opera d'arte. Un problema, come si vede, tutto concettuale. Lo dice lo stesso Riccini: "Ho sempre lavorato, prima dell'immagine, sotto, a saggiare l'articolazione del costituirsi del senso interno della pittura nei rapporti della dialettica produttiva: dopo il momento ('65-'67) della "immaginazione" tra automatismo e associazione iconica analogica, dopo la convenzione rappresentativa ('73, prospettive) tendo ora a dipingere le relazioni tra materiale e procedimenti...."

FILOSOFIA DEL TRIANGOLO

Guido Tatafiore, che fu con Barisani il fondatore del Gruppo astratto-concreto dopo la parentesi in seno al Gruppo Sud, è ritornato alla grande ribalta dopo qualche anno di voluto silenzio. Oggi egli ha imboccato la strada neo-costruttivistica con una impostazione concettuale. Come a dire che, al di là delle analisi sui corpi geometrici,

Tatafiore punta ad un «distinguo- tra un “tempo pubblico” e “un tempo privato” inserendo, in questo contesto, il colore. Una maniera originale per riabilitare l'apporto coloristico. C'è poi in Tatafiore un ritorno al “quadro” come elemento di confluenza di situazioni più disparate. Tatafiore rimane un artista geniale, che cerca di fondere elementi puramente fantastici con altri dedotti dall'analisi razionale della realtà.

Giuseppe Testa è un ricercatore di notevole capacità analitica che tende ad un inserimento delle sue investigazioni astratte in un modulo architettonico. Le 'linee-forza' di Testa tendono a costruire e costituire uno “spazio razionale” che si identifica in una situazione mentale. Quindi nessuna frattura tra progettazione e opera stessa.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "ROMA" DEL 8
FEBBRAIO 1977 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA " LINEA-ARTE'77"
PRESSO IL CIRCOLO ARTISTICO POLITECNICO DI NAPOLI DAL 2 AL 9 FEBBRAIO
1977**

"Linea-arte '77" e la situazione pittorica nella nostra città

E' utile una mostra senza scelte precise, la quale si rifugia in una posizione di antologismo? Questa è la prima reazione del recensore che deve dare un proprio giudizio sulla collettiva "Linea-arte '77: fatti ed immagini della città", curata da Salvatore Di Bartolomeo e Angelo Calabrese per conto del Circolo Artistico Politecnico. I due critici, che si sono assunti l'oneroso incarico di allestire la mostra, sono convinti di aver organizzato una grossa manifestazione in una città che manca nel modo più assoluto di strutture artistiche pubbliche e di iniziative culturali e contestano la nostra amichevole accusa di non aver voluto procedere a delle scelte. Essi si difendono affermando di aver dato un panorama quasi completo dell'attuale situazione artistica a Napoli. Aggiungono di aver cercato, nei limiti del possibile, di fare qualcosa di buono lasciando chiaramente comprendere che hanno dovuto lottare contro la "linea conservatrice" del Circolo Artistico. Riconosco che alla mostra partecipano molti artisti di classe ma che senso ha, per lo stesso Circolo, riproporre nomi di pittori che hanno fatto il loro tempo o che sono stati chiaramente bocciati per immaturità o inadeguatezza? Certo, nella prima sala ci sono opere di notevole valore appartenenti ad artisti che tutti conosciamo e che rispondono ai nomi di Barisani, Bugli, Di Ruggiero, **De Tora**, Notte, Trapani, Oste, Paciolla, Izzo, Oscar Pelosi, Vitagliano, Biocini, Clara Rezzuti, Panariello, Lezoche, Jodice, Grasso, Fomez, Balatresi, la Ciardiello, Rosa Panaro. Ci sono ancora Nino Ruju, i tre Mazzella, i Catelli, Massanova, la Nemea e altri. Non sono presenti, comunque, De Stefano, Spinosa, Alfano, Pisani e altri noti, giovani maestri. Il fatto è che il Circolo Artistico Politecnico non può continuare a regolarsi come se vivessimo ancora ai tempi di Galante. Non può pensare di riuscire a calamitare, intorno ad una organizzazione vetusta, il meglio dell'arte napoletana come poteva accadere, forse, mezzo secolo fa. La situazione è profondamente cambiata e, naturalmente, questo discorso vale anche per la "Promotrice Salvator Rosa" e per qualche altro ente che colleziona mostre di pittori storicizzati quando non semidilettanti. Basta con le baronesse che fanno le pittrici e con l'esaltazione del peggiore cattivo gusto. Il pubblico napoletano è diventato maggiorenne e credo che siano cambiati anche i soci del Circolo Artistico. Occorre ringiovanire le strutture e far entrare un po' d'aria nuova. Mi rendo conto che gli amici Di Bartolomeo e Calabrese, bloccati da un muro di pregiudizi, si sono trovati nell'impossibilità di fare quelle scelte che erano necessarie per dare un senso alla mostra. Ma le scelte, purtroppo, non sono state fatte. Il perché di tutto ciò può aver valore sul piano umano, non su quello critico. Le mostre, se hanno una funzione, è soltanto quella di presentare quanto di nuovo si verifica nel campo della creatività pittorica. Sarebbe lo stesso che, alle esposizioni di moda (è chiaro che il paragone ha un valore puramente dimostrativo) si presentassero vestiti degli anni scorsi. Non ce la prendiamo quindi con i rappresentanti di vecchie mode pittoriche: essi sono egregie persone e artisti da rispettare. Una manifestazione, però, pubblica è un episodio che non può tener conto dei fatti personali.

La presidenza del Circolo Artistico lasci mano libera ai due critici. Poi si vedrà se una mostra non è riuscita per mancanza di idee degli organizzatori o per mancanza di fiducia negli stessi da parte del sodalizio di piazza Trieste e Trento.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL "ROMA" DEL 25 MARZO 1978 X
RECENSIRE LA COLLETTIVA " LA LINEA ITALIANA ASTRATTO-CONCRETA" AL
CIRCOLO ARTISTICO POLITECNICO DI NAPOLI ORGANIZZATA DAL CENTRO
CULTURALE "LO SPAZIO" DAL 15 AL 29 MARZO 1978**

Presentata la linea Astratto-Concreta

L'avanguardia storica italiana in una bella mostra a Napoli

La manifestazione in corso al Circolo Artistico – Presenti artisti tra i più importanti del dopoguerra da Turcato a Santomaso, da Morlotti a Spinosa, da Vedova a Carmi a Scanavino- La partecipazione dei pittori napoletani

La mostra organizzata al Circolo Artistico, per presentare ai napoletani le opere di parecchi dei rappresentanti più illustri di quella che possiamo definire "La linea italiana astratto - concreta", è di ragguardevole importanza perché consente al pubblico della nostra città di farsi un quadro abbastanza preciso di tutto un periodo felicissimo della ricerca pittorica nel nostro Paese e perché aiuta a sfatare il mito di un movimento artistico nato altrove e riprodotosi in un secondo momento dalle nostre parti, sia pure con caratteristiche diverse ed autonome. Solo se si pensa che un Burri ed un Dorazio hanno preceduto di parecchio i famosissimi americani e che Rauschenberg trovò in Italia la scintilla per le sue geniali invenzioni, ci si può rendere conto del ruolo assolutamente originale svolto dai ricercatori italiani nel portare avanti una linea avanguardistica che avviasse la sostituzione dei codici linguistici tradizionali e che si identificasse nel mutato modo di sentire e di comportarsi della parte più avanzata del Paese.

Correlazione

E' chiaro che esiste una correlazione tra i vari movimenti avanguardisti e americani ed europei e che non si può parlare di ricerca astratto - concreta senza ricordarsi di Pollock, di Rothko, di Klein, di Mathieu, di Wols e di Fautrier. Ma è anche da riconoscere che le prime indagini astratto - concrete furono condotte autonomamente dagli artisti italiani, i quali, rifacendosi ad esperienze proprie (non escluso il Futurismo che soltanto oggi comincia ad essere valutato in maniera adeguata alla funzione che ha ricoperto nell'aprile la strada delle indagini più coraggiose) diedero alle ricerche un carattere personalissimo ma in linea con le nostre tradizioni storiche. Merita perciò un alto elogio Gerardo De Simone il quale, dopo aver presentato in questi ultimi anni ai napoletani molti dei protagonisti dell'avanguardia storica del nostro Paese, ha voluto riunire le opere di tante grosse personalità della nostra arte per farle conoscere a quella parte della città che per un motivo o per un altro non aveva potuto ammirare i quadri esposti nelle varie importanti mostre che "Lo Spazio" ha allestito in questi ultimi anni. Certo, non sono presenti tutti i grossi esponenti dell'arte italiana astratto - concreta che in queste più recenti stagioni hanno tenuto le personali a Napoli: De Simone li avrebbe presentati tutti ma non sarebbe allora bastato il salone del Circolo Artistico: ci sarebbe voluto Palazzo Reale. A ciò bisogna aggiungere che Napoli vanta alcuni grandi esponenti della ricerca informale ed astratta e più di un giovane di sicuro avvenire: sarebbe stato particolarmente grave non presentare questi artisti in una mostra che ha l'ambizione di fare il punto sull'avanguardia storica e sui suoi sviluppi più recenti. Mancano quindi i nomi di Mandelli, Ilario Rossi, Moreni che hanno recitato una parte da protagonisti sulla ribalta artistica italiana, ma sono presenti Carmi, Turcato, Santomaso, Scanavino, Vedova, Bendini, Barisani, Morlotti, Scordia, Spinosa, Pozzati, Di Ruggiero, Emblema, **De Tora**, Riccini, Giosi, Saporetti, Corsaro. All'americano Ruff è dedicata la sala personale: egli presenta solo pastelli.

Nuovi codici

Chi sono e in che cosa consiste la ricerca degli artisti presenti in questa mostra? Prendiamo Carmi, Carmi è un ricercatore il quale si rende conto che la funzione dell'artista, in un'epoca come la nostra è necessariamente modificata non soltanto nei confronti di quello che fu l'artista romantico che presumeva di essere il depositario della creatività (una specie di personaggio folgorato dal genio) ma anche nei riguardi dello stesso artista dei nostri tempi che è convinto di trasmettere, comunque,

un messaggio morale. Se sembra accertato che tra invenzione e scoperta la differenza è colossale e che il pittore o l'operatore artistico non inventa un bel nulla ma indaga nei più riposti recessi di se stesso cavandone sperimentazioni soggettive o oggettive sempre legate ad un tipo di comunicazione ristretta o allargata ai più, è ugualmente chiaro che la creatività è la capacità dell'artista di stabilire un codice quanto più comunicativo possibile: un codice di semplici segni o di segnali catalogati. Turcato dal canto suo ha dimostrato che gli alfabeti usati non sono i soli e definitivi. Spetta all'artista, creare il proprio codice linguistico, identificare (come crede) i fenomeni, verificare i dati della memoria, ricostruire cifrari smarriti nel grande pozzo del subconscio. L'artista, dunque, per Turcato non tende più a rappresentare la realtà attraverso i codici storicizzati ma può ricorrere a libere riunioni di segni. Mentre Capogrossi adoperò una semiologia ritmica e monologica. Turcato dà sfogo alla sua grande vena creativa attraverso una semiologia autonoma. Santomaso, come Burri, arriva invece alla conclusione che non bisogna discostarsi dalle "cose". Se le cose hanno una loro precisa ragion d'essere; se la natura ha un suo segreto ordine; se la forma, nella sua situazione dinamico - plastica, è a rappresentazione meno errata di ciò che avviene all'interno delle cose: se tutto è riducibile a struttura, colore e luce, vuol dire che l'uomo artista non può procedere a tentoni ma ha il dovere di fissare un rapporto tra la ragione e le cose. Scanavino, attraverso la tortuosa immagine di fili che si aggrovigliano e si disperdono come in un misterioso labirinto, ci dà l'idea di quello che può essere il nostro subconscio, punto di incontro e di scontro di memorie ancestrali e di traumi precoscienti, di scure turbe e di lancinanti frustrazioni. Vedova, "pittore - contro", cerca di semplificare al massimo la comunicazione e sente l'urgenza di nuovi mezzi; non teoriche elucubrazioni ma indagini aperte, caricate volta per volta di nuovi apporti, dove l'esperienza di ognuno interviene, aggiunge riferimenti. La pittura deve trovare nella sua implicitità un messaggio (non falso socialista, ma, neppure dettato dal mercato; il quale risponde soltanto alle proprie leggi). Morlotti ha preso chiaramente posizione per una pittura che cerchi di approfondire le tensioni interne dell'organico, sempre come operazione riflessa di una indagine mentale) a monte dell'opera d'arte. Cosa sarebbe la nostra vita se non ci fosse un rapporto tra l'uomo e le tracce che la "preconoscenza" ha lasciato dentro di lui e negli altri angoli segreti dell'esistenza naturale?. Barisani tende a ridurre tutto a "forma primaria" ma riesce tuttavia a trovare anche un punto di incontro tra il razionalismo astratto ed il dato "naturale". L'artista, insomma, vuol dimostrare che è possibile verificare non soltanto una nuova idea della forma ma anche una nuova concezione dello spazio e della luce in una situazione di modifica dell'attuale tessuto esistenziale. Scordia articola il gioco delle forme da vero maestro in una situazione di attrazione reciproca dei volumi e nella rivalutazione degli elementi plastici.

I napoletani

Artisti di alto livello anche Bendini, Pozzati e Corsaro il primo per aver portato avanti un discorso materico di estremo interesse; il secondo per aver liberato la figurazione dalle ipoteche di un estetismo fine a se stesso; per Emblema, assodato che l'arte è luce, perché il colore è luce e l'arte è colore, diventa importante "recuperare" il colore della fisicità del reale, recuperando la luce. Attraverso la ricerca sulla trasparenza. Spinosa, il più noto degli informali napoletani, ci ricorda che la materia è l'origine di tutte le cose. Dunque, la materia è vita, è forma, è bellezza, è morte. La morte è una finzione: tutto ritorna al ruolo primario dell'esistenza attraverso l'unica grande legge del mondo: la metamorfosi. Di Ruggiero opera a due livelli sui triangoli che vengono, da un lato, reinventati come elementi segnici di un discorso neo - astratto e da un altro lato assumono il valore di forma primaria ma con precisi connotati concettuali. Interessantissimo Walter Saporetti, un pittore "esplosivo" con ritardo ma che mostra una personalità ed un talento indiscutibili. A livello linguistico Saporetti si esprime, come ho già detto, attraverso una ripresa personalissima dell'informale materico - plastico. In parole povere Saporetti non solo mostra di aver compreso che l'ideale da seguire è quello di realizzare opere che siano nello stesso tempo di scultura e pittura, ma tende a manifestare una sua maniera assai originale per mettere a fuoco un proprio modulo pittorico - plastico. Che tende a rappresentare situazioni geologiche, biologiche ed endogene dove l'occhio umano non riesce a giungere e dove forse arrivano soltanto l'occhio meccanico dei ricercatori scientifici e la fantasia dei poeti dell'immagine. Saporetti deve essere considerato uno di costoro. Egli ci trasporta in mondi

sconosciuti ci fa scoprire nuove costellazioni tonali, si cala, come palombaro, nel segreto dei microrganismi, esplode in una congerie di situazioni fantascientifiche. Ecco perché Saporetti mi sembra un talento ritrovato. Riccini è un giovanissimo, ricco di intelligenza creativa e di non comune capacità percettiva. La sua ricerca astratta si essenzializza in una indagine teoretica su idee di forma messe a confronto. **De Tora porta avanti un discorso lucidissimo sulla dinamica delle forme primarie.** Girosi, tra i più popolari artisti napoletani, cerca di identificare nell'essenzialità della sua pittura cosmica i punti di riferimento più sconvolgenti della nostra vicenda terrena: il principio e l'epilogo. Ruff, cui è dedicata una sala, è un artista che si pone in una chiave abbastanza evidente di verifica di certe situazioni estetiche di "rottura".

**ARTICOLO DI GINO GRASSI DEL 16 GENNAIO 1980 APPARSO SU NAPOLI OGGI X
RECENSIONE DELL'USCITA DEL VOLUME DI LUIGI PAOLO FINIZIO " L'IMMAGINARIO
GEOMETRICO" ED. IGDI DEL 1979/1980**

Sette pittori vogliono cambiare Napoli

Nel composito panorama della ricerca artistica a Napoli ci sono artisti che hanno svolto e svolgono una funzione esclusivamente evolutiva, nel senso che la loro azione creativa non è mai stata (e non sarà mai) di raccordo ma sempre di progresso. Tra gli artisti dell'avanti ad ogni costo ci sono certamente Renato Barisani, Carmine Di Ruggiero, Gianni De Tora, Riccardo A. Riccini, Guido Tatafiore, Riccardo Trapani e Giuseppe Testa.

Barisani, Di Ruggiero e Tatafiore sono ricercatori che hanno, dietro di loro, un passato di successi; gli altri sono pittori giovani che, tuttavia, hanno dato ben conto del loro talento e del rigore che informa la loro azione artistica. Ora, tutti insieme questi artisti, hanno dato vita ad un gruppo, "Geometria e ricerca", che già in pochi anni si è segnalato all'attenzione del pubblico più raffinato e della critica più vigile. L'operazione dei sette consapevoli artisti tende alla rivalutazione della ragione e, pur senza processare il quadro (al contrario delle avanguardie concettuali), i sette pittori di "Geometria e ricerca" puntano ad una rivalutazione dell'artista nel "sociale", mediante l'analisi dello spazio che poi non è altro che rioccupazione razionale del territorio. È evidente che ci troviamo di fronte ad un'analisi teoretica che, tuttavia, finisce per giovare a tutta un'area di ricerca, specie in una città come Napoli, dove sono ancora da creare strutture sociali valide ed atte a far superare la spaventosa involuzione. Su questo gruppo di geniali artisti è uscita una monografia acutissima e documentata di un critico raffinato, Luigi Finizio.

Renato Barisani è un artista la cui storia personale si identifica con quella dell'avanguardia napoletana: tutta una vita spesa per la causa del rinnovamento e della modifica del tessuto culturale della città. Barisani si mise in luce intorno, agli anni cinquanta, quando, dopo aver fatto parte del "Gruppo sud" (che aveva fatto esplodere le contraddizioni tra la vecchia cultura artistica post - novecentista e la necessità di una nuova riconsiderazione del reale) si pose ancora più all'avanguardia nel rinnovamento delle arti pittoriche, visive e plastiche, dando vita al Gruppo Astratto - concreto che contribuì non poco al chiarimento delle posizioni non solo nel Mezzogiorno ma a livello nazionale. Del Gruppo Astratto - concreto fecero parte, oltre a Barisani, artisti del livello di De Fusco, Guido Tatafiore e Venditti, i primi due, pittori; il terzo, scultore. Ma si tratta di una catalogazione troppo sommaria in quanto tutti e quattro gli artisti potevano, fin da allora, essere considerati nello stesso tempo ricercatori dell'immagine ed operatori plastici. Peraltro, essendo tra le personalità che in quel tempo cominciarono a portare avanti l'indagine oggettuale e visiva, Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti rappresentarono praticamente, assieme a pochissimi altri, gli antesignani della fusione tra operazioni bidimensionali e polidimensionali.

Al punto in cui è giunta la ricerca in questo campo, tutto può sembrare facile e naturale: sia la razionalizzazione del processo artistico, sia il raggiungimento di un punto di incontro tra pittura e scultura che doveva trovare la prima grande esplosione nella mediazione informale che ebbe in Barisani uno tra i più geniali protagonisti. Ma a quel tempo col Neo - realismo che dettava legge (un Neo - realismo che aveva avuto il merito di cimentarsi sui maggiori temi civili) e con la confusione di lingue che è tipica dell'Italia, non era facile prendere posizione in favore di un'arte in cui rigore e fantasia avessero un'importanza uguale, un'arte che seguisse dappresso i grandi movimenti che si erano prodotti sulla scena americana e su quella europea.

Barisani si dimostrò in seguito uno dei più originali operatori informali: i suoi quadri - sculture furono, assieme a quelli di Bugli tra le cose più belle che abbia offerto l'Astratto - concreto a Napoli. Dopo il periodo "macchinistico" che tanto piacque a Dorfles, Barisani sfociò nella progettazione architettonica e nella scultura degli interni: ancora una volta s'era reso conto con anticipo delle nuove esigenze della ricerca.

Rientrato nel grande alveo della investigazione razionalistica, Barisani ha voluto dimostrare con il suo avanzatissimo neo - costruttivismo che è possibile verificare non soltanto una nuova idea della forma ma una nuova concezione dello spazio, cui va aggiunto, fatto importantissimo un senso spiccatissimo della funzione. Il pittore - scultore definisce queste opere "Strutture modulari" perché pur possedendo esse una morfologia ben definita, si prestano a sempre maggiori elaborazioni in cui la partecipazione del fruitore diventa fondamentale. Insomma il geniale artista fornisce le strutture - base (da riprodurre pure in serie): spetterà a chi entra in possesso delle sculture di operare una scelta compositiva. Ma questo è solo un lato della ricerca più recente di Barisani: il consapevole ricercatore ha costruito oggetti di tutti i tipi (anche luminosi) e perfino gioielli. Barisani ha ottenuto un grande successo recentemente a Trieste dove c'è stato un grosso dibattito sulla sua opera.

Gianni De Tora é oggi un'autentica personalità nel campo della ricerca astratta. Partito da posizioni espressionistiche, De Tora ha iniziato un discorso personalissimo sulla forma e sulla filosofia della forma, riuscendo ad affrancarsi dai problemi di staticità e ad entrare nel vivo delle trasposizioni cinetiche degli elementi fondamentali della geometria, principalmente la sfera, il cerchio ed il triangolo. De Tora tende ad una osmosi tra forma pura e forma indotta, tra dato naturale e artificio. Cerchio e triangolo, che sono le manifestazioni più autentiche dei due tipi di rappresentazione, trovano nella ricerca di De Tora un loro punto di incontro.

Carrine Di Ruggiero é un artista di complessa personalità e di approfonditi orientamenti. La sua ricerca ha seguito un'evoluzione continua senza subire tentennamenti e contraddizioni. Pittore espressionista di lucida vena e poi ricercatore informale di vigoroso senso materico e di non comuni intuizioni tonali, Di Ruggiero, s'è fermato da qualche anno all'analisi del triangolo. È chiaro che, addentrandosi nell'indagine matematico - filosofica, l'impegnato artista doveva per forza giungere ad un discorso di questo tipo. Per i pitagorici il triangolo fu il simbolo di ogni perfezione. Di Ruggiero adopera questo elemento per due operazioni distinte: una prima, spaziale - matematico - filosofica (il triangolo come armonia e il triangolo come rappresentazione di una perfezione socio - razionalistica); una seconda, puramente segnica. Il triangolo diventa un elemento alfabetizzato, un simbolo di codice come il "formicone" di Capogrossi.

Riccardo A. Riccini é un giovane artista assai schivo ma ricco di talento. Riccini opera nel contesto dell'astrazione ma la sua é più un'analisi critica che cerca di investigare su ciò che avviene a monte dell'opera d'arte. Un'analisi più che altro concettuale. Lo dice lo stesso Riccini: "Ho sempre lavorato, prima dell'immagine, sotto, a saggiare l'articolazione del costituirsi del senso interno della pittura nei rapporti della dialettica produttiva: dopo il momento ('65 - '67) della "immaginazione" tra automatismo e associazione iconica analogica, dopo la convenzione rappresentativa ('73 prospettive) tendo ora a dipingere le relazioni tra materiali e procedimenti".

Guido Tatafiore, che fu con Barisani il fondatore del Gruppo Astratto - concreto, dopo la parentesi in seno al Gruppo sud, é ritornato sulla grande ribalta dopo qualche anno di voluto silenzio. Oggi egli ha imboccato la strada neo - costruttivistica con una impostazione concettuale. Come a dire che, al di là dell'analisi sui corpi geometrici, Tatafiore punta ad un distinguo tra un "tempo - pubblico" e un "tempo - privato" inserendo, in questo contesto, il colore. C'è insomma in Tatafiore un ritorno al quadro come elemento di confluenza di situazioni più disparate; ma c'è anche un tentativo riuscito di fondere elementi puramente fantastici con altri dedotti dall'analisi razionale della realtà.

Giuseppe Testa é un ricercatore di notevole capacità analitica che tende ad un inserimento delle sue investigazioni astratte in un modulo architettonico. Le "linee - forza" di Testa puntano a costruire e a costituire uno "spazio razionale" che si identifica in una situazione mentale. Quindi nessuna frattura tra progettazione ed opera.

Trapani é un artista il cui rigore operativo é ormai noto. Egli tuttavia non si ferma a delle considerazioni neo - astratte: tende all'osmosi plastica e all'inserimento nell'architettura. Come a dire che anche Trapani si pone chiaramente il problema dello spazio come riappropriazione di territorio e come problema sociologico. Un artista di raffinata estrazione che ha proceduto in linea retta senza voltarsi indietro: con Trapani la ricerca astratta diventa perciò anche estetismo.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SU "NAPOLI OGGI" DEL 17.12.1980 X
RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE AL CLUB DELLA GRAFICA DI MAROTTA
NAPOLI 1980**

DE TORA: PROGETTI PER NUOVE RICERCHE

De Tora presenta al Club della Grafica tutta la fase progettuale della sua attuale ricerca. Una specie di indagine all'interno della propria indagine; una precisazione di tempi e di temi (anche per puntualizzare orgogliosamente come la sua scintilla analitica abbia percorso altre operazioni metalinguistiche); una esigenza di chiarire la necessità che la pittura (al di là di ogni deformazione intellettualistica) deve essere atto mentale.

In un momento in cui la concettualità viene dichiarata decaduta quando è fine a se stessa ma esce trionfante nella battaglia per il recupero della pittura, De Tora tiene giustamente a ribadire (sottolineando chiaramente un analogo atteggiamento di Riccini) di aver iniziato ben per tempo una ricerca a monte dell'opera onde decifrare non solo il rapporto segreto tra l'autore e l'opera ma anche tra l'opera e se stessa.

Che tutta questa operazione, così sottilmente razionalizzata e di destrutturizzazione del linguaggio, non sia altro che un'analisi su di un codice di comunicazione storicizzato e su di un assunto universalmente accettato per trarne chiari elementi di investigazione sulla matrice di tutta la fenomenologia presa in esame, e cioè sulla memoria, mi sembra un fatto abbastanza scontato.

Ma mi pare anche chiaro che l'analisi della forma deve essere intesa non come ricerca astratta vera e propria ma come analisi di una metodologia, la sola che consente un accertamento oggettivo.

E, attraverso l'analisi di una metodologia, De Tora cerca di approfondire le leggi che regolano, a livello mentale, il processo creativo. Giustamente Finizio (che ha seguito acutamente l'evolversi della ricerca di De Tora e degli altri artisti che fanno parte del Gruppo «Geometria e ricerca») afferma che «non solo nell'ambito napoletano ma in un confronto d'orizzonte più ampio, l'incontro tra De Tora e gli altri sei segna una solidale esperienza di concretezza operativa rispetto ai proponimenti variamente comportamentistici e comunque rivolti a una sorta di dissoluzione delle pratiche artistiche. Alla ormai rassegnata, se non proprio, autolesionistica perdita dell'oggetto artistico, tra fenomeni di Body - art, concettualismo, «Narrative - art » e, per ultimo, azioni nel sociale che dalla falsa alternativa di Opera e comportamento proposta alla Biennale del '72 si è giunti - afferma Finizio - alle recenti prese di posizione sul recupero del privato, ma **De Tora** e gli altri di «Geometria e ricerca» hanno il merito (anche se non da soli), di ribadire l'inesauribile continuità del valore dell'incidenza e dell'azione innovativa che hanno in sé le pratiche storiche dell'arte.

È evidente che queste osservazioni di Finizio sono vecchie di qualche semestre in quanto l'azione della Nuova Pittura ha finito per scardinare tutto l'edificio costruito da body - artist e concettuali di tutte le estrazioni e che il ritorno all'opera, che era fatale, è oggi un fatto accertato. Ma bisogna dire anche che il ritorno all'opera non si è verificato tout court e con un semplice processo restaurativo. Nel grande fiume dell'arte nulla, come ho più volte detto, passa senza lasciare tracce. Così avvenne per la pittura di azione e per l'informale, così è accaduto per i vari concettualismi: questi movimenti sono stati inglobati nelle nuove ricerche analitiche che hanno riportato in auge l'opera. E a questo fenomeno ho accennato all'inizio di questa recensione. Si trattava dunque di restituire l'arte visiva all'arte visiva e toglierla dal dominio della teatralità. (Come sappiamo, la Gestualità ricorreva quasi truffaldinamente alla riproduzione fotografica dell'azione per ristabilire il «tramite - opera», che, uscito dalla porta, rientrava dalla finestra).

Ora le arti visive, e **De Tora** ce lo dimostra, si manifestano secondo la loro funzione fisiologica e

non attraverso una funzione alternativa e mistificata. Ma è anche vero che un Paolini non può non aver influenzato il ritorno alla pittura. Perciò si è pervenuti all'analisi dell'atto artistico attraverso la pittura stessa, e cioè all'investigazione sul percorso dell'opera, dalla scintilla memoriale alla esecuzione; e all'approfondimento del metodo linguistico.

La «Nuova Astrazione» di **De Tora** e co. la Nuova Pittura di Verna e Olivieri (per niente contraddittorie) sono le due facce della stessa realtà: la ricerca pittorica come riflessione. Il pittore non può vivere in balia del proprio istinto creativo e all'oscuro dei motivi che determinano ogni proprio comportamento: l'artista (giovane) di oggi vuole essere problematicamente consapevole di tutto. L'Irrazionalismo può anche condurre l'umanità alla catastrofe.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SU "NAPOLI OGGI" DEL 10.2.1982 X
RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE ALL'ACCADEMIA PONTANO DI NAPOLI
1982**

L'ultimo De Tora

Personale di **Gianni De Tora** al Pontano. Il pittore napoletano, tra i più significativi della penultima generazione, presenta le sue composizioni più recenti in cui le operazioni nei campi visivi si fanno assai più rigorose. Dopo aver indagato una decina d'anni fa sulle «strutture riflesse», De Tora ha compiuto ricerche sulla forma primaria visiva. Le sue ultime creazioni sono, in ordine di tempo, «Le sequenze primarie» e «Le diagonali». Dal '79 all'81 De Tora ha studiato le relazioni tra opera e ambiente.

De Tora è riuscito ad offrire, in questa ultima investigazione strutturale, una sua personalissima concezione del colore inserito nell'ambiente, nel contesto di un'operazione astrattizzante, in cui la componente analitica riveste un ruolo primario. Giustamente Menna ha parlato di «problemi di serialità a partire dall'individuazione di elementi semplici di base con la successiva ricomposizione dei dati su fondamenti essenzialmente sintattici di tipo trasformativo ... ».

ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI OGGI" DEL 23 GIUGNO 1983 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA A CURA DI LUIGI PAOLO FINIZIO "PLEXUS '83" NELLA CAPPELLA SANTA BARBARA AL MASCHIO ANGIOINO DI NAPOLI DAL 3 AL 30 GIUGNO 1983

Pregi e difetti di una rassegna artistica- "Plexus": venti pittori campani presentati al Maschio Angioino

Finalmente, dopo una lunga serie di personali e di collettive realizzate all'insegna della raccomandazione e del favoritismo elettorale, è in corso di svolgimento, nella declassatissima cappella di Santa Barbara nel Maschio Angioino, una significativa mostra che porta alla ribalta artisti campani noti e meno conosciuti. All'iniziativa artistico-culturale, curata da un attento ed acuto studioso, il critico Luigi Paolo Finizio, partecipano una ventina di artisti della nostra regione parecchi dei quali, nel nuovo clima di pluralismo instauratosi nel nostro Paese, stanno portando avanti ciascuno secondo una propria posizione, ricerche (in più di un caso) assai interessanti. I pittori e gli scultori che partecipano alla rassegna sono: Renato Barisani, Enrico Bugli, Claudio Carrino, Gerolamo Casertano, Angelo Casciello, Gianni D'Anna, Ciro De Falco, Alfonso De Siena, Vincenzo De Simone, **Gianni De Tora**, Gerardo Di Fiore, Carmine Di Ruggiero, Bruno Donzelli, Antonio Fomez, Mariano Izzo, Enea Mancino, Ugo Marano, Michele Mautone, Giuseppe Pirozzi ed Enrico Ruotolo.

Se affermassi di trovarmi d'accordo, in tutto e per tutto, con l'amico Finizio circa le scelte fatte riguardo a questa mostra (che egli ha intitolato «Plexus») direi una bugia grande quanto una casa. Sulla maggior parte delle designazioni mi trovo d'accordo con Finizio perché alcuni degli artisti invitati sono talmente importanti da rappresentare più che mai un punto di riferimento insostituibile. Ma alcuni altri, che non tolgono e non mettono, li avrei sacrificati per dare posto a giovani di chiara personalità e di coraggiosi orientamenti o ad anziani di valore.

Certo, si tratta di un discorso difficile e so bene cosa significhi organizzare una mostra, con i gruppi che impongono candidature plurime di artisti talvolta non eccelsi. Si deve ancora dire che non si possono ignorare le ricerche (sincere o no) dei tempi recentissimi come quelle di alcuni transavanguardisti come Paladino e di altri più giovani i quali fanno parte di una zona di ricerca che pur esiste nella nostra città. Gli artisti che mi hanno più convinto sono ancora una volta Di Ruggiero e Di Fiore. Il primo, ritornato in grandissima forma con la sua potente gestualità, mostra la forza di un Rauscheberg; il secondo, che è un artista completo per creatività e senso plastico, appare dotato di una capacità superiore di concettualizzazione. Ma non si possono ignorare il sempre lucido Barisani, personalità intramontabile; la vena analitica e ironica di Bugli; la fantasia assemblatrice di Bruno Donzelli; **il talento di De Tora, che armonizza immagine e geometria**; il lirismo euclideo di Mancino; la capacità di deformazione dell'immagine di De Simone; l'intelligenza di De Siena; le nuove ricerche del bravissimo Pirozzi. Nel suo standard abituale, De Falco; ancora cambiato, Ruotolo, genietto imprevedibile e controcorrente. Dell'altra metà della mostra, nel bene e nel male, si poteva fare a meno.

ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI OGGI" DEL 14 LUGLIO 1983 PER RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA "EXEMPLA CAMPANA – OVVERO PITTURA COME ? " ALLA GALLERIA "A COME ARTE" DI NAPOLI DAL 21 GIUGNO AL 5 LUGLIO 1983

De Tora è un arrivato ma c'è anche Tagliaferro

Cinque pittori campani espongono alla galleria «A come arte» in una mostra curata da quell'intelligente critico che è Vincenzo Perna. Questi artisti rispondono ai nomi di Gianni De Tora (pittore che ha conquistato una propria dimensione nazionale), Peppe Ferraro, Gloria Pastore, Antonello Tagliaferro, Sergio Vecchio. De Tora continua la propria operazione analitica nella piena riconsiderazione dei valori pittorico-plastici; Ferraro si dimostra un sensibile tonalista all'interno di un'indagine sui modi del vivere extra-urbano; Gloria Pastore prosegue in un racconto intimistico; Tagliaferro mi pare un artista che sa cogliere i motivi di fondo del fare pittura oggi, sia sotto il profilo del gesto e del ritmo, che sotto quello della luce; Vecchio è un artista di indubbia classe che adopera il segno come punto di riferimento per una stringata ricognizione memoriale.

**ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SU NAPOLI OGGI DEL MAGGIO 1983 X RECENSIRE
LA MOSTRA PERSONALE ALLO STUDIO OGGETTO DI CASERTA 1983**

Personale del pittore all' "Oggetto" di Caserta
DE TORA : d'accordo intelletto e fantasia

De Tora dà una nuova prova dell'evoluzione del suo talento pittorico ma, principalmente, della sua capacità di fare del rigore analitico il centro di ogni operazione artistica. Nella sua più recente apparizione (Caserta, Galleria "Oggetto", presentazione sul catalogo di Carmine Benincasa) De Tora porta alle estreme conseguenze il proprio discorso sul segno (e implicitamente sul colore) , incentrando il suo giuoco apparentemente beffardo su principi enunciati da Leonardo, che rimane il punto di riferimento più importante per tutta la ricerca degli ultimi cinque secoli.

Il bello è che la geometria che può sembrare il fine ultimo della ricerca di De Tora non è che soltanto un tramite (e neppure il più importante); essa serve soltanto al pittore per poter dimostrare che l'arte passa per tutte le porte e che scienza e ragione servono anche a dare un senso alla creatività.

De Tora ama dare un senso globale alla propria ricerca, usando il commento della parola scritta (nel suo caso, pensieri di Leonardo) ma questo non mi pare che conduca ad una frattura della rappresentazione, come sostiene Benincasa nel testo in catalogo, che pure analizza con molta acutezza l'opera di De Tora, specie quando afferma che il recupero della geometria non è mai totale, che essa serve solo per fugare le ombre o meglio gli spettri di una facile figurazione di una disordinata gestualità, aggiungendo che in realtà è l'opera a farsi commento puntuale sul processo genetico dell'idea, a rivestire la dimensione lirico-immaginativa.

Certo, l'opera stessa per De Tora è terreno di esperimenti sotto il civile controllo dell'intelligenza che, da un lato, spinge l'artista a concettualizzare e a non rimanere prigioniero di una metafisica della forma (fine a sé stessa), da un'altra, lo aiuta a partire da certezze analitiche, per poi dispiegare il ventaglio della propria creatività nel senso voluto. E avviene una specie di prodigio: tutti gli elementi si fondono nell'unità dell'opera che, inglobate le plausibili contraddizioni, ridiventa protagonista del grande e affascinante mistero della creatività.

In questa più recente ricerca il pittore recupera elementi naturalistici dando ad essi tuttavia un taglio di estremo rigore. Il caso, se esiste nelle investigazioni di questo artista, deve per forza ubbidire alla regola.

**DALL'ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL QUOTIDIANO "NAPOLI OGGI"
DEL 16 MARZO 1983 X RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA "CONTINUITA'
DELL'ASTRATTISMO" PRESSO LA GALLERIA "A COME ARTE" DI NAPOLI DAL 1°
AL 19 MARZO 1983**

Una significativa rassegna a Napoli. L'astrattismo non è morto

“Una significativa rassegna dell' Astrattismo napoletano è in corso alla galleria «A come Arte» di Franca Mangoni. In questa mostra "Continuità dell'Astrattismo" sono di scena cinque pittori che hanno portato avanti ricerche neo-costruttivistiche: qualcuno di essi, più anziano e più noto, ha avuto una importanza di primo piano nel mutamento della cultura artistica in Italia; qualche altro, più giovane, ha partecipato con ricerche vigorose ai più recenti sviluppi della investigazione astratta. Questi pittori sono: Barisani, Tatafiore, Di Ruggiero, De Tora e Mancino[.....] **Gianni De Tora**, artista giovane che s'è affermato rapidamente, è passato da una laboriosa fase pro- gettuale (che lo ha condotto ad una vera indagine all'interno della propria indagine) ad una investigazione sulla forma e sulla luce. Le operazioni di De Tora sui campi visivi si sono fatte sempre più analitiche. Dopo aver indagato sulle "strutture riflesse", De Tora ha preso ad investigare sulle "sequenze primarie". Dal '79 il pittore ha preso a studiare le relazioni fra opera e ambiente ed è stato con quest'ultima investigazione strutturale che il quarantenne artista è riuscito a pervenire ad una personalissima concezione del colore (inserito nell'ambiente) nel contesto di un'operazione sulla luce[.....]”

**TESTO DI GINO GRASSI SUL PIEGHEVOLE DELLA MOSTRA COLLETTIVA
"CONTINUITÀ DELL'ASTRATTISMO" PRESENTATA NELLA GALLERIA "A COME
ARTE" DI NAPOLI DAL 1° AL 19 MARZO 1983**

CONTINUITÀ DELL'ASTRATTISMO

Se è vero che nel clima di pluralismo creativo che s'è instaurato da qualche tempo nel nostro Paese e nel resto dell'Occidente non c'è più tendenza artistica che possa venir considerata "fuori legge" (perchè troppo tradizionalista) o messa all'indice (perchè considerata extra-artistica), è anche vero che, nel ritrovato entusiasmo per l'immagine dopo anni di dittatura concettuale, i vari filoni di ricerca rimasti sulla breccia non incontrano, tutti, le simpatie dei giovani.

L'Astrattismo, che ha recitato un ruolo di protagonista nella ricerca del Novecento e che più volte, in epoche diverse e quasi sempre in fasi di trapasso, è stato dato per spacciato, manifesta invece ancora oggi una propria vitalità e dimostra di poter svolgere ancora una propria importantissima funzione che non sia quella meramente decorativa e descrittivistica (che, in genere, si attribuisce a buona parte della produzione artistica) ma quella di portare avanti una vera e propria analisi del sociale, nel contesto di una più avanzata utilizzazione degli spazi e del territorio. Certo, non si può negare che la investigazione astratta non segue più canoni rigidamente geometrici e segnici: essa è oggi aperta al recupero di elementi naturalistici al fine di incentivare un confronto non soltanto con la pittura di moda oggi ma anche con la nuova realtà esistenziale. Si deve aggiungere, anzi, che la straordinaria forza di resistenza e la tendenza allo sviluppo che mostra l'Astrattismo (specie-italiano) costituisce una testimonianza di continuità e di consapevolezza del ruolo che la ricerca astratta può ancora rivestire all'interno delle tematiche egemoni. In questa mostra "CONTINUITÀ DELL'ASTRATTISMO" presento cinque pittori che hanno portato avanti ricerche neo-costruttivistiche: qualcuno di essi, più anziano e più noto, ha avuto una importanza di primo piano nel mutamento della cultura artistica in Italia; qualche altro, più giovane, ha partecipato, con ricerche rigorose, ai più recenti sviluppi della investigazione astratta. Questi pittori sono: Barisani, Tatafiore, Di Ruggiero, De Tora e Mancino. Renato Barisani, personalità di grande prestigio dell'arte italiana del Novecento, fondò, assieme a De Fusco, Tatafiore e Venditti, il Gruppo Astratto-Concreto napoletano all'inizio degli anni Cinquanta. In trenta e più anni di ricerca, Barisani ha portato agli estremi limiti la propria operazione, pervenendo, prima, ad un processo di razionalizzazione della forma e, poi, una volta raggiunta attraverso sperimentazioni successive una precisa coscienza storica dei problemi linguistici più scottanti dell'arte contemporanea, ha recuperato quel minimo di articolazione naturalistica dell'immagine che lo porta ad essere uno dei ricercatori più completi ed unitari dell'attuale congiuntura italiana. Ma bisogna anche dire che a Barisani interessa più la pratica fenomenologica che l'astratta teorizzazione dei fenomeni plastico-visivi. Il linguaggio resta dunque per Barisani un tramite sempre aperto di comunicazione. Guido Tatafiore, geniale artista scomparso nel 1980, fece parte, con Barisani del Gruppo Astratto-Concreto napoletano. Pur nelle pause di una ricerca sempre consapevole, Tatafiore portò avanti una operazione neo-costruttivistica in cui astrazione e analisi concettuale si bilanciavano. Come a dire che, precorrendo una buona parte della ricerca analitica del nostro Paese, il pittore si portò al di là della visione costruttivistica dei corpi geometrici per recuperare significati obsoleti. Tatafiore, utilizzando numeri, lettere, date, riuscì ad operare un distinguo tra un "tempo privato" (che manifestava attraverso una scrittura non assolutamente personale) ed un "tempo pubblico". Ciò non toglie che il geniale artista aveva partecipato con entusiasmo a tutta l'operazione astratta mettendo a vantaggio della ricerca tutto il peso della propria creatività. Di Ruggiero, fra i grandi della pittura napoletana, è un artista rigoroso ma anche estremamente fantasioso. Il pittore ha confermato con le sue opere recentissime, variazioni sui famosi triangoli, la coerenza e la disciplina di una investigazione che s'è sviluppata senza contraddizioni. Fra i protagonisti dell'Astrattismo napoletano, Di Ruggiero ha manifestato grande talento anche nelle ricerche plastiche in cui, rifacendosi ad uno Stella o ad un Noland, riscoprì a forma primaria. Agli oggetti ambientali,

bianchissimi, con i quali l'artista recuperava il mondo oggettivo, hanno fatto seguito, recentemente, le attuali sculture astratte, presentate in questa mostra.

Gianni De Tora, artista giovane che s'è affermato rapidamente, è passato da una laboriosa fase progettuale (che lo ha condotto ad una vera indagine all'interno della propria indagine) ad una investigazione sulla forma e sulla luce. Le operazioni di De Tora sui campi visivi si sono fatte sempre più analitiche. Dopo aver indagato sulle "strutture riflesse", De Tora ha preso ad investigare sulle "sequenze primarie". Dal '79 il pittore ha preso a studiare le relazioni fra opera e ambiente ed è stato con quest'ultima investigazione strutturale che il quarantenne artista è riuscito a pervenire ad una personalissima concezione del colore (inserito nell'ambiente) nel contesto di un'operazione sulla luce. Enea Mancino è un giovanissimo ricercatore venuto alla ribalta di questi ultimi anni, il quale porta fino alle estreme conseguenze l'analisi della forma geometrica, tenendo ben presente la necessità di recuperare una totale bidimensionalità della superficie con l'azzeramento di ogni illusione spaziale. Non solo. La dinamica dei corpi geometrici e i giochi luminosi danno garanzie di una accertata rottura di schemi scontati mentre la memoria ricopre una funzione essenziale nella formulazione delle immagini. Come a dire che ragione ed emozioni, creatività ed analisi si fondono nel dato percettivo dando vita ad un processo profondamente unitario.

ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SUL ROMA DEL 7 MAGGIO 1991 X
RECENSIRE LA MOSTRA PERSONALE AL MUSEO MUNICIPALE DI SAINT PAUL
DE VENCE -FRANCIA-1991

.....Il segno sull'immagine

Grande successo a Saint Paul de Vence per il noto artista napoletano Gianni De Tora, cui è stata dedicata una grande mostra pubblica dal Comune della bella cittadina della Costa Azzurra, che fu la località privilegiata da Picasso e da altri grandi maestri europei contemporanei.

Il pittore napoletano, presentato sul Catalogo da Pierre Restany, ha presentato le sue ultime ricerche neocostruttivistiche, in cui i segni visuali sono ripartiti in uno spazio privilegiato e rappresentano una manifestazione di grande tensione emotiva. L'emozione è l'elemento fondamentale di una vera forma di "drammaturgia". Il critico franco-italiano accenna ad una "vitalità esplosiva" di De Tora, "autore-attore e poeta-pittore di un teatro delle emozioni".

STRALCIO DALL'ARTICOLO DI GINO GRASSI APPARSO SULLA RIVISTA " NORD E SUD" DI MARZO 1996 X RECENSIONE DELLA MOSTRA "GEOMETRIA E RICERCA 1975-1980" RICOGNIZIONE DEL GRUPPO A CURA DI MARIANTONIETTA PICONE PETRUSA PRESSO L'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA DI NAPOLI DALL'8 AL 28 GENNAIO 1996

AVANGUARDIE D'AUTORE

Barisani e gli altri artisti di "Geometria e Ricerca" ricordati in una retrospettiva presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa

La Napoli dell'astrazione rivive in una mostra storica

“I sette artisti che fecero parte del Gruppo « Geometria e Ricerca », autentici protagonisti di un momento esaltante della investigazione pittorica a Napoli (soltanto adesso preso in considerazione da alcuni storici dell'arte e dall'opinione pubblica), vengono ricordati in una storica mostra in corso presso l'Istituto universitario « Suor Orsola Benincasa ». L'articolata rassegna, aperta alla presenza di un pubblico numeroso ed attento, composto, oltre che dagli appassionati d'arte frequentatori abituali di questo tipo di manifestazioni, anche da molti dei pittori e degli uomini di cultura più in vista della città, ha il merito di far conoscere ai napoletani una operazione artistica durata appena cinque anni (1975-:-1980);- che ha avuto tuttavia il merito di stabilire un « distinguo » tra un impegno creativo a suo modo rivoluzionario, che si riallacciava ad una tematica trionfante in Europa, ed una cultura pittorica strettamente figurativa, legata alla migliore tradizione napoletana. Alcuni degli artisti presenti in questa significativa manifestazione erano già assai noti all'epoca della loro entrata nel Gruppo di « Geometria e Ricerca » e sono Renato Barisani, Guido Tatafiore e Carmine di Ruggiero. Gli altri, comparsi sulla scena pittorica parecchi anni dopo, sono Gianni De Tora, Riccardo Riccini, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani[.....] **Gianni De Tora**, più giovane di tutti e tre gli artisti di cui ho analizzato l'opera all'interno dell'operazione « Geometria e Ricerca », rimane non soltanto un indomabile sostenitore della necessità di indagare sulla forma geometrica e sulle sue implicazioni nel linguaggio generale dell'arte, ma appare assai interessato ad analizzare più di ogni altra cosa il linguaggio della ragione sottoponendolo ad una serie di controindicazioni e a sostenere le prerogative della pittura nel quadro del processo percettivo. L'occhio dunque risplende nel suo ruolo di supremo regolatore della creazione artistica. Partendo da queste premesse, De Tora ha portato avanti con estrema concentrazione una indagine sullo spettro solare, giocando abilmente sulle variazioni tonali i più tenui o più accese secondo preordinate disposizioni con un punto di confluenza da cui si determina la massima perdita cromatica. Sebastiano Brizio ha analizzato assai bene il De Tora. « Per il pittore - dice l'acuto osservatore - la percezione visiva, macroscopicamente espansa nella sua fenomenologia ottica, riporta in queste indagini calcolate sulla maternità dei rapporti forma-colore al concetto tipico del processo quadricromatico della stampa, ove l'accostarsi più o meno intenso di forza retinata dei quattro colori di base determina la lettura reale del colore riprodotto ... ». A sua volta il pittore afferma che la libertà creata dalla poesia illusoria dello spazio non costrittivo, non geometrico, aperto, assomiglia sempre più ad un romantico sogno di rigetto: « rigetto di entità astratte che non si sapevano dominare per ignoranza, per incultura, per incertezza ». E prende così piede, secondo De Tora, la consapevolezza che, comunque, una struttura organizzativa, nell'ambito di un discorso c'è e non è possibile eluderne la presenza. « Questo spiega », continua l'originale ricercatore, « il recupero delle forme geometriche da parte degli operatori che hanno tentato la via del figurativo, prima, e dell'Informale, poi. Il geniale pittore conclude così: « Più volte ho notato che diversi pittori informali, tra i loro segni di libertà, tra le macchie, con pieni e vuoti davano, nonostante i maldestri tentativi di celarle, delle immagini strutturali ... ». Per De Tora, insomma, la forma finisce sempre per assumere modificazioni varie. La si può annullare o esasperare, la si può costringere entro schemi artificiosi, ma finisce sempre per ritrovare sé stessa [...] »



Gio' Pomodoro

**LETTERA DI GIO' POMODORO INSERITA NEL CATALOGO MOSTRA PERSONALE
ALLO "STUDIO INQUADRATURE 33" FIRENZE 1974**

Da una lettera di Giò Pomodoro scritta a Gianni De Tora in occasione della Mostra:

... le cause si fanno sempre più confuse con le cause in generale per cui si esiste. Con ciò non vuol dire che ci sia una perdita di « idealità », ma una certezza circa la vaghezza d'un centro da colpire, tanto questo è ormai dilatato nella molteplicità delle plurime consapevolezze, che a ciascuno almeno spetti la « consapevolezza » di quanto sia difficile colpirne almeno l'alone. Cioè l'alone di cui pare fatto il centro. Anche questa è una certezza ma nel "dubbio". Scusami ancora per il ritardo e abbiti tutta la mia stima e tutti gli auguri per il tuo lavoro.

Fraterni saluti



Giorgio Agnisola

ARTICOLO DI GIORGIO AGNISOLA APPARSO SU IL MATTINO DI CASERTA DEL 17.4.1983
X RECENSIONE MOSTRA PERSONALE ALLO STUDIO OGGETTO DI CASERTA 1983

ALLO STUDIO OGGETTO

Allo Studio Oggetto di Caserta, continua a riscuotere un vivo successo di pubblico e di critica la personale di Gianni De Tora, artista casertano di nascita, ma napoletano di adozione.

Interessante la sua attuale produzione. Dopo un lungo esplorare all'interno di ricerche visive aperte anche ai temi dell'inconscio e del profondo, ma sempre vigilate entro un ordinato rigore espressivo, l'artista perviene a soluzioni di complessa allusività in cui, mentre continua ad esercitare i termini e le formule di un ordine geometrico dello spazio e dei moduli cromatici, contemporaneamente recupera una dimensione più impulsiva della visione, più direttamente legata alla sensibilità, al gesto, alla memoria.

**ARTICOLO DI GIORGIO AGNISOLA APPARSO SUL QUOTIDIANO "AVVENIRE"
DEL 18 AGOSTO 1999 X RECENSIONE DELLA MOSTRA DEL GRUPPO " GENER-
AZIONI" PRESSO LA CASINA POMPEIANA IN VILLA COMUNALE A NAPOLI DAL
20 LUGLIO AL 1° SETTEMBRE 1999**

Arte concreta e/o surreale in mostra le "Generazioni"

Un doppio interesse sembra derivare dalla mostra "Gener-azioni", aperta a Napoli presso la Casina Pompeiana della Villa Comunale, con il patrocinio dell'Assessorato alla cultura del Comune (fino al primo settembre). Il primo d'ordine generazionale, potrebbe dirsi, essendo i sei artisti espositori (Renato Barisani; Gianni De Tora; Carmine Di Ruggiero; Mario Lanzione; Antonio Manfredi; Domenico Spinosa) testimoni dell'arte italiana e partenopea lungo l'arco del suo sviluppo dal dopoguerra ad oggi, nel segno di una comune (e al tempo stesso differenziata) ricerca astratta. Il secondo intrinseco alla fisionomia del gruppo e ravvisabile nella stessa scelta degli artisti di esporre insieme, nonostante le differenze di età e diciamo pure di prestigio, e nell'unanime intento di riaffermare in senso etico l'esperienza dell'artista, il suo lavoro, la sua presenza culturale nel contesto meridionale, il suo ruolo sociale; al di là degli stili personali e delle scelte correnti del mercato. Diversi sono d'altra parte i registri espressivi dei sei artisti. Barisani, uno dei fondatori della frangia meridionale del Movimento Arte Concreta, propone alcuni conosciuti esemplari del suo stile, insieme geometrico e simbolico, in cui si coniugano, con un raffinato equilibrio visivo, sintesi astratta della forma e rilievo emotivo del segno. Di Ruggiero campisce entro regioni delimitate, in prevalenza quadri e cornici, forme cromatiche pastose ed informi (una vaga allusione alla materia baconiana), vagamente antropomorfe o per converso, segni leggeri ed incisi come moderni graffiti su di una superficie bianca e calcinata. Più razionale e geometrica è la cifra di De Tora, che struttura lo spazio visivo in senso architettuale e scenico, utilizzando cromatismi uniformi e profondi entro cui libera con un gusto lirico e altresì attento ai valori compositivi dell'opera, segni di colore caldi, lievi, luminosi. L'arte di Spinosa appare subito densa di umori cromatici, di segni che si avvolgono e si intricano, che si gonfiano e si dilatano in superficie e in profondità con soffici rilievi e variegate trasparenze. Le geometrie spaziali di Manfredi sono caratterizzate da interni e rigorosi equilibri formali. Sono costruzioni visive e strutture segnate da una fine tensione concettuale. Infine le immagini di Lanzione, il più giovane del gruppo, sono paesaggi astratti e surreali generati da geometrie di piani prospettici, delimitati da fasci di luce viva e trasparente da cui derivano suggestivi effetti di ambiguità esterno- interno, in cui sembra riflettersi una metafora psicologica dell'uomo e della vita.

TESTO DI GIORGIO AGNISOLA SUL CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE ALLA GALLERIA IL PILASTRO DI S.MARIA CAPUA VETERE (CE) 2003

THE WINDOW

Se si prescinde dal periodo informale ed espressionista degli anni giovanili e dalle successive opere più concettuali e sperimentali, l'arte di Gianni De Tora si caratterizza fin dagli anni Ottanta per una ricerca di strutture astratte e geometriche tendenti a creare uno spazio controllato e rigoroso sul piano formale, ma altresì suggestivo e risonante, non di rado poetico e intimista.

L'immagine si connota di uno sfondo quasi sempre regolare e simmetrico nel suo assetto compositivo e di una zona formalmente più eterogenea e soprattutto più ricca cromaticamente, più luminosa, più trasparente.

Lo sfondo è in genere scuro, assume talvolta nell'impianto scenico un assetto che potrebbe definirsi monumentale, caratterizzato da staticità e rigore, sottolineato da effetti prospettici e giochi di luce a volte radente; a volte emergente come da un sipario sottoesposto, a volte sorgente di lato, in modo da fasciare le forme e chiudere improvvisamente, come dall'interno, il campo visivo.

Per converso lo zona nodale (spesso centrale, talvolta eccentrica o addirittura frazionata) è più vivida e insieme più profonda, introduce un ambiente che si intuisce vasto, popolato da forme leggere, di colore vivo, che paiono assumere nella dinamica visiva una vaga simbologia linguistica di tipo archetipale.

Riguardando l'immagine nel suo insieme e calibrando la lettura nelle parti che lo compongono, si ha l'impressione che l'artista voglia indirizzare l'attenzione dell'osservatore proprio verso questo spazio interno, che singolarmente, anche in relazione al contesto, diventa come una sorta di finestra su di un universo nuovo, una dimensione oltre, di cui si intravede solo un frammento. Sicché il riquadro che lo contiene appare vieppiù un varco, una soglia, il foro di una camera oscura costruita per guardare in profondità e in prospettiva il mondo. Lo stesso contrasto tra la fissità della scenografia compositiva e il dinamismo della forme segniche accentua il senso di un inoltro interiore, di un capovolgimento di orizzonte, di una sorta di prospezione, seppure guidata e vigilata. Una volta entrati lo spazio è sonoro, di una sonorità sommessa, indefinita, ampia, che determina una condizione emotiva e psicologica come di sospensione, di concentrazione, di armonia; ma anche di vaghezza dell'idea e della stessa emozione. Lo sguardo si concentra inizialmente sul varco luminoso, sulle forme mobili e leggere, sui loro cromatismi accesi, prima di immergersi nello spazio interno. E' uno stato dell'essere pensoso e poetico che l'artista evoca, con una interpretazione simbolica che elude le forme scomposte della materia e tende alla sintesi rigorosa, alla riflessione linguistica, alla metafora lucida e ordinata della propria vita e che implica una sorta di aspettazione, di ansia spirituale. Talora, come in alcune pitture del 1986, l'artista apre improvvisamente ad una interpretazione maggiormente emotiva del linguaggio. Libera segni che evocano forme e contesti naturalistici. Recupera persino una casualità informale.

Già in precedenza, del resto, De Tora aveva unito schemi grafici recuperati come semplici annotazioni o spunti progettuali a rilievi materici, evidenziando giochi di luce in superficie; evitando che il dato sensibile e propriamente emozionale si disperdesse, investigandolo con cura intelligente e raffinata. Era palese nella scelta espressiva la natura psicologica oltre che intellettuale e percettiva della sua creazione, rifletteva quel senso dell'arte che si lega alla esplorazione della vita, che si interpreta dall'interno, dentro ed oltre i suoi stessi termini linguistici.

La ricerca assume negli anni Novanta una continuità narrativa lungo la trama della stessa opera. L'artista realizza strutture in cui si intuisce il bisogno di un'espressione variata e sequenziale, mettendo in atto una successione di forme in qualche modo autoreferenziali. Sicché l'equilibrio compositivo ed esterno aderisce a quello interno con una intensità rara, preziosa. Le articolazioni delle campiture cromatiche e dei riquadri e delle varieghe tonalità di colore che si specchiano e si addensano nello spazio prospettico con rigore e poesia acquistano così nell'universo della sua arte un significato nuovo, quasi epifanico. Come un desiderio di irenica stasi, un bisogno inespresso di assoluto.

TESTO DI GIORGIO AGNISOLA SUI CATALOGHI DELLE MOSTRE COLLETTIVE "LE CARTE DELL'ARTE" SVOLTASI PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI CAIAZZO (CASERTA) DAL 10 AL 23 MAGGIO 2008 E "ANICONICO SU CARTA" SVOLTASI PRESSO LA BIBLIOTECA COMUNALE DI BELLONA (CE) TRA GIUGNO E LUGLIO 2008

LA CALDA PRONUNCIA DELL'ASTRATTISMO PARTENOPEO

Mi sembra che una particolare fisionomia segni la produzione artistica campana nell'arco temporale che può delinearsi dall'astrattismo all'informale: una fisionomia non identificabile con una declinazione stilistica e leggibile piuttosto nel momento di annodare i fili nascosti del senso e della connotazione psicologica della produzione artistica, del suo portato umorale e spirituale; una fisionomia che potrebbe definirsi di sostanziale rinnegamento, pure all'interno di collaudati e generali percorsi della ricerca, di un' espressione puramente cerebrale ed emotivamente distaccata. Raramente infatti l'arte partenopea degli ultimi decenni interpreta modelli astratti privi di quella dinamica visiva che si legge anche come testimonianza di una passione artistica e di una partecipazione ispirata: un segno distintivo che verosimilmente è comune a molta arte meridionale e che negli artisti campani acquista una cadenza rilevabile in particolare nell'opera di alcuni dei suoi maggiori più giovani e meno giovani protagonisti. Carmine Di Ruggiero per esempio, che ha a lungo indagato l'uso promiscuo dei materiali in una prospettiva geometrica, ma anche in una dinamica materica, testimonia in maniera esemplare il continuo sfiorare il dato puramente astratto-visivo, annettendo alla ricerca una pronuncia più interna e non di rado una trascrizione di sé intimamente lirica. L'arte di Renato Barisani, il decano degli artisti partenopei, che indaga da decenni una geometria connotata da vigilantissimi equilibri formali, ha sempre inseguito una calda armonia visiva. La sua arte risuona all'interno del dettato visivo, non è chiusa nel rigore dei segni, ma si apre a forme e volumi che catturano o annettono intensamente i piani e la luce in un equilibrio formale e compositivo che fondano potrebbe dirsi sul molteplice senso percettivo dello spazio in chiave luministica ed emozionale. Anche **Gianni De Tora**, artista recentemente scomparso, ha testimoniato nei lavori della seconda metà degli anni Novanta del secolo scorso, in cui forme cromatiche libere e brillanti campiscono luoghi interni e prospettici dello spazio visivo, una tensione intimistica, affidata alla dialettica tra il dinamismo scenografico dei segni e rigido e ribaltato gioco dei piani di luce. Le costruzioni geometriche di Enea Mancino sono articolatissime trame costruttive che puntano al recupero di un equilibrio "miracoloso" e non di rado solenne della forma: di un luogo di origine si direbbe del linguaggio visivo, che si interpreta a partire da un centro reale e immaginario, matematico e intuitivo, in cui si può leggersi tanto una ordinata idea mentale quanto un principio spirituale, inglobando lo spazio in una sorta di riverbero a catena, solo in apparenza consequenziale, in realtà annesso sulla scorta di una fine e lucida tensione psicologica. Le stesse sculture di Giovanni Ferrenti, di cui sono note le grandi strutture in metallo, in cui pure è intuibile una tensione meccanicistica oltre che compositiva e una singolare allusione ad mondo organico e naturale, sono incomprensibili senza una prospettiva di luce, che sfiora il metallo, penetra i giochi dei trucioli di ferro, gli agglomerati da utensileria meccanica e ne svela le trame segrete, la superficie ora rugginosa ora lappata, i complessi ingranaggi, i misteriosi meccanismi. Una luce che non di rado è leggerezza nei tentacoli di una forma che non è mai statica, anche negli assetti più pesanti e aspira a liberarsi nell'aria mite del paesaggio partenopeo. La cifra pittorica di Antonio Auriemma si situa infine in un suggestivo territorio di confine tra astrazione e sogno. L'immagine non è il luogo del riconoscimento della forma, ma del suo velamento, del suo traslato onirico, del suo transito fantastico. Le sue opere sono un delicatissimo racconto di forme misteriose che s'inseguono nello spazio lievitato e improbabile di una dimensione totalmente interna. E' il fine traslato nello spazio astratto di un intimismo romantico e poetico, a un tempo misterioso e familiare, il tracciato simbolico di una pacata e dolce narrazione psicologica, ma anche la ricerca di un luogo di equilibrio, sintetico e finale, in cui coniugare come in una preghiera ansia e armonia.





Giorgio Di Genova

dal Capitolo III

[.....] Sul versante aniconico, ovviamente, i fiori del razionalismo sono numerosi. E talora sono coltivati proprio da coloro che risiedono in territori in cui operano artisti più temperamentali.

E penso a Napoli e dintorni, dove forse per un interiore bisogno di dar ordine a certo «disordine» esistenziale, si sono abbracciate ricerche dominate dalla ratio geometrica e da esatti calcoli cromatici e morfologici (1), portando nel '76 alla costituzione del gruppo napoletano Geometria e Ricerca da parte dei sei iniziali componenti (Renato Barisani, Guido Tatafiore, Carmine Di Ruggiero, Giuseppe Testa, Gianni De Tora, Riccardo Alfredo Riccini), a cui si aggiunse Riccardo Trapani, tutti impegnati in declinazioni della tradizione del linguaggio geometrico, in modalità piuttosto libere ed autonome, documentate da Finizio che appunto per ciò intitolò il suo volume *L'immaginario geometrico* (2).

Sia De Tora che Riccini appartengono alla generazione qui analizzata. [.....] A differenza di Riccini, è l'ordine progettuale che guida la ricerca del cogenerazionale De Tora, altro napoletano acquisito (3). Tale predisposizione, del resto, egli aveva già mostrato nel periodo del suo attraversamento della Nuova Figurazione. Nella seconda metà degli anni Sessanta, infatti, proprio a talune soluzioni geometrizzanti (cerchi- oblò, rettilinee bande verticali, o diagonali, scacchiere) De Tora aveva affidato il ruolo di codice compositivo interno al coagulo delle agglomerazioni delle stilizzazioni figurali (4). È nei primi anni Settanta che l'opzione geometrica s'impone nella pittura di De Tora, il quale, dopo una depurazione in direzione geometrico-segnale (5), s'era liberato da ogni eco iconica, come interferenza inquinante (6). Infatti l'artista appare ormai impegnato in un'analisi dello spazio, del segno e del colore con un rigore strutturale che non ammetteva deroghe. Gli «oblò» recuperavano la loro mera valenza geometrica come campo per gli sviluppi del colore sulla scorta di un'esibizione delle variazioni dell'iride, scandite da contorni disegnati (*Spettro solare*, 1972), quando il cromatismo non si affidava a bande dinamiche a croce con sovrapposizioni diagonali (*Il sole si riflette in mare*, 1973). Il disegno assumeva un valore di chiarificazione costruttiva ed insieme compositiva. La linea curva e la retta si coniugavano per disvelamenti a sequenze dell'interiorità costruttive di identiche forme triangolari (*Tenda comune - sequenza*, 1975) o per risultati di ben definite «onde» cromatiche (*Sequenza*, 1974). Altrove De Tora intraprendeva operazioni di analisi sequenziali su diverse forme, così che in virtù dell'accostamento di due cerchi (uno più grande ed uno più piccolo) verticalmente sovrapposti nasce un ovale con quadrati inscritti, attraversati da diagonali bande cromatiche (*Ovo sequenza*, 1974). Con una lucidità esecutiva che finiva per far appartenere il suo costruttivismo al regno «dell'immagine esatta», per rubare una definizione a D'Amore (7).

Il nostro pittore vede il colore *sub specie geometrica*, per cui lo campisce nelle sue progressioni a sequenza, «disegnando» in inventivi contesti euclidei, basati ora sul cerchio tripartito con un triangolo inscritto dai visivi effetti rotatori (*Sequenza*, 1975), ora su triangoli con reticolati tramati (*Sequenza del triangolo*, 1975), ora su l'ontogenesi di una «quadratura» dei colori dell'iride, inscritti uno nell'altro a mo' di labirinto, che progressivamente invade un nero quadrato quadrettato da linee in negativo (*Sequenza del quadrato*, 1978), ora su 7 rombi grigi nel ventre dei quali i colori dell'iride a bande aperte in angolo ottuso, partendo dal rosso, seguito poi dall'arancio, a sua volta seguito dal giallo e così progredendo, giungono all'indaco nel terminale rombo angolare (*Rombo di luce-sequenza*, 1978). Rigore e *ratio* sono i binari su cui procede la matematica visiva di De Tora, il quale giunge ad elaborazioni esemplificative degli elementi compositivi, com'è nelle 6 tele di cm. 50x70 della sequenza del '78 *Le diagonali*, che si concludono con l'eliminazione delle diagonali per riemersione delle bande

dei 7 colori dell'iride, o nei 6 riquadri del '78 *Il cerchio primario*, dove l'ovale iniziale si assesta nell'ampio respiro del cerchio finale, attraversato orizzontalmente da tre bande cromatiche, soluzione poi ripetuta, ma nell'ambito del quadrato su fondo quadrettato in negativo delle 4 battute di *Le diagonali asimmetriche* del '79[.....]

- (1) Forse anche per questa esigenza Napoli s'è imposta fin dal Settecento come importante centro di studi filosofici, tradizione che ancora oggi è viva. E andrebbe indagato quanto questa realtà culturale abbia contribuito al cospicuo filone del concretismo e del costruttivismo napoletani ed alle opzioni geometriche che, oltre agli artisti delle generazioni precedenti (da Barisani, Guido Tatafiore a Bizanzio e Renato De Fusco giù giù fino a Del Pezzo, nonché Di Ruggiero ed il foggiano Giuseppe Testa, napoletano d'adozione), hanno coinvolto i nati negli anni Quaranta.
- (2) Cfr. L.P.Finizio, *L'Immaginario Geometrico, Gruppo " Geometria e Ricerca"*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli, 1979.
- (3) Infatti, dodicenne, nel '53 dalla natia Caserta De Tora s'era stabilito a Napoli.
- (4) Opere di questi sviluppi neofigurativi sono riprodotti nel catalogo della personale tenuta nel 1980 alla Galleria San Carlo di Napoli (*Establishment, Flash Back, El sueno de la razon produce monstruos*). Nei testi in catalogo Ciro Ruju indicava la Nuova Figurazione di Cremonini come punto di partenza di De Tora, mentre Antonio Del Guercio individuava nell'eredità pop (soprattutto Rosenquist) i sostrati della pittura in cui l'artista condensava "una lirica semplicità dell'immagine...in contrapposte tensioni di fantasticheria spaziale e di dolente realtà terrena".
- (5) Penso soprattutto a *Il mondo 70*, vero e proprio traguardo in tal senso, raggiunto per condensati di forme circolari e tasselli quadrati in dialoghi variati sulla superficie (*Rotazione 1, Contrasto recupero e Recupero 70*), ottenuti per estrazione dalle morfologie parageometriche dei precedenti neofigurativi, ormai nei primi anni Settanta abbandonati, come appunto attesta la personale dell'inizio 1973 nelle gallerie di Fiamma Vigo (Galleria Fiamma Vigo, Roma, 21 marz- 3 apr. 1973, Galleria Numero, Venezia, 15-28 aprile 1973), in cui le opere appena citate erano esposte e riprodotte in catalogo.
- (6) Un dipinto come *Missione compiuta* del '69, oggi al Szépmuvészeti Muzeum di Budapest, raffigurante uno scorcio di aereo che vien fuori da un "oblò" bianco su fondo per metà coperto da diagonali bande, fornisce uno degli estremi esempi neofigurativi in cui De Tora tentava di far convivere istanze d' immagine e soluzioni geometrizzanti.
- (7) Cfr. B. D'Amore, *Gianni De Tora, Dell'immagine esatta*, Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1981.

**TRATTO DAL TESTO CRITICO DI GIORGIO DI GENOVA SUL VOLUME
"STORIA DELL'ARTE ITALIANA DEL 900- GENERAZIONE ANNI
QUARANTA" II TOMO CAP. XIII E XV ED. BORA (BOLOGNA) STAMPATO
NEL 2009**

Capitolo XIII

[.....] E dove poteva accadere se non nella scatenata Napoli, città che sin dagli anni Cinquanta aveva avuto traffici con la Patafisica per il tramite di Enrico Baj ? Qui, dove nel '96 De Filippis, Carmine Rezzuti, Quintino Scolavino assieme ad altri avevano dato vita al Gruppo Orologio ad Acqua, come già segnalato , nel 1997 un quintetto d'artisti, tutti docenti al Liceo Artistico, dà vita appunto al Gruppo Mutandis, che riunisce Gianni De Tora, recentemente scomparso (1), Mario Di Giulio, Michele Mautone, Rosa Panaro, Mario Ricciardi più la giornalista Eleonora Puntillo, i quali in una loro dichiarazione del marzo 1998 proclamano: «Mutandis, ovvero cinque artisti riuniti in gruppo per lavorare - in continuo confronto - su un tema artisticamente inesplorato che vuole essere una ironica sfida a linguaggi e tematiche ormai codificati. Si tratta proprio delle mutande, il primo indumento dell'umanità che fu imposto (sia pure allo stato vegetale) ai nostri disobbedienti progenitori quando vennero cacciati dal paradiso terrestre. Da tempo si sospetta che quella disobbedienza così duramente punita sia scaturita dal fatto che i due andavano in giro senza mutande. La sigla, frammento di una frase latina dal contenuto evolutivo e dalla mirabile sintesi sintattica, "mutatis mutandis", si riferisce dunque a quell'indumento quotidiano tante volte ammiccante dalla pubblicità, proposto non più solo al femminile nelle immagini filmiche, fotografiche e anche televisive, nella ricerca storica e non solo.

«Può dunque la mutanda essere opera d'arte? Come sarà l'arte in mutande, avrà essa un mercato, susciterà silenzi spregiativi e/o imbarazzati, oppure quelle censure tanto furiose quanto pubblicitariamente produttive ... ?

«Gli artisti (neanche tanto giovani ...) hanno deciso di rispondere con le loro opere, e si sono sorpresi con stupore e divertimento nel ritrovar concordia nelle diversità rispettive, nella voglia di mettere le mutande a re nudi divenuti così numerosi da non suscitare ormai alcuna attenzione. Per cui sembra che adesso non ci sia più niente da dissacrare e nemmeno da segnalare alla riflessione e al ragionamento, roba che - sostiene qualcuno - non è di alcuna utilità, come del resto anche l'arte e le idee, soprattutto quando non ce la fanno a entrare nello spazio di un teleschermo».

Nella più genuina tradizione dello sberleffo napoletano il Gruppo Mutandis riproponeva un fare arte con *humour*, sia per dire, come Pulcinella, scherzando, la verità sia per smutandare i luoghi comuni e immutandare il Vesuvio, come accadde in occasione della rassegna *Vesuvio Fuoco e Arte*, o per mostrare mutande volanti con cicogne che fanno capolino dall'apertura di esse, nonché partecipando nei giorni 6-8 dicembre 1997 alla *Fiera del Baratto e dell'Usato*, e così via producendo opere in mutande, talora rivolgendosi alla storia, sbeffeggiando Daniele da Volterra, che, avendo per ordine di papa Paolo IV (anche allora, come adesso, la vista delle pudenda faceva venire il mal di pancia ai papi) coperto con mutande le nudità del *Giudizio Universale* di Michelangelo, è passato alla storia come il Braghettone, talaltra realizzando mutande appese, o l'enorme

mutandone con sei fori, dai quali sbucavano le teste di 5 artisti, più quella della giornalista Puntillo, come ricorda ella stessa nella citata dichiarazione: «"Opere in forma di mutanda, creazioni appese al filo, l'intimo scolpito, dipinto e ammaestrato ...", recitava l'invito alla mostra presso la Libreria delle donne Evaluna (a Napoli, l'ultima decade di dicembre '97), dove i cinque artisti hanno presentato se stessi fotografati da Grazia Lombardo dentro un maestoso mutandone; al sesto posto - anche alfabetico - c'è chi ha l'incarico della comunicazione scritta, e firma questa nota».

Dei cinque artefici di mutande, eccetto Rosa Panaro (2), tutti gli altri appartengono alla generazione qui considerata. Tutti, naturalmente, hanno partecipato con loro opere, ovviamente immutandate, alle mostre e *performances* del gruppo (3) ed all'operazione *Mutande d'autore*, che aveva anche intenti contrari ai mercanti d'arte (4)[.....] per il più rigorosamente geometrico De Tora, già considerato nel I tomo (5), l'esperienza nel Gruppo Mutandis ha forse contribuito a fargli recuperare certe libertà degli anni Settanta e ad accelerare la rottura di quell'ordine simmetrico per un'ottica strabica, per parafrasare il titolo di una sua personale del '99, che era appunto *L'occhio strabico*, che veniva colta da Dorflès, il quale nel dicembre 1998 gli scriveva in una lettera/presentazione: «Ma c'è soprattutto un aspetto nuovo che vorrei segnalare e che forse tu stesso non apprezzi sino in fondo: la presenza di una inedita "apertura" verso l'indeterminatezza e l'asimmetria, che si rivela, ad esempio, nella "croce strabica". Ebbene, questo lavoro - pur altrettanto limpido e calibrato delle altre tue recenti creazioni - mi sembra dimostrare una volontà di sottrarti all'inflessibile costrizione della "simmetria" (quella che William Blake definiva la "fearful symmetry" spaventosa simmetria) e del rigorismo geometrico, per affrontare - pur nella fedeltà dell'impostazione astratta e non figurativa - una via più pronta ad adeguarsi all'epoca in cui viviamo» (6)[.....]

Capitolo XV

[...]a Napoli, sulla scorta delle esperienze dei protagonisti del Gruppo Napoletano d'Arte Concreta e collateralità il discorso concretista era praticato da alcuni pittori, come Edoardo Ferrigno, Antonio Izzo ed Enea Mancino, i quali ultimi tre hanno condiviso spazi espositivi in mostre "quartetto", per così dire, in cui talora il quarto era un cogenerazionale, cioè il già trattato Gianni Rossi, ed altre volte un artista più giovane, nonché Gianni De Tora, del quale abbiamo visto, in rapporto al suo coinvolgimento al Gruppo Mutandis, il superamento dell'ordine simmetrico assimilato nel Gruppo Geometria e Ricerca, di cui era stato uno dei componenti (7).

Il casertano De Tora era giunto nel '99 alla documentata *La croce strabica* in seguito ad una irrequieta ricerca tra rigore e segni geometrici in opere singole o composizioni, ovvero sequenze installative e ambientali di più elementi, ora triangolari allineati, anche all'aperto (*Sequenza ambientale*, 1981), oppure variamente accostati, come i 5 di *La pittura è scienza ...* (1983), che ha il *pendant* di uno specchio triangolare (*Specchio delle mie brame ...*, 1983), ora quadrati allineati orizzontalmente (*Sequenza, Sequenza calda*, 1980), o verticalmente (*Sequenza*, 1980), oppure sistemati a formare croci (*Sequenza*, 1993), ora forme verticali terminanti ad arco sia di 7 pezzi (*Sequenza 90*, 1990), sia di tre (*Trittico*, 1997), ora rettangoli verticali a bande cromatiche progressivamente crescenti, come l'installazione così sistemata nel 1980 su una parete del chiostro del Museo del Sannio di Benevento in occasione della mostra *Geometria e ricerca*. Altrove le medesime

forme geometriche ritornano nel ciclo dei lavori con «voli» di segmenti e segni angolari e curvi sia su carta intelata (*I segni della pittura, Laboratorio di segni*, 1986; *Ouverture vert*, 1989; *Ouverture 3*, 1990; *A segno*, 1992), sia su tela (*A segno*, 1992; *Messaggio '97, La città*, 1997; *La finestra bianca; Ouverture blanc, Ouverture 99*, 1999), nonché su stoffa (*Il sole blu*, 1985), ma anche all'interno di quel ritorno del rimosso che sono le paste alte delle tecniche miste su legno di formato quadrato (*Mediterraneo*, 1984) o circolare (*L'occhio che si dice finestra dell'anima ...*, 1984), ovvero quadrato con incorporato un cerchio penetrato dal vertice di un triangolo (*Il silenzio è d'oro n. 2*, 1984). E in qualche caso si può percepire un sottile, quanto sommerso persistere dell'eco del discorso di Del Pezzo sulla geometria, privato tuttavia dei suoi metafisici sostrati magico-simbolici.

Vitaliano Corbi nel '99, dopo aver segnalato negli anni Ottanta «ritorni alla purezza dei colori e nel rigore della forma del dato naturale», che «luminosamente trasfigurato» conquistava «una posizione centrale nel quadro, entro una sorta di finestra aperta sul mondo, quasi un quadro nel quadro, o forse un brano di preziosa pittura incastonato entro la severa scenografia di larghe campiture di grigi e di neri», coglieva lo scollamento progressivo «dell'incontro tra geometria e natura nel fare di De Tora» (8)[.....]

- 1) Infatti è morto a Napoli nel 2007
- 2) Su di lei cfr. *Generazione Anni Trenta*, pp. 356-357 e 633-634
- 3) Che sono state oltre alle già citate *Vesuvio, Fuoco e Arte* (settembre 1997), *Fiera del Baratto e dell'Usato* alla Mostra d'Oltremare (Napoli- 6-8 dicembre 1997) ed *Evaluna* (dicembre 1997-gennaio 1998), le mostre e *performances* alla Libreria Guida di Via Merliani (Napoli, maggio 1998), a Villa Signorini (Ercolano, novembre 1997), al Cinema Roma (Portici, 9 Febbraio 1999) e *Mutandis for Peace* a Piazza Dante (Napoli, 3 aprile 2003).
- 4) Nella seconda parte del testo *Nota sull'operazione " Mutande d'autore"*, che iniziava : " Il Re è nudo? corriamo a mettergli le mutande", tale posizione degli artisti del gruppo è sottolineata: "Le Mutande. Variazioni sul tema. Ridete pure, please, è proprio quello che voglio, è proprio che deve accadere, prima durante e dopo l'operazione artistica sull'argomento "mutande". Gli scopi? Li hanno cercati dopo. Hanno prima aderito all'idea con ironia e entusiasmo. Si sono sorpresi nel dire, insieme, che è meglio sollecitare il mercato piuttosto che i mercanti, la cosiddetta gente comune piuttosto che il mecenate, insomma meglio vendere piuttosto che chiedere. Hanno deciso di proclamarlo con tutta chiarezza".
- 5) Cfr. *Generazioni Anni Quaranta*, I tomo, pp. 130-131.
- 6) Cfr. G.Dorflès – P. Restany, *Gianni De Tora. L'occhio strabico. "The Squint Eyed"*, Galleria Avida Dollars, Milano, 1-19 marzo 1999.
- 7) Gli altri, escluso il cogenerazionale Riccardo Alfredo Riccini, milanese di nascita, ma napoletano di adozione, il quale nelle sue opere aveva attuato studi delle "divine" proporzioni, estesi pure ad opere di museo, erano per la maggior parte anziani, appartenendo Renato Barisani e Guido Tatafiore alla generazione anni Dieci, Carmine Di Ruggiero, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani alla generazione anni Trenta.
- 8) Cfr. V.Corbi, in AA.VV., *Generazioni*, Villa Campolieto, Ercolano, maggio 1999, ora in *Gianni De Tora. The World of Signs. Mostra Antologica*, a cura di V.Corbi, Sala della Loggia, Museo Civico Castelnuovo, Napoli, s.i.d., Altraspampa Edizioni, s.l., 2004, p.79. Il critico napoletano così commentava questo scollamento: "Nelle opere più recenti, neppure esposte in questa mostra, l'artista sembra voler rinunciare alla suggestione dell'incontro tra geometria e natura e, procedendo dapprima ad una riduzione sempre più asciutta della fenomenicità di questa, poi al suo completo riassorbimento entro la struttura del dipinto, concentra il proprio intervento sul rapporto tra le zone lucide ed opache, della suoerficie dipinta, entro scgemi compositivi che introducono un moderato elemento di dinamismo attraverso lo scarto delle asimmetrie".

**DAL TESTO (IN PREFAZIONE) DI GIORGIO DI GENOVA SUL VOLUME "PERCORSI
D'ARTE IN ITALIA 2015" EDITORE RUBBETTINO (SOVERIA MANNELLI-CZ)
PUBBLICATO IN SETTEMBRE 2015**

25 percorsi interrotti e 61 percorsi in atto

sezione: Artisti da non dimenticare

[.....]La Musa per il casertano Gianni De Tora è stata la geometria, conquistata via via nell'ambito delle sue pittoriche peregrinazioni nello spazio, sollecitate dai voli spaziali degli anni Settanta. In esse, registrando la sua ottica, su quella della Nuova Figurazione e poi su quella pop, l'istanza geometrica si sposava alle stilizzazioni, con cui, eliminando riferimenti iconici, si affidava a emblematici motivi geometrici, a loro volta affidati al disegno ed alle stesure di colore, tendenti talora a dinamiche percettive. Del resto la ricerca di dinamiche, che superassero la fissità del tradizionale formulario della geometria attraverso asimmetrie, iterazioni di forme, anche sagomate, modifiche strutturali e aggiunte cromatiche, ha connotato il discorso di De Tora. Ciò lo ha distinto dagli altri componenti del Gruppo Geometria e Ricerca (1976), tra cui era anche Barisani. Tale libertà di ricerca gli ha fatto prediligere installazioni a sequenza, non di rado con quadri disposti a croce, in un caso anche sghimbescia, con la quale ha partecipato al ludico napoletano Gruppo Mitandis (1997). Volendo sempre dialogare con lo spazio, sia pittorico che reale, è giunto a liberi inserimenti di segni primitivi, talora come sospesi (forse per inconsce memorie della sua prima fase) all'interno di forme geometriche, forme che altrove ha utilizzato per le sue *Vele d'Artista*, esposte a Napoli in Via Caracciolo con suggestivi effetti per lo sfondo marino[.....]





Giorgio Sebastiano Brizio

Gianni De Tora ha elaborato una serie di lavori che, nell'arco breve di due anni, pervengono ad un progress sintetico di colore/ forma. Se certe opere del 1976 ancora prescindevano da una indagine sulla struttura geometrica della forma (l'ellisse contrastato nelle strisce cromatiche interne e nella quadrettatura di fondo, nel divenire cerchio occupa lo spazio bianco di supporto con una sequenza di continuità studiata e matematicamente inequivocabile) le odierne sequenze sulla "diagonale" lasciano un solo, ampio respiro all'indagine sull'occupazione spaziale da parte dei timbri colore. De Tora inizia la sequenza con una *mise en abîme* dello spettro cromatico, riportato in cima ad ogni sezione temporale della sequenza (come indice dello spettro/iride delle stampe fotografiche); variando la combine dei toni base sul versante caldo e freddo, determina un punto variamente intermedio per l'azzeramento cromatico. Il lavoro, esplicito su una quadrettatura del supporto telato, compie un ulteriore sprofondamento dell' immagine, tesa alla occupazione spaziale attraverso un dosaggio preciso dei quanti di percezione visiva. Nella prima sequenza le diagonali sottili saranno esattamente un quinto dell'unità di base del quadrettato; opponendo la combine dei toni timbrici ad un livello altamente "colorato" l'immagine "diagonale" avrà un suo puro senso cromatico. Le restanti quattro sezioni intermedie saranno un calcolo di progressione. Man mano che la diagonale si avvicinerà allo spessore dell'intero quadretto, la combine cromatica varierà la sua incidenza nell'ordine di predominanza dei timbri. L'ultima sezione perderà il concetto visivo di diagonale (essa è ormai impressa nella nostra ritenzione visivo/mnemonica) per addivenire a puro spazio occupato da una banda ritmica di colore. Tesi e dimostrazione in De Tora combaciano. La percezione visiva, macroscopicamente espansa nella sua fenomenologia ottica, riporta in queste indagini, calcolate sulla matematicità dei rapporti forma/colore, al concetto tipico del processo quadricromico della stampa, ove l' accostarsi più o meno intenso di forza retinata dei 4 colori primari determina la lettura reale del "colore" riprodotto, mentalmente riunibile ad un concetto di "forma reale".



Giorgio Segato

**TESTO DI GIORGIO SEGATO SUL CATALOGO DELLA MOSTRA "GENER-AZIONI" X
GRUPPO MEDESIMO PRESSO IL PALAZZO DELLA PRETURA DI CASORIA
(NAPOLI) DAL 30 APRILE A MAGGIO 1997**

***Diverse Gener-azioni
Sentire spazi, costruire idee***

Mi ha subito sollecitato, della lettera degli amici artisti campani Spinosa, Barisani, Di Ruggiero, De Tora, Lanzione e Manfredi, il fatto che si tenesse a sottolineare che la proposta di mostra non concerneva un gruppo costituito, nè era espressione di un qualche "movimento", ma un *percorso* generazionale con un suo *fil rouge* significativo, per quanto sottile e non lineare, intrecciato in maglie diverse, più o meno complesse, di orditi ora costruiti nello spazio disegnato e compattato, ora aperti in uno spazio fluido, illimitato. Un'idea che, evidentemente, dichiara una necessità di bilancio "storico", di restituzione di riferimenti e di efficaci itinerari di espressione e di ricerca in un' area ben determinata, quella partenopea, ricca di idioma locale ma, insieme, sempre sensibilissima ai linguaggi nazionali e internazionali dell'arte, soprattutto in questi ultimi vent'anni, in cui si è guardato molto al territorio napoletano come ad un vero e proprio laboratorio, a un crogiuolo di idee, di esperienze linguistiche, musicali, visive di cui si sarebbero ben presto visti i frutti. Forse cominciano ad emergere ora, in virtù delle energie dei più giovani, che tornano a cercare il confronto diretto, senza inibizioni, a tutto campo, in Italia e fuori, riportando nel fuoco dell'attenzione e del giusto riconoscimento anche gli "antichi maestri" tuttora attivi e ricchi di capacità propositiva. Tracciare un percorso dal 1916, anno di nascita di Domenico Spinosa, al 1961, anno di nascita di Antonio Manfredi, toccando il 1918 di Renato Barisani, il 1934 di Carmine Di Ruggiero, il 1941 di Gianni De Tora e il 1951 di Mario Lanzione, significa sondare il cuore pulsante di questo nostro secolo; e riconoscere un "segno" comune che attraversi il tessuto di ciascuno significa scoprire il senso preciso (significato e direzione), e dunque la funzione, che hanno assunto nel nostro tempo e nella nostra cultura la ricerca e l'espressione artistica.

E vuol dire, nel caso specifico, ricomporre lo straordinario mosaico di suggestioni, tendenze, poetiche che hanno visto emergere, tra le massime manifestazioni dell'arte del nostro secolo, l'arte non oggettiva e l'arte costruita, dai futuristi al concettualismo Dada, dal suprematismo al Bauhaus, dal MAC (Movimento Arte Concreta) italiano al GRAV (Group Recherche Art Visuel) argentino-ispino-francese dall'arte cinetica e optical al Neogeo, dall'astrattismo lirico allo spazialismo, tutti movimenti e situazioni caratterizzate da un alto indice di ottimismo, di fiducia nelle capacità dell'artista di migliorare il mondo e la qualità della vita, l'igiene del pensiero e i comportamenti, la visione estetica e la valutazione etica, in una frequente oscillazione tra attesa, silenzio, ascolto dello spazio attraversato come luogo dei segni (scritture e traiettorie) e del pulviscolo cosmico (flusso energetico e materico) e l'azione costruttiva, rassodarsi del pensiero progettuale in strutturazioni giocate tra allusioni di incentivazione didattica e affermazione propositiva.

Ma sempre - ecco forse il più significativo legame - con un senso della misura (quantità e qualità) rastremato, essenziale, pur senza mai rinunciare agli echi e riverberi infiniti dell'evento creativo e *poietico* di una "ragione" che sa farsi poesia e di un impulso lirico che sa incontrare e fecondare le ragioni della mente. E allora, in rapporto a questa situazione espositiva, che in territorio campano vanta l'importantissimo precedente del costituirsi di una sezione del MAC (1948), confluito in parte poi nell'esperienza del gruppo Geometria e Ricerca (1976), il *fil rouge*, il senso, è dato, a mio avviso, proprio dall'idea dell'arte come "gener-azione", cioè come espressione di un momento temporale e culturale, ma anche come attività generante nuovi spazi, nuove idee, nuovi tessuti connettivi, forme inedite, rapporti, strutture logiche, ponti di comunicazione emotiva, cioè azione che si costituisce come processo, sintassi, ed elabora, modula le materie come diretta metafora degli spazi psichici, delle manipolazioni, delle metamorfosi e delle transmorfofi intime. Sei diverse generazioni, sei sensibilità e attività creative con sollecitazioni diverse, ambiti differenti, strumenti, riferimenti, progetti, identità dissimili. Eppure, anche in una così evidente lontananza di tempo, e in

un secolo che ha visto le più numerose e più rapide mutazioni di qualsiasi altra epoca, si può cogliere l'intreccio di un percorso, un legame: non tanto un denominatore comune quanto il persistere di una stessa eco, come un riverbero sonoro, olfattivo, visivo gustativo, e tattile, per quella singolare sinestesia della memoria che solo l'arte sa suscitare e promuovere. Voglio dire che non solo è importante connotarsi dei segni del proprio tempo (essere o rappresentare una generazione), ma anche, - e oggi in modo particolarissimo - recuperare il significato dell'arte come attività originale e generante, tornare a sentirsi e ad essere attivi nella costruzione dell'uomo e del mondo, superando il sentimento di perdita del centro, dell'orientamento, della profondità del tempo storico e lo smarrirsi della memoria e della conoscenza e delle abilità materiali, che così profondamente caratterizzano la nostra cultura sempre più confezionata dai mezzi di comunicazione di massa. A me pare che questa sorta di piccola "coalizione" di artisti sia significativa proprio nel senso della restituzione alla figura, all'individualità e alla capacità pratica e tecnica dell'artista di una funzione generante e rigenerante del rapporto con la realtà attraverso i sensi, e dell'immaginazione costruttiva come costante elaborazione, ora più poetica e anche lirica, ora più razionale e anche matematica, degli spazi, dei rapporti, delle materie, dei colori non più intesi come "media", mezzi di rappresentazione, bensì come campi di energia, di presentazione effettiva, di accadimento. Così l'opera può spaziare indifferentemente da un astratto informale, lirico, come insorgere e tradursi in gesto e in atmosfera cromatica dell'emozione pura, dei riverberi della memoria sensitiva nelle stanze del cuore e nelle pieghe della mente (Domenico Spinosa), oppure materializzare lo spazio in andamenti e ritmi plastici che rinnovano lo spirito dell'arte come costante "punta" sperimentale, tensione, espansione, provocazione e "rischio" (è stato ben detto) dei sensi e dell'intelletto, cioè spinta in avanti e arricchimento della forma/pensiero tra fraseggi costruttivi e allusioni di poetiche campiture cromatiche attraversate dal segno (Renato Barisani), o ritornare a farsi respiro, atmosfera ansante percorsa dal filo di scritture o strutturarsi in percorsi mentali con intermittenze cromospaziali inquiete (Carmine Di Ruggiero), o, invece, concentrarsi nell'evento progettuale (insieme ideazione e pratica esecutiva), ancora una volta "percorso", itinerario ma lineare, sintattico e paratattico fino alla rimessa in gioco aperta degli elementi segnici del fare pittura, del costruire spazi come in **Gianni De Tora**; o può sciogliersi in modulazioni espansive di segno, colore e struttura come penetrazione di stratificazioni di spazi diversi, apparentemente fisici, ma in realtà ricchissimi di risonanze emotive, di attraversamenti lirici: dialogo incessante tra intelletto e sentimento, gesto espressivo e costruzione (Mario Lanzione). Oppure l'opera può dilatarsi fino ad essere ambiente - non semplicemente ad occuparlo - in installazione che "comprendono" (capiscono e coinvolgono al tempo stesso) l'osservante, come fanno le rigorose geometrie dislocate di Antonio Manfredi, che attivano lo spazio di esposizione facendolo parte integrante dell'opera. Il gesto liberatorio di Domenico Spinosa, Maestro di molte generazioni di artisti napoletani sulla via di Damasco dell'illuminazione interiore in rapporto a un'arte che non fosse più mimetica, iconica, di "concentrazione" dei dati sensibili in figure di illusoria plasticità e riconoscibilità, bensì capace di portare i sensi, la percezione e l'intelligenza oltre l'apparenza, nello spazio parallelo dell'immaginario di tutte le forme possibili e del permanente fluire e fluttuare dello spazio/materia/colore/luce, diventa "costruzione", geometria, misura dei rapporti, invenzione del "logos", del discorso razionale, ora secondo sintassi percettive di ispirazione gestaltica (Renato Barisani, la sua storica adesione al MAC e il successivo, lungo e originale percorso di straordinaria ricchezza progettuale), ora secondo "geometrie" calcolate in funzione di una ristrutturazione ordinata, couseguenziale e stimolante degli spazi e dei rapporti materia/spazio/luce e segno/colore/forma come metafore per gli spazi esistenziali e di comportamento logico ed etico nel sociale (Carmine Di Ruggiero e **Gianni De Tora**, sorprendentemente contigui "Geometria e Ricerca" proprio nel senso del "percorso" storico che si vuole qui evidenziare). Per Mario Lanzione la forma è l'esito di una costante messa in discussione delle infinite possibilità di strutturazione della materia, non però in quanto massa o superficie, bensì in quanto campo di fermenti segnici e luminosi, di pieghe e inghiottimenti, di emergenze e trasparenze luminose. Antonio Manfredi entra più nel territorio della "Neogeo", nell'impegno di rielaborazione poetica delle geometrie utilizzate come strutture di risonanza di spazi diversi, di vuoto attivanti, di materialità cromatica carica di

energia generativa , che parla non tanto, o non soltanto, alla vista ma sollecita tutti i sensi e con essi l'attività immaginifica della mente a superare l' apparente, ma sempre, più asfissiante ovvietà dei dati sensoriali e delle informazioni confezionate, recuperando il senso del meraviglioso, come genuino stupore e vero e proprio miracolo creativo della sensibilità e dell' intelligenza delle "diverse gener-azioni" di artisti. Si restituisce, dunque, centralità all'artista e ancor più all'opera come paradigma di conoscenza e di operatività, cioè di partecipazione attiva al farsi del mondo nella coscienza individuale e sociale. Più che a un'analisi teorica che richiederebbe (e comunque meriterebbe) un'indagine assai complessa sui precedenti storici in area campana, comparata all' area italiana e a quella europea e internazionale, questa rassegna di alto profilo artistico, di notevole merito didattico e indiscutibile significato storico e promozionale si affida soprattutto alle opere e al "percorso" che da esse emerge evidente, nettamente contrapposto all'ormai inutile "spettacolo" dell'arte e alle devianze dell' arte spettacolo, e con rara chiarezza rivolto a una prospettiva che risponde alla nostra fortissima nostalgia di futuro, di recupero di risorse creative e progettuali che ci consentono di rompere l' assedio della cultura del frammento, del lacerato, della "rovina", del degrado, del rifatto e del virtuale, restituendoci la gioia del fare, del trasformare, del cosrruire, del "seutire", del conoscere la voce e le qualità delle materie e delle cose, dello spazio vissuto in continua dialettica e dinamica tra pieno e vuoto, tra presenza e assenza, così da consentire l'elaborazione e la modulazione di sintassi cosrruttive, evitando in ogni settore quelle saturazioni che impediscono soffocando sul nascere ogni pensiero progettuale e innovativo.

TESTO DI GIORGIO SEGATO SUL CATALOGO DELLA MOSTRA " GENER-AZIONI"
PRESSO LA CASINA POMPEIANA IN VILLA COMUNALE A NAPOLI DAL 20
LUGLIO AL 1° SETTEMBRE 1999

GENER-AZIONI 5

Questo nuovo episodio della mostra itinerante Gener-azioni consente - dopo gli incontri significativi a Casoria, a Nocera Inferiore, a Bari e a Villa Campolieto di Ercolano - di approfondire ulteriormente l'indagine intorno ai sei artisti che si sono resi disponibili a un confronto di poetica, di tecnica, e anche 'generazionale', nel senso più ampio del termine che travalica i limiti temporali della rigida collocazione di ciascuno, per indicare un modo, più aperto e più ricco di implicazioni e di referenze, di essere partecipi di una sorta di alleanza - o colleganza - tra operatori nati in epoche diverse, con ragioni estetiche anche molto distanti e comportamenti espressivi e di ricerca che certamente non postulano la confluenza in un gruppo di lavoro o anche solo di orientamento poetico, né tanto meno di dichiarazione programmatica, ma che ha comunque un senso di testimonianza. Gener-azioni va vista, infatti, semplicemente come una significativa occasione di incontro tra sei artisti che intendono esporre insieme per dichiarare esplicitamente le differenze generazionali, i propri tributi al tempo e alle esperienze del tempo e nel tempo, i riferimenti storici e poetici, i legami, i dissidi, gli innamoramenti, le adesioni intime, le profonde certezze e le ugualmente profonde inquietudini e insoddisfazioni in rapporto alle dinamiche artistiche di quasi tre quarti di questo secolo alleandosi tra loro per spontanea simpatia e come autori che congiuntamente intendono sottolineare e ribadire la dignità professionale dell'artista, e riguadagnare lo spazio che i nuovi media di elaborazione d'immagine, di comunicazione, di diffusione e manipolazione gli hanno sottratto o sensibilmente ridotto: non semplicemente uno spazio 'poetico', di contemplazione appartata e in certo modo laterale, 'artigianale' e individuale, ma di rinnovata capacità immaginante, prefigurante, con una progettualità e una tensione generative, attivate come alternative all'omologazione, al frettoloso e superficiale scorrimento e consumo dell'immagine, all'impoverimento dei giacimenti mnestici, allo smarrimento dei sedimenti tanto del rammentare (riportare ai livelli di elaborazione logica della mente, come in Renato Barisani, Gianni De Tora, Antonio Manfredi) quanto del ricordare (ricondere ai livelli emozionali del cuore, del sentimento, come in Domenico Spinosa, Carmine Di Ruggiero, Mario Lanzione). Questa restituzione di rilievo al fare dell'artista, alla sua capacità di generare spazi, forme e idee si chiarisce meglio anche la direzione - il senso come significato e come progetto - in cui interviene questa mostra, ed è, sostanzialmente, quello del ricupero, riaccensione e rivitalizzazione della memoria; non soltanto di quella dell'autore, ma anche quella del riguardante, in un colloquio che attraversa materie, colori, forme, gesti liberatori e compositivi, differenti approcci che sollecitano il fare pittura e il guardare, la prensilità visiva, ai limiti della tensione sensoriale, innescando processi di affinamento estetico, di partecipazione intellettuale e di acquisizione 'in progress', in virtù di un acuito sguardo introspettivo e di una capacità di prospezione poetica sapientemente retrovisiva che al tempo stesso scandaglia in profondità (a livelli psichici) ma anche in espansione costruttiva, rivolta al futuro, con un'emozione di attesa che rinnova gli spazi delle dinamiche progettuali e creative. Memoria e nostalgia di futuro sono i due vettori caratterizzanti questa mostra che torna a dichiarare la pittura luogo di 'rigenerazione', di riattraversamento temporale, culturale, sensitivo, concettuale di una realtà che tende a sfuggirci, a slittare tutta nel virtuale, in un campo di fluidità magmatica che diventa sempre più esterna/estranea ai sensi, ai terminali nervosi, impoverendo sempre più i depositi conoscitivi, i movimenti, i desideri, gli slanci liberi e creativi della psiche, le invenzioni dell'anima e dellogos. Ciascuno dei sei - ed è questo un altro dei segreti importanti del successo della manifestazione - arricchisce l'evento espositivo occupandosi di aspetti diversi della memoria

(collettiva, individuale, genetica, esistenziale, lontana e recente) con mezzi, tecniche, sensibilità differenti, ora rapportandosi all'energia vitale, al colore come emozione e risonanza, alla suggestione naturalistica condotta a poema atmosferico entro cui lasciarsi catturare, assorbire riscoprendo alle fonti l'energia vitale (Domenico Spinosa), ora sollecitando la percezione di particolari evidenziati del reale ad aprire spazi di risonanza, intervalli dilatati, modulazioni visive che sensibilizzano, attivano e incentivano possibilità di continuazione operativa ed inventiva (Renato Barisani). E Carmine Di Ruggiero scava nella materia dei sedimenti mnestici la luce del ricordo, memoria di cose e di momenti di emozione, le tracce preziose dei giacimenti intimi, il fil rouge di una conoscenza rifatta personale, fermentante sotto gli indugi, le abitudini, le compressioni temporali ed esistenziali. **Gianni De Tora**, invece, eccita movimenti di indagine segreta verso gli accumuli profondi, dilatando spazi psicologici costrittivi in ritmi di liberazione energetica, almeno parziale, dalle ansie del vivere, dai pericoli di chiusura del campo di respiro degli impulsi creativi e di spegnimento di quelli cromatici. Mario Lanzione coltiva una memoria tutta poetica, che coniuga spazi interni a spazi cosmici, attraverso tagli di luce affioranti da stratificazioni progressive e per velature di affascinante modulazione cromatica fino all'esperienza abbagliante.

Antonio Manfredi, infine, riscatta con Barisani la volontà costruttiva al di là di ogni mediazione sentimentale e sviluppa una visionarietà che esplora spazi immateriali e di energia pura, come campi del possibile rigenerarsi di idee, utopie, emozioni espanse in cui sia davvero possibile ricomporre e armonizzare il dissidio tra viaggio reale e navigazione virtuale, tra luogo psichico e spazio cosmico.

ESTRATTO DAL TESTO DI GIORGIO SEGATO SUL CATALOGO DELLA MOSTRA "GENER-AZIONI" A VILLA CAMPOLIETO AD ERCOLANO (NAPOLI) DAL 23 AL 30 MAGGIO 1999

DIVERSE GENER-AZIONI A BARI

In occasione della 19a Fiera Internazionale di Arte Contemporanea di Bari, lo scorso anno (19-23 marzo) si ripropose un'accurata selezione della rassegna Gener-Azioni, come mostra di titolo eminentemente culturale affiancata dalla prestigiosa e interessantissima scelta di schizzi, bozzetti e modelletti allestita dalla Pinacoteca provinciale del capoluogo di regione pugliese grazie alla direttrice dott.ssa Clara Gelao. L'intento iniziale era di sollecitare una parallela selezione da parte di una qualificata galleria privata o di un'istituzione pugliese, in modo da porre a confronto non tanto linguaggi o situazioni 'regionali', come qualcuno ha frainteso, ma autori di diverse generazioni, operanti nell'ambito di un'astrazione lirica, informale o geometrica, ben al di là di scuole, gruppi o di limitazioni geografiche o idiomatiche. I tempi organizzativi si dimostrarono troppo stretti e si riuscì ad allestire - accanto alla mostra della pinacoteca - solo la rassegna degli artisti campani già presentata a Napoli e a Salerno, ma fu un autentico e per certi aspetti sorprendente successo: manifestazione di richiamo e anche di 'ristoro' visivo, considerata la prevalenza di stands espositivi con opere di figurazione tradizionale. I consensi del pubblico durante la fiera e in particolare nel corso dell'affollata inaugurazione, l'incontro con gli artisti con un dibattito molto sentito e partecipato, la donazione di una delle opere da parte dell'organizzazione Intermedia alla collezione dell'Ente Fiera (un'opera di Mario Lanzione), le numerose e positive recensioni sulla stampa testimoniarono della bontà dell'iniziativa e in particolare dell'interesse che sollecitava l'impostazione generazionale, evidenziando differenti percorsi, differenti tecniche, diversità poetiche e di sensibilità espressive ed operative, pur in una continuità di ricerca formale del tutto libera da esigenze di rappresentazione della realtà e rispondente solo alle necessità del fare pittura, al rapporto col medium cromatico (pigmenti, carte o lamine) come sufficiente e, anzi, di compiuta autoreferenzialità: non tanto, o non soltanto pittura-pittura, ma 'pittura per la pittura', evidenziazione non di un racconto ma dei segni, della materia, dei tracciati presintattici o di emblemi colti con sguardo tanto ravvicinato da toglierne l'evidenza figurale, o con sguardo così lontanante da restituire il particolare al campo e al movimento energetico più generali, oppure anche 'spiando' sotto sedimenti, stratificazioni metaforiche dei nostri accumuli emotivi e pregiudiziali, così da far emergere nuovi segni per restituire antichi simboli, o antichi segni per comporre nuovi emblemi poetici, in territori, quelli del colore, di pura fermentazione e di germinazione guidate dal gesto, dalla visione 'innamorata' della vitalità dei pigmenti, dai ritmi, dalla magica allusività di forme arcaiche, o affioranti, come lacerti di 'geroglifici' smarriti, sui campi di colore e dagli intervalli di silenzio, dalle pause, dalle forme nello spazio, dalla capacità 'insostenibilmente leggera' di assorbimento sensitivo, percettivo, attento del colore sapientemente modulato.

Tutto questo - e dunque moltissimo - accomuna i sei autori di Gener-Azioni, proposti in un ciclo di mostre, già quattro, che ogni volta si presentano diversamente ricche di suggestioni, forse proprio per l'effettiva irriducibilità a un'unica fronte poetica degli artisti, pur partecipando essi di una stessa sensibilità in modi differenti ma prossimi, e a volte armoniosamente contigui, di espressione. La 'formazione' - non il 'gruppo' - che si è creata per la disponibilità di ciascuno e per l'impegno generoso di qualcuno tra loro a tessere i legami personali nel massimo rispetto della libertà professionale e di iniziativa degli altri componenti, ha aspetti - lo si è visto a Bari e più recentemente a Cardito (Napoli) per l'apertura di uno spazio espositivo di Antonio Manfredi - fortemente attrattivi, affascinanti, poiché è davvero raro, rarissimo, assistere a momenti di collaborazione, scambio, sostegno, partecipazione così entusiastici, del tutto disinteressati se non per la qualità dell'esposizione e per l'armonia dell'insieme, raro intendo fra artisti di età, formazione, esperienze così

diverse - dall'attraversamento attivo di molta parte delle fasi sulla scena solo nell'ultimo ventennio, dal mestiere coltivato nella 'bottega d'arte' alla preparazione accademica, fino alla tenace tensione dell' autodidatta, dal naufragio emozionale nel colore liberato dal gesto all'indagine di forme simbolo, dalle evocazioni di una memoria profonda alle composizioni e 'installazioni', da stratificazioni che tastano il vissuto alle geometrie che prefigurano nuovi spazi, nuovi ritmi formali ed esistenziali, e ai campi saturi ed omogenei dei metacrilati che propongono una razionalità costruttiva più concettuale che emotiva, ma pur sempre intenerita e modulata da inflessioni poetiche, da approcci sensitivi di emozione panica a compenetrazioni intellettive, meditative.

Questa è in sostanza la complessa panoramica formale e stilistica che ci propone la rassegna *Diverse Gener-Azioni*, sottolineando in sé, già nel titolo, appunto, generazioni e qualità diverse, in ambiti di sensibilità vicini e soprattutto caratterizzati da una tensione 'attiva', generativa, propositiva di più soddisfacente, interiorizzato, poetico rapporto con la realtà. [.....]

L'avvio di **Gianni De Tora** è segnato da una necessità di destrutturazione del linguaggio geometrico, di messa in discussione della sintassi linguistica e costruttiva sulla base di suggestioni che sfaldano l'apparente compattezza del mondo percepito e sembrano spiarne, tra stretti spazi, un costante animarsi, rimescolarsi, ricomporsi, a volte drammatico, altre volte cromaticamente allusivo di energia positiva o anche di speranza, pur nella sempre ossessiva costrizione dello spazio fisico e psichico, rimasto aperto all'elaborazione fantastica e poetica. Lentamente De Tora mira a un riscatto, a dilatare le aperture dell'utopia, del sogno e del gioco e nella rimessa in gioco costante degli elementi compositivi [.....]

Sei autori per una rassegna di grande efficacia promozionale per la comprensione della pittura, del fare pittura come linguaggio, come ricerca estetica, come impegno conoscitivo ed etico.



Giuliana Videtta

ARTICOLO DI GIULIANA VIDETTA DELL'ESTATE DEL 1980 APPARSO SULLA RIVISTA CAMPANIA 2- PER RECENSIONE DEL VOLUME DI LUIGI PAOLO FINIZIO 'L'IMMAGINARIO GEOMETRICO' SUL GRUPPO GEOMETRIA E RICERCA- 1979/1980

L'IMMAGINARIO GEOMETRICO

"L'immaginario geometrico" è l'accattivante titolo dell'ultimo libro di Luigi Paolo Finizio (docente di storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli e critico militante), edito dall'Istituto Grafico Editoriale Italiano.

L'immaginario geometrico è il 'territorio magico' che accumuna sette artisti napoletani, che dal 1976 danno vita al gruppo Geometria e Ricerca : Renato Barisani, Gianni De Tora, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Riccini, Guido Tatafiore, Giuseppe Testa e Riccardo Trapani. Gruppo che non si fonda su un tradizionale criterio di omogeneità, ma che, rivendicando una sorta di eclettismo operativo nel rispetto delle singole individualità, si riconosce tuttavia in un comune intento creativo che ha nell'astrattismo la sua poetica espressiva e nella geometria il suo metodo.

Attraverso il delinearsi delle singole esperienze creative, Finizio sviluppa il suo discorso di comprensione critica dell'astrattismo a Napoli, rintracciandone la matrice culturale in quegli anni di acceso dibattito sull'arte che furono gli anni del secondo dopoguerra in Italia.

La 'querelle' fra astrattismo e figurazione, l'affermazione dell'autonomia dell'arte in quanto linguaggio che si articola secondo suoi codici espressivi ("la parola formata, il colore e il suono meditati") e, quindi, la 'legittimazione' ideologica e teorica delle ricerche astratte fanno da supporto culturale di ampio respiro all'attività artistica del gruppo napoletano. E il riferimento agli anni '50 non è accademico se si pensa che gli 'anziani' del gruppo Geometria e ricerca - Barisani e Tatafiore - ne furono protagonisti di primo piano a livello nazionale.

Geometria e ricerca si colloca dunque in quell'area dell'astrattismo che si riconosce nelle premesse internazionali dell'arte concreta, un'arte cioè decisamente non figurativa e prevalentemente geometrica. Più in particolare nel M.A.C. (Movimento Arte Concreta) fondato nel 1948 a Milano da Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monnet, cui aderì il Gruppo Napoletano formatosi nel 1950 ad opera di Mario Colucci, Renato De Fusco, Antonio Venditti e, appunto, Barisani e Tatafiore. La loro esperienza-testimonianza all'interno di Geometria e ricerca si fa dunque, come sottolinea Finizio, "tramite non certo ideale ma presenza operante e dialogante di fatto".

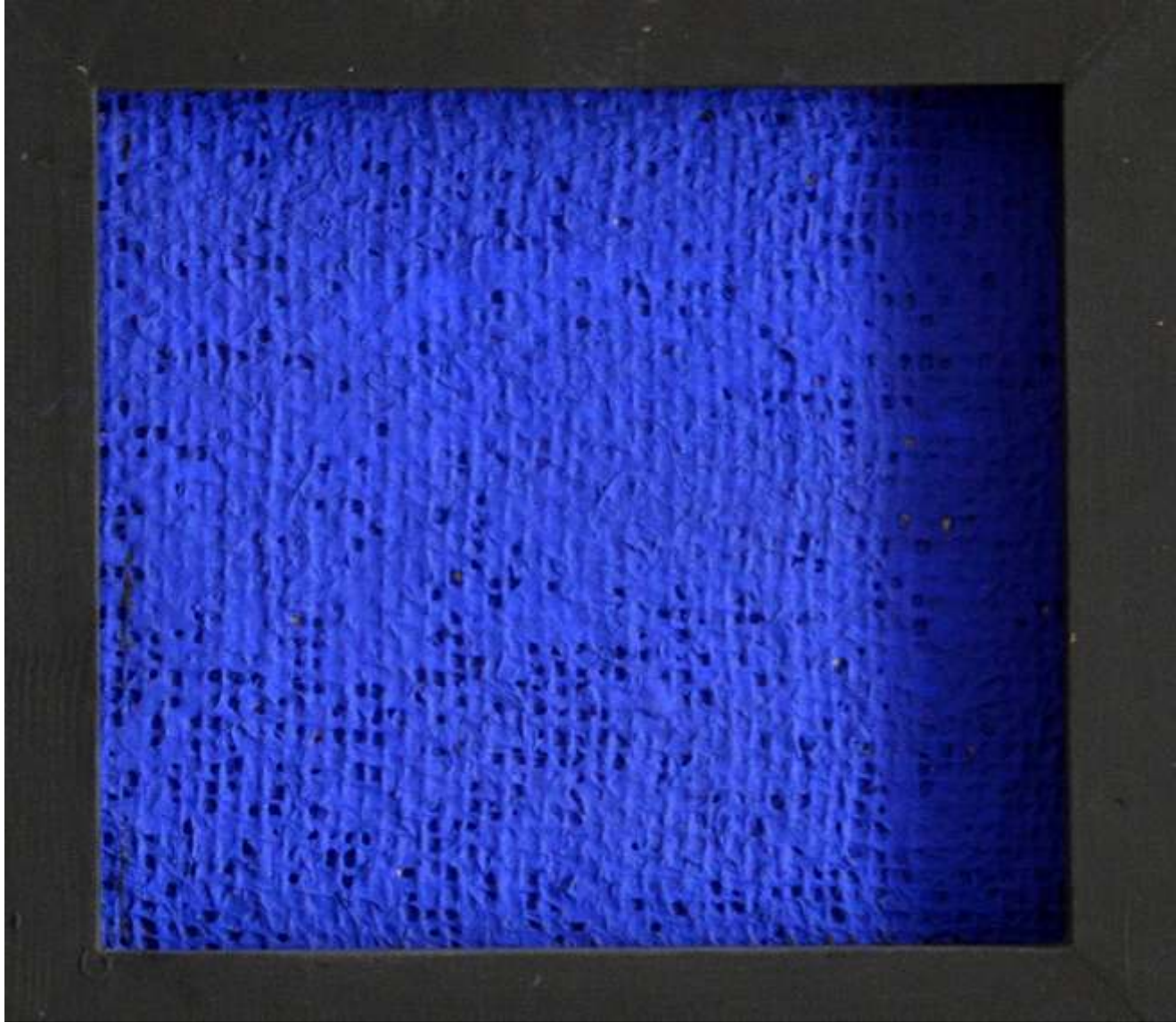
Il discorso di Finizio prosegue ripercorrendo la recente storia artistica napoletana, dall'esperienza della "pittura nucleare" all'"ineludibile" evento informale, cui presero parte "con protesa consapevolezza" - una volta portata a compimento "la loro vicenda di concretisti in una Napoli culturalmente indifferente quando non ostile" - gli stessi Barisani e Tatafiore, ma anche Di Ruggiero. E nel gruppo quest'ultimo ricopre il ruolo centrale di 'mediazione generazionale' fra Barisani, Tatafiore e i più giovani De Tora, Riccini, Testa e Trapani. L'incontro fra De Tora e Riccini nel '72 segnò uno scambio e un confronto di idee che sfocerà appunto nella costituzione del gruppo dall'emblematico nome di Geometria e ricerca. La geometria - strumento di conoscenza della realtà, possibilità di astrazione dai mille particolari in cui la natura si manifesta e di deduzione di principi universali - è infatti il filo rosso che unisce i nostri sette artisti, che pure appartengono come abbiamo visto a generazioni diverse.

"L'incidenza di una linea razionale dell'arte - sostiene Finizio - ha specifiche difficoltà di vita ancora oggi immutate nella cultura napoletana". Il volume, corredato di belle riproduzioni in bianco e nero e a colori, completo di un'antologia critica e di schede artistico-biografiche dei sette protagonisti ha il merito di avere messo a fuoco il fenomeno nella sua dimensione storica: un nuovo contributo, dunque, alla conoscenza dell'arte napoletana contemporanea, che attende ancora una sistemazione critica scritta finalmente con mente serena al di là di ogni spirito di parte.

**ARTICOLO DI GIULIANA VIDETTA APPARSO SUL QUOTIDIANO "IL MATTINO"
AD APRILE 1992 PER RECENSIRE LA MOSTRA COLLETTIVA A CURA DEL CESMI
"TENDENZE " PRESENTATA PRESSO LA CASINA POMPEIANA IN VILLA
COMUNALE A NAPOLI DAL 13 APRILE AL 5 MAGGIO 1992**

*Organizzata dal Cesmi la collettiva " Tendenze" alla Casina Pompeiana.
Se c'è troppa arte a cuocere*

Ancora un'esposizione collettiva, la terza del 1992, organizzata dal Cesmi (Centro Economico e Sociale per il Mezzogiorno), col Patrocinio dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione e Cultura della Regione: con il titolo «Tendenze» si propongono, stavolta, diverse declinazioni dell'arte «non figurativa» in Campania, attraverso una selezione di 28 tra pittori e scultori, operata dalla curatrice Lydia Tarsitano. La mostra, che durerà fino a venerdì 8 alla Casina Pompeiana nella Villa Comunale di Napoli, conclude il ciclo avviato con le collettive «Segni Mediterranei» e «Convergenze» e si iscrive in una serie di varie iniziative tese a «dare spazio alle potenzialità culturali del Mezzogiorno», individuando in Napoli la «Capitale del Mediterraneo» contro «la pratica miope dell'assistenzialismo» e per un rilancio della produzione artistica contemporanea: queste le intenzioni dichiarate dall'onorevole Antonio Ciampaglia, direttore del Cesmi, in apertura del catalogo che accompagna la mostra in corso. Un progetto meritorio e ambizioso, tanto più se si considera quanto poco abitualmente le istituzioni pubbliche tengano in conto l'arte contemporanea. E tuttavia proprio la mancanza di esperienza e di tradizione in tal senso, a fronte della complessità del mondo artistico contemporaneo, dovrebbe invitare chi si accinge a così ardua impresa a definire con rigore, metodi e criteri con cui articolare le proposte culturali affinché risultino efficaci e vincenti. Così non è del tutto per le mostre fin qui viste, e ciò non tanto per la qualità degli artisti invitati a esporre, molti dei quali protagonisti accreditati della vita culturale della città, quanto per una sorta di disomogeneità nella tenuta qualitativa e nella coerenza delle selezioni proposte, con un risultato spesso disorientante proprio per quel pubblico di non addetti ai lavori che pure viene chiamato in causa dagli organizzatori quale interlocutore privilegiato. Sono insidie insite in ogni esposizione collettiva che, per ovvie esigenze, può proporre solo una scelta parziale di artisti e di opere, alle quali purtroppo non sfugge neppure la mostra in corso, nonostante o forse proprio a causa dell'elevato numero di partecipanti. Per completezza d'informazione riportiamo i nomi dei ventotto artisti presenti, ciascuno con una o due opere: Mario Apuzzo, Antonio Baglivo, Antonio Barone, Claudio Carrino, Gerolamo Casertano, Maria Luisa Casertano, Antonio Ciraci, Lidia Cottone, Salvatore De Curtis, Gianni De Tora, Anna Del Matto, Mario Di Giulio, Gianfranco Duro, Edoardo Ferrigno, Antonio Gigi, Antonio Izzo, Mario Lanzione, Michele Mautone, Elio Mazzella, Luigi Mazzella, Adele Monaco, Antonio Picardi, Anna Maria Pugliese, Gisela Robert, Carla Seller, Ernesto Terlizzi, Pasquale Troppo e Aldo Vaglio.





Giulio de Martino

TESTO DI GIULIO DE MARTINO X CATALOGO DELLA MOSTRA ANTOLOGICA
“THE WORLD OF SIGNS” AL MASCHIO ANGIOINO DI NAPOLI-2004

GIANNI DE TORA E LE IPOTESI DELL'ARTE

Ho avuto il primo contatto con le ricerche artistiche di Gianni De Tora diversi anni fa. Ricordo il suo vecchio studio e alcuni quadretti dipinti su foglia d'oro e tele di grandi dimensioni su cui i colori si muovevano con ampie ma precise campiture. Una di queste tele era dedicata al logo del Tao e Gianni me la donò come immagine per la copertina di un mio libretto di pensieri. E la sensazione che ne ricevevo è la stessa che ancora provo di fronte ai suoi lavori più recenti (penso all'omaggio a Mondrian-Che Guevara o al Libro d'artista). In buona sostanza si può definire come la percezione di un senso gioioso della libertà. So che la libertà degli artisti è altro dalla libertà degli uomini e so che non c'è libertà senza regole. Dico allora che l'entusiasmo contagioso che vive ed emana dall'arte di De Tora deriva dal fatto che, nel mondo aperto delle opere d'arte, le regole l'artista se le può forgiare e se le può scoprire da solo: protendendosi in una dimensione che lo libera da molteplici condizionamenti sociali per proiettarlo in uno spazio virtuale di forme e di colori, di spazi e di materie. Potrebbe sembrare allora che l'artista De Tora sia riuscito ad entrare nel mondo «oltre lo specchio» o che si sia elevato in un qualche «sopracielo» di forme e geometrie astratte. Ma non è così. De Tora infatti compie questa ascesa, effettua la sua passeggiata tra i simboli e i colori, portandosi sempre in mente o in tasca frammenti e brandelli della realtà storica, politica, sociale. Frammenti che rispuntano fuori liberamente. Si vanno così ad impastare con gli sfondi di linee, con i giochi delle superfici pittoriche e le contaminano, le «sporcano» con le cose concrete – e spesso drammatiche – dei nostri giorni, di ogni giorno. Fra astrattismo (in sé vano) e realismo (in sé banale) De Tora si colloca nel mezzo: poggia le mani su entrambe le pareti, tenta la scalata del «monte analogo» inerpicandosi per camini e crepacci, per vuoti e faglie in cui passano l'aria e la luce. Così il gioco della pittura si situa nel mondo e lo assorbe. Ed ecco allora che le ipotesi dell'arte di De Tora, dopo essersi librate per qualche istante nello spazio euclideo e non-euclideo delle linee colorate, diventano sfondo, supporto, telaio per accogliere il tempo della storia.

**INTERVENTO DEL FILOSOFO GIULIO DE MARTINO NEL NOVEMBRE 2008
APPARSO SUL VOLUME GUIDA EDITORE-NAPOLI "TRANSITI D'ARTE-
DALL'AVANGUARDIA AL CONTEMPORANEO" A CURA DI ANTONIO
DENTALE E CIRO ESPOSITO**

ARTE E POLITICA DURANTE IL '68

Pare difficile negare che uno dei dilemmi fondamentali della cultura sessantottina sia stato quello del rapporto fra arte e politica. Nel cinema, nel teatro, nelle arti visive, nella fotografia, nella musica ci si è agitati a lungo intorno a tale intricata questione. E mi pare egualmente difficile negare che sull' arte - intesa borghesemente come «art pour l'art» - abbia infine prevalso nel '68 la politica, intesa come priorità dell'orientamento dell'operare artistico verso il reale, la storia, l'impegno sociale e civile (engagement). Si discuteva, però, se fosse il realismo sociale - inteso, innanzitutto, come stile dell'arte e della cultura borghese dell'800 - ad essere lo stile da privilegiare o se, invece, la questione fosse divenuta più sottile e complicata dopo le stagioni dell'arte «di regime» e soprattutto dopo la sopravvenuta riproducibilità tecnica dell'opera d'arte mediante le tecnologie industriali della visione e dello spettacolo. Questo nodo teorico si scioglieva - di fatto - nella concretezza della produzione artistica e artigianale finalizzata alla vita del movimento (manifesti, riviste, filmati, canzoni, copertine ecc.), destinata a venir consumata nella sfera pubblica alternativa in cui si sviluppava la controsocietà di allora. Negli Stati Uniti e in altri contesti - in Olanda o a Londra - si parlava di cultura underground o di «arte indipendente» per indicare proprio questa modalità alternativa del produrre e del fruire arte e cultura fuori dei condizionamenti dello stato e del mercato, del potere politico e del capitalismo. Sottratta alle lusinghe e alle perversioni del capitalismo l'arte si combinava con la politica, cioè con il sociale, la partecipazione, la critica, il dissenso.

Una particolare attenzione fu prestata alla problematica del rapporto fra arte e mass media, una questione che richiama sia il problema del rapporto fra arte e tecnologie (visive, elettroniche, digitali ecc.) sia quello, specificamente mass-mediale, del rapporto fra arte colta e arte popolare, fra arte controllata dal potere e arte prodotta dal movimento. In tempi recenti questo interrogativo si è trasformato in quello sul rapporto fra arte populista (l'arte che comanda sui comportamenti di gruppo) e arte popolare nella società dell'informazione e della globalizzazione. Certamente il '68 ha nutrito gli artisti e i loro spettatori di una sana diffidenza verso i mass media (tv, pubblicità) e verso il mercato dell'arte e della cultura controllato dalle aziende capitaliste e dalla borghesia e tutto ciò è avvenuto anche a Napoli sul finire degli anni '60 e per buona parte degli anni '70. L'orizzonte culturale era intricato e sarebbe sbagliato estrapolarne una sequenza lineare di intenti e di realizzazioni. Allo stesso tempo, però, evocare un magma confusivo di influenze, mode e tendenze avrebbe il risultato di impedire la focalizzazione dei problemi. Anche la rilevante questione della politicità dirompente del '68 - che fece passare in secondo piano le questioni prettamente estetiche e culturali - ha una sua giustificazione. Queste ultime furono ristrette a cerchie di specialisti e di appassionati, spesso incompresi e comunque utilizzati dal movimento e dalle sue avanguardie. Ma, soprattutto, la politicità dominante nel '68 fu la testimonianza della sua incisività sul piano sociale e

istituzionale: la controprova della assoluta rilevanza e serietà storica degli eventi. La tragedia politica doveva necessariamente soverchiare il dramma artistico. In alcuni casi, comunque, vi fu un rapporto equilibrato tra forma e contenuto per cui le forme estetiche invece di riflettere acriticamente i miti e le mode della società di massa rispecchiavano i contenuti del movimento e della controsocietà evitando la retorica e l'ideologia e aggiungendo la completezza delle tecniche e il finish dell'impegno nella comunicazione liberata.

Oltre a ciò mi sembrano importanti due ordini di problemi. Il primo riguarda Napoli e la sua storia artistica e culturale nel corso del '900. A Napoli, infatti, il '68 incrociò una vicenda culturale e civile ultra-secolare e i contrasti degli anni '60 si intersecarono con i tempi lunghi di istituzioni, stili e tecniche in quella che era stata la ex-capitale borbonica e poi la città-simbolo del fascismo meridionale. Ciò significa che va difeso il programma di una storiografia dell'arte a Napoli che abbracci tutto il '900, senza scomporlo in un pre- e in un dopo-guerra, scomposizione che riprodurrebbe soltanto la divisione attuale del mercato e del collezionismo. Il secondo argomento, la cui paternità va fatta risalire a Jean Baudrillard, è di carattere più generale e investe la reale possibilità per il movimento del '68 di sovvertire la progressione sociale ed economica dei simulacri, la volatilizzazione del reale indotta dal neocapitalismo con il trionfo dei mass media e dell'advertising e quindi di aprire, anche nell'arte, il campo ad una effettiva rivoluzione anticapitalistica del sociale.

È a ridosso di queste due questioni che va posto il nodo teorico più frequentemente reperibile nelle interrogazioni storiche e teoriche su arte e sessantotto: quello relativo alla sua anti-artisticità. Diremmo meglio: su come questa vada intesa e su cosa essa abbia comportato.

Certamente nella stagione della contestazione globale i comportamenti più rilevanti da parte del movimento e di molti degli artisti che vi confluivano (pensiamo al teatro-happening del Living Theatre e al teatro politico di Dario Fo e Franca Rame, ai concerti dei cantautori e dei gruppi impegnati come Perigeo, Banco del Mutuo Soccorso ecc. o alle canzoni popolari e politiche del Nuovo Canzoniere Italiano, del Canzoniere del Lazio, di Maria Carta o di Paolo Pietrangeli e di Gualtiero Bertelli) possono essere definiti antiartistici non già perché non costituissero la splendida espressione di saperi estetici e artistici, ma perché creavano performances che esaltavano la funzione sociale dell'arte andando contro il sistema capitalistico della mercificazione degli oggetti e contro il sistema borghese dell'arte.

Ci si poneva al di fuori del processo di conservazione e musealizzazione delle opere - da un lato - e del culto del successo e del lusso dall'altro. Molte energie furono spese per differenziare l'opera d'arte dalla forma-merce e dalla sacralizzazione del capolavoro «inestimabile». Galleristi, critici, collezionisti ecc. apparivano come ingranaggi di un meccanismo che proponeva l'oggetto d'arte come l'agente di una sfera separata dalla realtà, un mondo delle illusioni e dei formalismi, della fruizione consolatoria e alienata. L'antiartisticità del '68, quindi, lungi dal negare lo specifico tecnico e cognitivo delle attività artistiche, lo poneva in rapporto con una proposta di trasformazione rivoluzionaria della cultura e della società. Da qui l'esigenza di creare un nuovo percorso produttivo e fruttivo in cui l'artista potesse rivedere criticamente il suo ruolo, rinunciare alle sovrastrutture della società borghese e il pubblico potesse riscoprirsi come soggetto attivo e partecipe dell'evento artistico.

Così facendo l'arte veniva trascinata fuori dal mercato e portata dentro le scuole, nei manicomi, nelle piazze, davanti alle fabbriche occupate. Si parlava giustamente di una funzione "socialmente utile" della ricerca artistica, poiché la sperimentaltà era posta fuori delle mitologie consumistiche - il genio incompreso e la star di successo - e si inseriva in un evento collettivo che completava lo sforzo creativo del singolo in qualcosa di più ampio e rilevante per la società.

Mi sembra che tutte queste questioni possano riassumersi nel tema più generale dell'antiamericanismo del '68.

La prospettiva del '900 che emerge nella storia dell'arte napoletana aiuta ad inquadrare le vicende degli anni pre-sessantotto e la vera e propria contestazione. Probabilmente sia la produzione figurativa di Giovanni Brancaccio, Carlo Verdecchia, Radames Toma, Emilio Notte, Mario Russo che l'astrattismo di Renato Barisani, **Gianni De Tora** e Guido Tatafiore prolungavano e sviluppavano esperienze artistiche e pittoriche (disegno, studio della visualità, sociabilità dell'arte) che si erano sviluppate a Napoli nel solco della tradizione tardo-ottocentesca e poi degli influssi dell'avanguardia europea. Quegli stili e contenuti artistici si trovarono, sul finire degli anni '60, fuori e contro la pop-art e il concettualismo artistico di matrice nord-americana. La pop-art e il complesso delle arti-visive riflettevano meglio l'alienazione della società dei consumi e del mondo massificato d'oltreoceano piuttosto che le energie e i saperi di mondi storici autonomi e legati alla storia dell'Europa e dell'Italia.

Questo impianto reattivo dell'arte accademica napoletana, a mio avviso, si pone come compagno di strada incompreso di quello spirito antiartistico del '68 che pure si esprime nel rifiuto dell'americanismo e del fordismo nella versione della pop-art. Infatti la gioventù degli anni '60 intendeva mettere in discussione le forme e i miti della vecchia Italia, ma voleva anche reagire alle seduzioni del neocapitalismo, tenersi immune dai condizionamenti dei persuasori occulti, dalle perversioni dei nuovi manipolatori delle coscienze, andare contro la minacciosa catastrofe che accompagnava il "secolo americano".

L'America che piaceva al '68 era quella di Allen Ginsberg e di Angela Davis, di Pete Seeger e di Woody e Arlo Guthrie, di Bob Dylan e di Joan Baez, di Woodstock e della West Coast. del No War e del Peace and Love di San Francisco. L'America dell'utopia e della trasformazione. Non piaceva, invece, l'America della occupazione di Napoli nel 1944-1945, della borsa nera e delle «segnorine», né tanto meno quella dei massacri di Hiroshima e Nagasaki o dei bombardamenti del B'52 sul Vietnam del Nord. I multipli di Andy Warhol con Mao-Tse-Tung e Marilyn Monroe - che grondavano cinismo e disincanto - sembravano appiattire l'umanità evolutiva nell'«uomo ad una dimensione» della repressione desublimata del mondo capitalista. Anche se fenomeni come quello di Robert Rauschenberg oggi sono transitati nel mondo delle istituzioni e dei musei, rimane il fatto che la vicenda del trionfo americano nell'arte del contemporaneo (pittura, cinema, musica ...) fu vissuta nella Napoli del '68 come un aspetto drammatico dell'imperialismo, come un insieme di segni e segnali di cui tenere conto, ma che giungevano da una Waste land, da una terra desolata in cui l'essere umano lottava per non soccombere alle conseguenze alienanti del progresso.





Irene Manco

TESTO APPARSO SULLA RIVISTA "CHARME" SCRITTO DA IRENE MANCO NEL 2007

Già fin dall'infanzia, da una scatola di pastelli avuta in dono, intuì l'incanto dei colori, il fascino irresistibile dell'arte. E nell'arte ogni cosa sembrò possibile. Tutto è possibile. I colori sono là che aspettano. Un'idea, affascinata dalla ricerca dell'assoluto, li imprigiona a sé. Poi le linee: verticali, orizzontali, incrociate. Linee, espressione di due forze opposte, come il bianco e il nero, il pianto e la gioia. Comprendere poi che esse esistono ovunque, che dominano ogni cosa, che il loro ciclo costituisce la vita, è tutto. Così una nuova idea di geometria va formandosi, come la ricerca di un nuovo spazio proprio e intuitivo. E' Gianni De Tora, tra i protagonisti della ricerca astratta a Napoli e figura di rilievo nel più ampio panorama nazionale. Casertano, classe '41, si trasferisce con la famiglia a Napoli dove compie gli studi di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Via Costantinopoli. Due lunghi soggiorni, prima a Parigi e poi Londra, ma l'Italia vince. La sua storia è fatta di rimandi letterari (parole su parole, secondo il loro nascere logico o illogico, pensieri, appuntati ovunque, in ogni angolo dello studio a Villa Faggella), di didattica (un maestro libero, capace di sviluppare la sensibilità, velocizzare l'immaginazione creativa) e di amore (una compagna inseparabile da sempre, una figlia). Uomo ribelle ai pregiudizi, contrario alle superstizioni, insofferente dei limiti dell'arte, della società e animato da un'orgogliosa coscienza delle proprie idee (progetti tanti col gruppo Geometria e Ricerca, fondato con altri artisti napoletani nel 1974). Ricco di sensibilità intuitiva, De Tora, nel giro di pochi anni, espone in numerosi spazi pubblici e privati in Italia e all'estero, alla 38° e 50° Biennale di Venezia. Del genio di Leonardo (Dell'infinito feci i miei sorrisi) si è lasciato ispirare ed a lui dedica il suo ultimo lavoro. C'è un gusto sensuale della pittura nella formazione artistica che si svolge agli inizi degli anni sessanta. Paesaggi eseguiti con una materia densa, d'impasti corposi ed evidenza plastica. Case (Il paese al tramonto, 1961), tracciate in uno schema di toni abbassati, con incastri precisi tra zone d'ombra e zone luminose, avvolte in un'atmosfera quasi dorata che accarezza le forme. Poi l'Informale e la ricerca del giovane De Tora muta. Materiali poveri come sabbie mescolate al colore per costruire un originale, personale universo immaginativo di forme, segni, attraverso pennellate cariche di materia. Grosse linee nere ingabbiano figure di astronauti con una pittura che in qualche modo diventa disfaccimento della materia, ma questo programma di abolizione di ogni selezione formale dura poco. L'artista riconquista la figurazione catturato dall'impulso artistico americano della Pop Art. L'ambiente popolare dell'industrializzazione è fonte inesauribile di temi pittorici, e nelle opere che riempiono gli anni '70, riesce a superare l'ostilità del soggetto riducendo forma e colore al ritmico, severo alternarsi di zone chiare e scure e di colori aspri e freddi come ci appare nell'opera Flash Back del 1968. Il cerchio diventa il suo teorema. Così uomo e concetto perdono il loro originale principio intelligibile per divenire un motivo astratto della stessa importanza di ogni altra zona chiara o scura del dipinto e il valore più puro dell'opera è da vedersi in quegli elementi del linguaggio che soli esprimono l'orrore della società violenta. La sua immaginazione rivolta ad un mondo di forme, movimenti e ritmi geometrici, si dispiega negli anni seguenti attraverso una produzione di quadri priva di colore e materia. Tutte le sfumature dei grigi si alternano in un gioco di incastri fatto di pieni e di vuoti, di negativi e positivi. Qualche flash di colore fredda le opere. L'ossatura dell'immagine appare completamente alleggerita e i colori naturali vengono sostituiti dai colori puri. La teoria del colore s'intreccia allo spazio spirituale della propria idea dell'arte (della vita) e tutto giunge dall'universo delle sue ricerche artistiche sempre in divenire. Un formulario di quadrati, triangoli e cerchi che si fondono in un sistema simbolico immaginario, generando (si direbbe) poesia visiva.

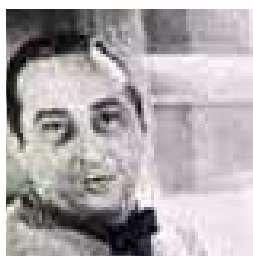


Lara Vinca Masini

**TESTO DI LARA VINCA MASINI APPARSO SU CATALOGO MOSTRA PERSONALE
ALLO “STUDIO INQUADRATURE 33” FIRENZE 1974**

Ad un breve tentativo di lettura di questi lavori recenti di **De Tora**, nei quali, mi sembra, egli tende a chiudere una sua intenzione, allusiva della condizione attuale dell'uomo urbanizzato, in una sigla dinamica, che stempera nell'eleganza del ritmo cromatico la drammaticità di forme simboliche aggressive, tentacolari, dentate ancora in bilico tra organicismo e astrazione geometrica. Nelle sue composizioni l'attenzione si concentra sull'elemento sferico, o spesso decentrato, composito e articolato, in andamenti lineari talvolta anche eccessivamente manierati; dove l'immagine si svolge in una sorta di ripresa da “ fish-eye “.

Ne risultano, in una focalizzazione guidata e otticamente deformata, visioni contrapposte e incessantemente distruggentesi l'una l'altra, i cui riferimenti sono quelli del panorama tecnologizzato delle nostre città, dove ormai all'uomo si nega ogni possibilità di raccoglimento, di meditazione, di pensiero.



Luca Luigi Castellano

TESTO DI LUCA (LUIGI CASTELLANO) SCRITTO NEL 1999 PER IL GRUPPO "MUTANDIS" IN OCCASIONE DEGLI EVENTI SUL VESUVIO -NAPOLI

Vesuvio Fuoco e Arte – Fiume di pietra

tornati a - far ditta - come ai bei tempi o come succede di tanto in tanto, tra citazioni autoironiche e l'adattamento a protagonisti, il - gruppo dei cinque - (De Tora-Di Giulio-Mautone-Panaro-Ricciardi-Puntillo), ha montato un festival del trovarobato estetico alla insegna dei "MUTAND (T) IERI", proprio come per una grande occasione. i-maturi- protagonisti di questa -struttura familiare- hanno puntualmente escluso le possibili crisi che investono la inutilità del "fare arte a Napoli" così, scambi di - trovate - si inseguono e ritornano per arrivare a tenere saldamente riuniti questi "amici-artisti", in serate di addormentamenti che i lunghi tempi morti della cultura della città, continuano a diagnosticarci. questa volta DE TORA condivide pulsioni distinte fino a misurarsi con una nuova identità, proprio come se si trattasse di recuperare l'immagine di un itinerario già smarrito tra incontri ed appuntamenti. di contro, sotto altro segno, la nuova condizione di - gruppo - trova DI GIULIO manipolato dalle sue geometrie e sottratto ad ogni possibilità di disorientamento, perché preda di emozioni che da tempo non si vorrebbe contassero più. così MAUTONE, pur nella sua consapevole essenzialità, vive con i suoi amici, un'esperienza in progress tradotta dalla certezza di un più complesso e affascinante viaggio. quel viaggio lungo che PANARO senza mascheramenti o distrazioni porta avanti bilanciando la sensibilità con ciò che è visibile sempre, come principio del successivo, mai esaurito. la condizione che vive RICCIARDI invece tratta di tentazioni e curiosità profanatrici di magie ammesse, per imporre un proprio culto visionario, fatto di segni - simboli che si annunciano severi, proteggendo così l'immagine dell'artista attivo e vivo delle sue emozioni. i materiali dei - testi -, sono intelligenti e capaci soprattutto di imporsi con una - uniformità - operativa quasi nascosta, che agilmente affianca le proposte ed anche un modo di celebrarsi, giocando sul rimando ad una - corda - che tiene il panorama delle iscrizioni in una inesauribile sbornia di volute intuizioni/intenzioni, finte sorde per quanto ci costringe qui il grattarsi le palle. il lavoro dei "nostri" procede per cicli, attraverso momenti significativamente inediti, accanto ad alcuni punti fermi, curiosamente anomali che spesso ritornano con lo stesso impegno nella elaborazione. un modo di separarsi ed unirsi, ma sempre insieme, come grandi "raisonneurs", oltre la condizione del "gruppo". a volte la - riduzione al tema -, tende per converso all'astratto, presentando gli operativi come spezzoni di una stessa situazione senza però chiarirne i risvolti, ma sempre con margini di attenzione che vivono la luce dell'interrogarsi su di un mestiere sempre più spesso squallido, impotente, improprio. uno - spettacolo - vivo, che non risente di quel finalizzarsi su se stesso, ma sulla necessità autentica di opporsi ai continui fallimenti aziendali in corso. così, in veste di - arrangiatori/artisti in gran libertà, si sintetizzano intuizioni, si spostano o si rimpiazzano, riorganizzando di continuo le vicende da offrirsi al tema. l'elaborazione personale venendo a coincidere con il carattere dimostrativo e manieristicamente caricaturale dello straniamento vissuto attraverso le singole produzioni che dimostrano un impegno di rilievo, da non accogliere distrattamente, specie da parte di un pubblico motivato o professionalizzato



Luca Palermo

**TESTO DI LUCA PALERMO DA : LE AULE DELL'ARTE. IL CATALOGO PRESENTE
SUL VOLUME " LE AULE DELL'ARTE -ARTE CONTEMPORANEA E UNIVERSITA'"
A CURA DI GAIA SALVATORI E NADIA BARRELLA CON NUMEROSI CONTRIBUTI
CRITICI – LUCIANO EDITORE GENNAIO 2013**

Labirinto

GIANNI DE TORA

La ricerca artistica di Gianni De Tora (Caserta 1941 - Napoli 2007) affonda le radici nella tradizione figurativa paesaggistica di derivazione morandiana. I suoi primi lavori sono semplici vedute di città, costruite con linee e figure geometriche che contribuiscono alla creazione degli edifici e del paesaggio circostante. Risalgono a questo periodo opere come *Industria* (1961) e *Il Paese al Tramonto* (1961). L'interesse verso questi modi artistici, tuttavia, dura poco e ben presto la sua attenzione si sposta verso l'espressionismo e l'informale preferendo temi legati alla scienza e all'esplorazione spaziale (*Conquista dello Spazio*, 1962; *Nautilus Duemila*, 1963). Il risultato di questa ricerca fu esposto in occasione del premio *A. Mancini* presso l'Accademia delle Belle Arti di Napoli e al Palazzo delle Esposizioni di Roma nel 1963. La metà degli anni Sessanta segna un deciso cambio di rotta nei suoi modi artistici. Tra il 1964 e il 1970 partecipa attivamente alla vita politica napoletana trasportando in tele di grandi dimensioni tutto il suo impegno sociale. Risalgono a questo periodo opere come *Telecronache '68* (1968) e *Missione Compiuta* (1969) che potrebbero essere accostate agli stilemi della Pop Art americana. In questi anni è presente alla mostra nazionale *Arte e Turismo* di Ravenna, al premio nazionale *Posillipo*, alla *II Biennale* di Bolzano, alla *Biennale* di Ancona, all' *VIII Premi Internacional J. Mirò* a Barcellona. La svolta stilistica definitiva di De Tora, avviene con l'inizio degli anni Settanta deputando la struttura geometrica e la sua rigorosa definizione a campo totale di indagine, cosa che lo impegnerà sino alla sua morte (*Sequenza del Triangolo*, 1975; *Le Diagonali*, 1978). Alla *Biennale d'Art Italienne* di Parigi espone i "contrastisti" (acrilici su tela), primi risultati di questa ricerca, ricevendo numerosi riconoscimenti. Questa astrazione di stampo geometrico lo accomuna alle esperienze artistiche di Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Riccini, Testa e Trapani, con i quali, in quegli anni, darà vita al gruppo *Geometria e Ricerca* nel quale rivestirà un ruolo di primaria importanza. L'impianto rigorosamente geometrico delle opere di questo periodo, subisce, a partire dagli anni Ottanta, inserti di natura concettuale che lo portano a sperimentare, oltre alla tela, nuovi supporti, estendendo, così, il suo fare artistico all'ambiente e allo spazio. La sua ultima personale *America* del 2004 ha raccolto ed esposto i suoi ultimi lavori dedicati agli Stati Uniti. L'opera *Labirinto* (2004) si inserisce, dunque, nella sperimentazione avviata già negli anni Ottanta: la necessità di eludere la limitata superficie della tela spinge l'artista a dialogare con l'ambiente, rispettando comunque l'impianto fortemente geometrizzante della sua intera ricerca artistica. La scelta dei colori per la composizione dell'opera in questione non è casuale: i colori primari (blu, rosso, giallo) si rapportano con il nero (unione di tutti i colori) e conducono lo spettatore verso il cubo-vasca centrale di colore bianco (assenza di colore) all'interno del quale, sciogliendo i dovuti pigmenti, è ottenibile ogni tonalità. Il processo artistico di Gianni De Tora, dunque, si esplicita in una dimensione interattiva che coinvolge tanto l'ambiente quanto lo spettatore che diventa, in tal modo, parte integrante dell'intero processo artistico e creativo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE SULL' AUTORE: Ruju, 1969; Piscopo, 1979; Brizio, 1979; Finizio, 1979; D'Amore, 1981; Restany, 1984; Crispolti, D'Ambrosio, Zanella (a cura di), 1993; Picone Petrusa (a cura di), 1996; Corbi (a cura di), 2004; Picone Petrusa, 2005.....



Luciano Marziano

TESTO DI LUCIANO MARZIANO PRESENTE NEL PIEGHEVOLE DELLA MOSTRA PERSONALE ALLA "GALLERIA DOMENICANI" DI BOLZANO 1976

STRALCIO DEL TESTO E' PRESENTE ANCHE NELLA RIVISTA "ECO D'ARTE MODERNA" DI FIRENZE N.14 MAGGIO-GIUGNO 1978

Inserito nella tradizione del nuovo dell'arte moderna, **Gianni De Tora** anatomizza i coefficienti compositivi e li ripropone a livello di indagine e di espressività. Di qui l'ambiguità, del tutto positiva, di un'opera che, per la presenza della dimensione processuale, si determina come operazione.

Del geometrismo classico, De Tora elude la staticità ordinatoria, il razionalismo consacratorio, per acquisire l'aspetto problematico, di continua verifica da condurre sul campo operativo. Questo non vuol dire che il quadro transiti nella dimensione oggettuale in quanto preminente è il versante della proposta, del progetto. L'artista manda avanti questa operazione con gli elementi basilari dell'ordine geometrico (la sfera, il cerchio, il quadrato, il triangolo) tutti tesi al dinamismo delle varianti e delle mutazioni acquisite per coordinazione logica dalle premesse esposte. Ora, la specificità del lavoro consiste nel fatto che tal modo di procedere logico spesso sfiora, fin certe volte ad approdarvi, il mondo dell'immagine, del referenziale naturale. Non a caso i titoli delle opere rimandano ad eventi di una realtà visibile.

Pervenuto a quel livello, le incidenze ottiche, la trama dei rapporti strutturali che sostengono l'opera rifluiscono verso leggi più generali e astratte che includono una verifica delle categorie dello spazio e del tempo. Le sequenze, le variazioni, il calcolo geometrico, le profondità ottenute non per interventi sensibilistici, ma per stesura di colore in modulazioni minimali o primarie, si ricompongono in una scansione ritmica, in un discorso visivo che, seppure affidato ad episodi cellulari gravitanti attorno ad un nucleo centrale, evidenziano il sottostante progetto di orizzontalità. L'aggregarsi e lo svanire dei colori primari che transitano nella gamma dei complementari, le riduzioni o estensioni dei campi visivi coinvolgono dentro una struttura aperta ma non per questo di segno arbitrario. In proposito è opportuno sottolineare che se in tale struttura si inserisce una sorta di inquietudine surreale, la scomposizione dioramica, la sinusoide di un festone, ciò non è casuale, ma conseguenza delle premesse da assorbire fino in fondo. E con questo viene confermato come in un'operazione artistica non può mai darsi la separazione dello schema strutturale e della vitalità desunta dalla realtà oggettivamente data.



Lucio d'Alessandro

**TESTO INTRODUTTIVO DEL PROF. LUCIO D'ALESSANDRO PRESENTE NEL CATALOGO
REDATTO PER LA MOSTRA ITINERANTE DEDICATA AL MAESTRO DE TORA
“TERRITORIO INDETERMINATO” SVOLTASI IN VARIE SEDI TRA IL 2013 E IL 2014**

“Quando a scuola studiavo geometria non la amavo: temevo le sue linee rette ed incrociate che mi facevano pensare al rinchiuso, temevo le sue regolarità che mi facevano temere di dover leggere la vita come contabilità. Nelle opere di Gianni De Tora la geometria si fa dialogo e parola con tutti i mondi che vi vengono coinvolti, si fa spazio nell’eccezionalità dell’opera, si fa casa, tana, rifugio, si fa parola e germe iniziale. Così ogni labirinto non è chiuso, è aperto sul mare, è circolazione di idee, parole preziose... è emozione razionale, è sensazione che i segni del mondo si possono ritrovare senza che ci travolgano e ci trascendano. Vedere le opere di Gianni è ESSERCI”

Per me, Margherita e Chiara è ESSERCI (Febbraio 2004)

La cortesia di Tiziana De Tora ha fatto sì che venisse rintracciata la nota da me apposta, nel febbraio 2004, al registro dei visitatori della splendida e vasta mostra personale che Gianni De Tora tenne nei prestigiosi spazi del Maschio Angioino, luogo mitico e magico della sua città. Oggi De Tora, oramai prematuramente sottratto agli amici e alla famiglia, ritorna negli antichi spazi dell’Università Suor Orsola dove nel 1996, con i colleghi Renato Barisani, Carmine Di Ruggiero, Riccardo Riccini, Guido Tatafiore, Riccardo Trapani e Giuseppe Testa animò una indimenticabile mostra del gruppo Geometria e Ricerca al cui interno faceva allora parte del manipolo dei “giovani”. Ciò che di De Tora ha sempre colpito l’incompetente amico che scrive questa nota è proprio la costanza di una giovinezza che ha continuato – senza mai cessare – a manifestarsi nel suo modo naturale: l’attenzione attraverso lucide teorie sequenziali – alla ricerca, quasi non dovesse esserci mai un termine, quasi l’artista, pur padrone raffinato e, quasi, consumato di ogni tecnica e stilema, non dovesse mai rinunciare, nelle sue forme in evoluzione, come nei suoi disincantati e distanti rapporti col mercato a una giovinezza e ingenuità di fondo. Un’arte giovane per definizione che non vuole né può invecchiare. Sottratto dunque crudelmente e prematuramente alla famiglia ed agli amici non all’arte della quale continua ad essere protagonista e artefice in geometria e ricerca così come negli straordinari tazeobao americani e sempre giovane.



Lucio Solli

ARTICOLO DI LUCIO SOLLI APPARSO SULLA RIVISTA "TERZOCCHIO" N. 86 DEL MARZO 1998 X RECENSIRE LA MOSTRA DEL GRUPPO "MUTANDIS" DA EVALUNA LIBRERIA CULTURALE DI NAPOLI DAL 19 AL 30 DICEMBRE 1997

Mutandis

Eva Luna Associazione culturale

Cinque artisti si sono riuniti per presentare, dal 19 al 30 dicembre '97, opere ispirate a quell'indumento intimo che sono le mutande, evidenziando così il rinnovarsi dell'arte mediante un tema inesplorato, e giustificando quindi il completamento del titolo della mostra con la frase latina «mutatis mutandis», citata da Eleonora Puntillo nello scritto presentatore, intesa come cambiamento, trasformazione. L'intento della mostra si manifesta con un atteggiamento ludico - come emerge chiaramente dalla fotografia di Grazia Lombardo, dove figura un'enorme mutanda dalla quale spuntano i volti allegri e ironici dei cinque artisti espositori - ma anche serio. Infatti la Puntillo scrive, con tono dissacratore, del mito che racconta la comparsa dell'indumento; ma lo inserisce anche in una tematica storica di interesse attuale.

I locali dell'associazione sono situati a Piazza Bellini, nel cuore della Napoli antica, tra Port'Alba e Spaccanapoli, dove, concentrandosi tradizioni culturali partenopee - chiese gotiche e barocche; botteghe dove si fabbricano pastori settecenteschi per il presepe; librerie che custodiscono numerosi volumi che raccontano tante epopee storiche napoletane; negozi e laboratori di strumenti musicali - bene si collocano le opere di «Mutandis».

La visita della mostra si articola in due fasi: in un cortile interno figurano opere attaccate a un filo come indumenti stesi al sole; procedendo, la proposta viene rinnovata in un locale coperto.

Le opere sono di : **Gianni De Tora**, un artista che spicca per il suo astrattismo geometrico che attualmente si manifesta con un'incisiva matericità, e perciò si richiama all'azione trasformatrice del tempo; di Mario Di Giulio, con le sue immagini cariche di elegante ambiguità figurale, in cui scorre una vena di erotismo partenopeo; di Michele Mautone, che presenta sculture «in cemento e rete metallica, con orecchie e coma di toro, ma inequivocabilmente in forma di mutande, anzi di Vesuvio», come scrive la Puntillo; di Rosa Panaro, che con la cartapesta dà vita a tanti miti antichi partenopei, e qui spicca per «mutande volanti con cicogne»; di Mario Ricciardi, interessato oltre che alla creazione delle opere, anche alla loro comunicazione realizzata con l'uso dei moderni media, e qui presente con grandi bande con "la simbologia comunicativa delle pubbliche toilette".

A conclusione si può dire che questa mostra, caratterizzata dalla novità dell'indumento come oggetto d'arte, induce il visitatore a riflettere sul cambiamento perenne nell'arte parallelo al cambiamento perenne nella storia.

ARTICOLO DI LUCIO SOLLI APPARSO SULLA RIVISTA "TERZOCCHIO N. 92" DEL SETTEMBRE 1999 X RECENSIRE LA MOSTRA DEL GRUPPO "GENERAZIONI" NELLA CASINA POMPEIANA IN VILLA COMUNALE A NAPOLI DAL 21 LUGLIO AL 1° SETTEMBRE 1999

Napoli – GENERAZIONI- Villa Comunale - Casina Pompeiana

Questa mostra, dopo un notevole percorso in sedi diverse - a Casoria e a Nocera Inferiore rispettivamente nell'aprile e nel giugno '97, nel padiglione Expo-Arte di Bari nel marzo '98, poi a Villa Campolieto a Ercolano nel maggio '99 - giunge alla Casina Pompeiana rimanendo dal venti luglio al primo settembre di quest'anno, presentata in catalogo da Ela Caroli, Marco Meneguzzo e Giorgio Segato. Va rilevato che le opere presentate non sono caratterizzate dalla eterogeneità tipica di tante «collettive»; e tuttavia i sei artisti non danno vita a un «gruppo», nel senso cioè che lanciano e diffondono una tematica, magari con un «manifesto»; no. D'altra parte i Nostri sono accomunati da un vario astrattismo, inteso nel senso più ampio della parola. C'è da dire poi che essi operano tutti nell'area napoletana, apportando a questa un contributo culturale non indifferente. Ovviamente, come ha scritto Vitaliano Corbi in precedenza: «La convivenza in un unico spazio espositivo indubbiamente esalta quanto di proprio e di originale è nel lavoro di ciascun artista»; le opere si rivelano in tutta la loro creatività, producendo in chi guarda un suggestivo raffronto tra esse. E così Renato Barisani, considerato giustamente il padre dell'astrattismo napoletano - che fece parte del Mac e successivamente fu uno dei fondatori del gruppo «Geometria e ricerca» - presenta quelle sue opere che si distinguono, con estrema compiutezza artistica, per le larghe bande informali da cui emergono, verso l'alto o verso il basso, forma le quali, nella loro apparente lontananza dal mondo del vissuto, a questo si richiamano con silenti impressioni, per poi allontanarsene, a volte con il movimento, sempre in una splendida, originale e spesso indicibile comunicatività. Gianni De Tora - un fondatore di «Geometria e ricerca» - che frequentemente ha esposto e tuttora espone all'estero, caratterizza i suoi lavori con brevi spazi, centrali o laterali, abitati da numerosi, piccoli, sottili e coloratissimi segni cadenti oppure tra loro pensosamente dialoganti, in elegantissimo accordo con grandi e larghe strutture le quali, in uno scuro severo, si sovrappongono invadendo la tela. Carmine Di Ruggiero - che è tra i protagonisti dell'arte napoletana sin dagli anni 50, anch'egli partecipe dell'esperienza di «Geometria e ricerca» - racconta grumi informali i quali, slanciati verso l'alto, qualche volta frammentati ma uniti da filamenti, circoscritti da linee perimetrali geometriche o ad esse sovrapposti, formano con queste insiemi spiccanti nella vastità della tela bianca - contrassegnata da rade pennellate chiare - creando un muto rapporto tra spazio e materia. Mario Lanzione, già da tempo segnalato per la sua ricerca di spazi suggestivi, si serve di vaste forme geometrizzanti dai colori intensi e vivaci le quali, intersecandosi in un movimento di ascendenza futurista su fondi scuri, generano visioni cosmiche, riecheggiando traiettorie di meteoriti, comete, raggi di luce stellare. Antonio Manfredi evidenzia la sua riuscita formazione artistica come la più recente - è il più giovane - con pannelli paralleli, dalle superfici quasi seriche, dal rigore geometrico, eleganti nella loro semplicità, rivelando una struttura minimalista che penetra nello spazio ambientale con forme tridimensionali. Infine Domenico Spinosa - della stessa generazione di Barisani - spicca per la maestria con cui realizza un informale con echi figurativi semi-nascosti: libellule, forme organiche indefinite, graffi, esplosioni di luce, piccole macchie bianche luminose, tutti in un rapporto di colori vari ed intensi, sì da rivelare un vissuto naturalistico che si espande nel cosmico. Questa mostra riflette bene il suo titolo, con il suo astrattismo diciamo generazionale; esso, insieme al valore riconosciuto degli artisti e a quello intrinseco delle opere, conferisce particolare importanza alla manifestazione.

**TESTO DEL FILOSOFO LUCIO SOLLI PER GIANNI DE TORA (SCRITTO A
FEBBRAIO DEL 2008 IN OCCASIONE DELLA MOSTRA PERSONALE DI DE TORA
ALLA GALLERIA MA A NAPOLI) - 2008**

L'astrattismo di Gianni De Tora

Così è: la pittura tradizionale *rappresenta* cose e viventi, spesso in situazioni immaginarie, ma trasfigurata dall'artista si che risulta sua *presentazione* di un mondo immaginato; così è anche per l'astrattismo di Gianni De Tora. Ugualmente deve dirsi delle filosofie, numerose, nessuna delle quali è lo specchio della Realtà; e se qualcuna lo è, non è dato saperlo; così risultano *presentate* dal filosofo come sua *personale visione* del Reale. E le religioni, sia pur partendo dall'esperienza, del *sacro*, risultano *presentate* dalle comunità come loro *visione* del Reale. Religioni, filosofie, arte, con le loro *visioni* superano il "precario", il mondo empirico caratterizzato, senza spiegazioni, da eventi imprevedibili e spesso dannosi, dando ad esso un *senso* (il "precario", attutito dal cosiddetto "progresso", permane.) Con la fede (dei più) nelle religioni gli uomini danno un *senso* al "precario" e vanno oltre osservando determinati comportamenti dettati dalla divinità o rinvenuti da essi stessi. (come con la ricerca di Buddha) venendo a ottenere felicità o serenità in un mondo "altro" (quale il Paradiso o il Nirvana, ad esempio). Con la fede in certe filosofie il *senso* al "precario" viene dato agli uomini come nelle religioni, mentre in altre il detto *senso* nasce perchè le manifestazioni del "precario" sono originate da un cosmo *materiale* inteso come Realtà unica, con l'accettazione del nulla con la morte; in altre gli umani acquistano il detto *senso* con il progetto di un'armonia umana planetaria, in "progresso" scientifico, sempre con l'accettazione del nulla finale. E vi sono filosofie del recente e anche del remoto passato che giustificano, in quanto del Reale, le guerre, (che sono in aumento, insieme all'aggressività, con l'aumento degli umani). E l'arte? Questa può svolgere, mediante il versante *rappresentativo*, a volte con l'appoggio del versante *presentativo*, una funzione didattica, a carattere religioso o politico (e il "teatro della crudeltà" di Artaud spinge a liberare una nuova spiritualità). E' però il versante creativo a spiccare come *presentazione* della *personale visione del mondo* dell'artista. Allora - parafrasando la terminologia - definendo *Essere* tutte le possibili forme di Realtà, si ha che religioni, filosofie, arte, possono essere viste come *progetto di una Realtà a venire*, per cui l'*Essere* da esse *presentato* viene ad essere un *progetto*: *l'Essere è il progetto di una Realtà a venire nella quale gli uomini superano il precario*. Ma qui si ha a che fare con la pittura astratta di **Gianni De Tora**, scomparso il 21 giugno 2007, del quale è in atto a Napoli una mostra di sue opere (che terminerà il 16/02/08) presso l'Associazione Culturale MA. E la pittura astratta, come rappresentazione del reale, ha in comune con questo solo *colori, forme e linee fantasiose*, (in quella di De Tora anche qualche cosa reale, e forme geometriche). Ebbene, si può affermare che anche l'astrattismo del Nostro è *il progetto di un Essere* del tutto nuovo, insolito. Ma come intravedere in tale arte la detta serenità o felicità facente parte del *progetto*? Per quel che riguarda le religioni e le filosofie ciò attraverso le *descrizioni* dei mondi "altri"; per quel che riguarda l'arte, *attraverso la contemplazione delle opere*.

Quindi l'astrattismo di De Tora, questo astrattismo meraviglioso, induce a una contemplazione che promette stato sereno e felice in un mondo nuovo.



Luigi Paolo Finizio

**TESTO TRATTO DAL VOLUME “L'IMMAGINARIO GEOMETRICO” SCRITTO NEL 1979 DA
LUIGI PAOLO FINIZIO - ED.IGEI-NAPOLI**

Dagli anni 50: un filo di storia per sette artisti

Credo non sia vano in questa occasione dedicare esclusivamente l'attenzione a una specifica area espressiva nel ben noto e più volte commentato quadro storico della cultura figurativa napoletana del secondo dopoguerra: l'area dell'astrattismo geometrico (1). Non certo per individuarvi un nucleo d'esperienze per così dire appartato, se mai fosse possibile nelle vicende dell'arte, ma semplicemente per meglio poter mettere a fuoco un campo di ricerche e di intendimenti, certamente specifiche e singolari nella temperie espressiva della cultura artistica napoletana, che fa da immediato retroterra al gruppo di artisti cui è dedicato questo lavoro.

E va subito detto che due di essi, Renato Barisani e Guido Tatafiore, quell'area di ricerche e intendimenti li vide protagonisti di primo piano. Gli altri: Carmine Di Ruggiero, Gianni De Tora, Riccardo Riccini, Giuseppe Testa, Riccardo Trapani con quell'area hanno ciascuno a sua guisa, anche per ragioni di età, un nesso dialettico vissuto all'interno delle proprie esperienze creative e di confronto nell'arco di due pieni decenni fra la fine degli anni cinquanta e gli inizi dei correnti anni settanta. Un nesso dialettico, del resto, vissuto non di meno con profonde diversioni di linguaggio e di caratura emotiva dagli stessi Barisani e Tatafiore nell'arco dei due decenni e che qui tuttavia, nel particolare contesto di indagine preposti, potrebbero idealmente costituire un riferimento di continuità.

In realtà il riferimento a Barisani e Tatafiore, al loro momento di adesione all'astrattismo del *M.A.C.* (Movimento Arte Concreta) dall'interno del napoletano Gruppo Arte Concreta è un riferimento non ideale e men che mai revivalistico, ma vissuto e decantato nella *storicità*. Per loro stessi in prima persona come per gli altri del gruppo *Geometria e ricerca* quell'esperienza resta un dato ovviamente irripetibile ma tuttavia collocato in uno sfondo di consapevolezza irrinunciabile. La *scelta* che li pone oggi l'uno accanto all'altro non è nei criteri tradizionali dell'omogeneità di gruppo; la stessa nozione di gruppo tipica delle poetiche figurative degli anni sessanta costituisce nello sfondo di tale riferimento un modello operativo irripetibile ma interiormente acquisito. Direi, anzi, che la particolare condizione di intesa e di proferimento che oggi tiene insieme questi sette artisti rimanda, per disponibilità di ricerca personale nonché per propensione fattuale e pragmatica del linguaggio verso incidenze di ideazione e progetto sulla realtà circostante, proprio all'eclettismo operativo del *M.A.C.* lombardo. Rispetto ovvero a certe note proclamazioni di metodo e di linguaggio che fondavano l'unità omogenea delle poetiche di gruppo degli anni sessanta in Italia e altrove (2), questo gruppo di artisti sente dal suo interno - e qui l'esperienza-testimonianza di Barisani e Tatafiore si fa tramite non certo ideale ma presenza operante e dialogante di fatto - di riconoscersi in una disponibilità versatile di linguaggio e ricerca quale si ebbe nel comune intendimento pragmatico del fare arte del gruppo lombardo. Un riconoscimento, ripeto, che è di constatazione e non di memorie, di retrospizione storica, e non di nostalgia.

La *querelle* astrattismo-figurazione agiterà il mondo delle arti figurative negli anni del secondo dopoguerra sia in Italia che altrove, ma al suo interno si andava pure formulando un problema di chiarimento più specifico e che riguardando soltanto il campo dell'astrattismo si porrà scavalcando e germinando oltre la *querelle* stessa. Come è noto “l'unione tra i più rappresentativi artisti italiani delle generazioni venute dopo il Novecento” (Marchiori)(3) costituitasi nel '47 con la denominazione di *Fronte Nuovo delle Arti* verrà a scindersi polemicamente subito dopo l'apparizione alla “Biennale” di Venezia del '48. Per quanto già nel '47 col suo tipico umore critico Elio Vittorini, nell'articolo “Suonare il piffero per la rivoluzione” apparso su *Il Politecnico*, avesse posto la questione nei giusti termini tra arte e impegno, tra linguaggio e contenuti, la comparsa l'anno successivo di un diffidente corsivo su *Rinascita* farà esplodere su tali sedicenti antinomie discordie e rotture irreparabili all'interno del *Fronte Nuovo delle Arti*. Bisognava perciò, secondo i due versanti che vennero polemicamente a comporsi, rivedere gli intenti di solidarietà che avevano spinto ciascuno ad aderire al *Fronte* e ritrovare distintamente i propri criteri di autonomia creativa e di impegno ideologico del fare arte.

Tutto si sosteneva su un falso problema come si può, seppure col senno di poi, retrospettivamente intendere, ma che non peserà sul momento contingente e per così dire *caldo*, quanto successivamente *a freddo* rendendosi sterile e schematico contrapporsi di modi espressivi e critica d'arte in Italia come in Francia e da qui negli Stati Uniti. Eppure, con le debite distinzioni, non mancavano proprio nel fondo della questione o,

meglio, nell'errore di fondo della questione gli avvisi e gli errori legati agli esempi del Dadaismo creativo e militante negli anni venti in Germania e alle polemiche ideologiche del Surrealismo degli anni trenta a Parigi. Un falso problema dunque che pur ebbe chi seppe evitarlo in tutta semplicità nella coerenza del proprio vivere e nella spregiudicatezza creativa della propria opera: penso a Kurt Schwitters che non a caso rimase solitario e osteggiato fuori da quelle polemiche. Ma sconsolatamente per noi, il dibattito che si sviluppò negli anni successivi al termine del secondo conflitto mondiale sui linguaggi possibili dell'arte contemporanea finì per arretrare i termini della discussione alle spalle di tali esempi trascorsi. Il quesito tra *linguaggio-contenuto/impegno politico e fare arte* assunse toni grigiamente provinciali. E non certo tanto sotto l'urgenza di un giudizio politico che non poteva esimersi dal rivedere cosa era accaduto in arte durante il ventennio, ma propriamente in prospettiva, sul terreno della ricerca, ossia, dei proponimenti futuri del fare arte.

Il dibattito di quegli anni, da noi come altrove, si può dire venne pilotato dall'interno dell'area culturale emergente: quella marxista. Al suo interno i termini della discussione, per le arti figurative nonché per le arti in generale, da Milano a Roma, da Napoli a Bari a Palermo (con le tipiche inerzie e intuizioni travalicanti della nostra cultura meridionale) posero la questione nell'ordine generico e astrattamente prospettante di un programma mirante a far nascere dalla nuova realtà sociale del nostro paese il nesso fra linguaggi dell'arte e popolo, fra lavoro intellettuale e cultura nazionale. Il rifiuto dell'elitarismo, in vista di una generica rispondenza creativa fra arte e masse popolari, implicava in fondo, come spesso si manifesterà in aperti giudizi, il rifiuto dei linguaggi delle "avanguardie storiche". Un opinabile principio gramsciano che invitava a procrastinare la ricerca di un'arte nuova in tempi così precari e instabili, tramutava i termini in discussione nella generica ricerca di una cultura nuova in quanto più idonea ad esprimere la provvisorietà della situazione e le sue contraddizioni.

Davvero, riandando a quegli anni di discussione e di proiezione ricostruttiva del nostro paese, si mostra concretarsi di fatto quello scollamento inevitabile fra due spazi di cultura, l'avanguardia e l'*intelligencija*, giacché l'area di avanguardia è una parte dell'altra pur rivolta contro la cultura tradizionale, come dirà in un suo noto saggio il Poggioli (4). Nella recentae e prestigiosa *Storia dell'arte* dell'Einaudi, il bilancio che di quegli anni di discussione e polemiche politico-culturali ha dato Alberto Asor Rosa, per quanto risulti del tutto parziale, circoscritto com'è alle questioni letterarie e fra queste riduttivamente al fenomeno (sia pure più eclatante) del neorealismo, non può non accogliere e sottolineare un'affermazione di Vittorini allora come oggi indiscutibile: "La linea che divide, nel campo della cultura, il progresso dalla reazione non si identifica esattamente con la linea che li divide in politica" (5). Lo stesso Asor Rosa, per quanto non discuta, come ci si attendeva in tale occasione, il nucleo di problemi fortemente sentiti e dibattiti in ordine al rinnovamento di linguaggio, peculiarmente in ordine alle poetiche delle arti figurative, quali qui anzitutto ci interessano (ed è ordine di problemi, anche a riguardo della ricerca musicale, assai significativo ad esprimere i diverbi e gli equivoci verso le reali esigenze di rinnovamento sentite in tutto il quadro di quelle polemiche), deve necessariamente tagliar corto con certe impostazioni generiche fra arte e realtà sociali qual avevano pilotato in area marxista tutta la *querelle*. "È un fatto quasi innato — egli appunto scrive — nelle natura dell'arte e della letteratura che esse si servano di linguaggi *speciali*, alla cui formazione concorre di volta in volta un gruppo intellettuale determinato, con proprie caratteristiche, più che, direttamente, la società o settori di società nel loro complesso" (6). Ebbene sarà proprio dall'ambito di uno di quei linguaggi *speciali* che insorgerà un ulteriore problema di chiarimento il cui sviluppo nel dibattito delle poetiche figurative o, meglio, delle arti visive scavalcherà l'invischiante *querelle* di quegli anni. Dall'interno, ovvero, di quelle ricerche astratte che in termini di linguaggio visivo verranno contrapposte, in seguito alle divergenze tra Renato Birolli e Renato Guttuso, Pizzinato e altri, alle ricerche realiste e che, sancendo definitivamente lo scioglimento della compagine del *Fronte Nuovo delle Arti*, si presenteranno distinte e separate all'esposizione della XXV "Biennale" di Venezia del 1950 (7).

Dalle incompatibilità insorte in seno alla compagine del *Fronte*, la questione dibattuta della diade forma-contenuto se accede riduttivamente alla scelta di un contenutismo che doveva identificarsi, come voleva la rivista "Realismo", con i problemi "della nostra terra e del nostro popolo" nella luce del programma gramsciano di un'arte nazionale e popolare, accede altresì — diversamente da tali propensioni populiste alle scelte di un effettivo approfondimento di quella diade con un proliferare di esperienze che l'amplificano e scandagliano sul piano del linguaggio. Alla pretesa di una chiarezza comunicativa dei linguaggi dell'arte (che risultava poi sempre con i fatti e con gli esempi chiarezza soggettiva e parziale), alla sottesa propensione di una malintesa identificazione dell'arte alla vita, si oppone, insomma, l'atteggiamento di integrale ricerca espressiva in schietta autonomia da ogni precettistica ideologica. Nella piena assunzione di autonomia del fare arte, la stessa comune preoccupazione umanistica si calava in una incidenza realmente attuale e

correntemente vissuta e non in ipostatiche prefigurazioni storico-populiste. Nel clima di quella discussione vale qui menzionare quanto ebbe saggiamente a dire un critico, non certo di parte, Francesco Arcangeli, in occasione dell' importante Mostra Nazionale che si tenne a Bologna nel '48 "Crediamo all'arte come fatto integralmente umano, che viene e verrà eternamente a inevitabili, salutari compromessi con tutti i possibili valori della vita, in infinite graduazioni di contenuti: sentimentali, logici, morali, sociali, religiosi. Tuttavia è chiaro per noi che l'arte si compromette con la vita, ma non è vita; o perlomeno è quel momento della vita in cui l'accento preponderante batte sul fatto espressivo. L'equazione arte-vita, insomma, che è l'aspirazione e l'ambizione di tanta arte contemporanea, non torna mai perfettamente propria per quel piccolo ma così importante ostacolo che è la parola formata, il colore e il suono meditati; la mediazione, insomma, attraverso un linguaggio espressivo " (8).

Tutta la vicenda dell'arte contemporanea successiva a quegli anni post-bellici, sino alle intense proposte di neo-avanguardia della prima metà degli anni sessanta, sino ai culminanti e molteplici *azzeramenti* dei correnti e declinati anni settanta, da noi come altrove, ha nella storia di fatto inverato quella scelta allora intrapresa. Una scelta, ossia, voltasi non sull'ordine di un ideologismo che inanemente pretendeva congiungere i linguaggi dell'arte alla realtà. Quella scelta fu infatti essenzialmente di ricerca all'interno dell'arte, delle sue pratiche e della sua storia di linguaggio che non sono mai state pratiche e storia di identificazioni con alcunchè di altro da se stesse, ma semmai di intrusione. Sebbene del resto quel contenutismo tanto perorato dal movimento realista non dovesse, ovviamente, risolversi in semplice mimetismo di natura o di società, pure esso mirava a una soluzione di adeguamento del linguaggio a se stesso. Con un atto, ossia, di anticipazione ideologica, che non preventivava soltanto il giudizio critico sulle opere ma ne precostituiva il processo stesso di formazione, si tendeva, appunto, ad assimilare i preposti contanutismi al linguaggio. La scelta intrapresa porrà altresì il giudizio critico non come un contenuto da immettere nei momenti del fare arte, ma in quanto " processo stesso dell'arte ", come dirà G.C. Argan in un suo saliente saggio del '57 (9). Se n'era certo reso accorto Birolli che nel riandare a quegli anni dirà nel '54 durante una conferenza a Firenze: "La nostra facoltà di giudizio con le forme e i colori non può essere saggetta a riduzioni, a meno che non vi siano ragioni liturgiche " (10).

Su quest'asse di scelta espressiva, sul suo sotteso filo di storia si colloca, insomma, con la consapevolezza di memoria immediata del proprio fare arte come nella considerazione-riconsiderazione delle personali esperienze di linguaggio, il gruppo napoletano Geometria e ricerca dei sette artisti qui raccolti. E fuori d'ogni retorica si può serenamente dire che nell'immutata condizione precaria della cultura artistica napoletana, dalle insipienze di sempre ma pure con le sopravvenute occasioni di informazione avanzata, la loro ragione di solidale ricerca costituisce propria in tale lucida retrospezione un campo di esperienze di primissimo piano. Sentire il senso della storia che ci appartiene non significa necessariamente renderla predicativa o maestra. Per i nostri artisti dunque si dispiega un nesso di continuità e di interiore richiamo a quell'asse di scelta espressiva su cui anche alcuni artisti napoletani agirono da protagonisti: in quegli anni di rifondazione della nostra odierna società democratica e di cruciali discussioni per la sviluppo dell'arte contemporanea essi scorgono in comune un fattore da cui è sorta e si protrae la loro vicenda di artisti.

Alla mostra che l'Art Club (l'associazione animata dall'infaticabile Enrico Prampolini organizza presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel febbraio del '51 prende parte anche il Gruppo Napoletano Arte Concreta formatosi nel 1950. Pur coc qualche assenza di primissimo piano (penso a Renato Birolli e Alberto Viani) la mostra delineava in modo assai esauriente il quadro delle ricerche nell'intensa e svariata attitudine di segno e di colore con cui ci si rivolgeva alla pittura astratta. Come dicono i versi di una poesia scritta per l'occasione da Mino Guerrini:

*Su questa pittura ci si va coll'occhio
e in mille
e in mille altre maniere uscendo
dalle galere, entrando negli uffici,
scappando dai treni (si può fare anche in treno)*

*Ma non dimentichiamo il richiamo
della pittura
di questa pittura che vuole occhi
per vedere ed essere vista, ne vuoi molti*

*vagabondi sulla pista
dei due mondi.*

I testi raccolti in catalogo, come i versi ora citati, commentavano con ottiche particolari lo stato di ripresa e reinvenzione delle ricerche astratte. Uno stato, ossia, di continuità storica con le premesse internazionali del concretismo ma non di meno di diversificata apertura del linguaggio astratto. Se nel suo scritto Argan sottolinea l'incidenza "educativa" dell'arte astratto-concreta, lo fa non solo evidenziandone l'aspetto "sperimentale", in quanto campo di ricerche tendenti a determinare in senso visibilista "certe *unità-base* dell'esperienza formale", bensì anche sotto l'aspetto di produzione creativa, secondo i dettati wandoesburgiani della poetica concretista, in quanto campo di produzione autonoma del linguaggio nell'identità di creazione e percezione: "l'immagine, come prodotto diretto della coscienza, non è più 'finzione' di cosa, ma cosa stessa". Nella ben nota accezione fiedleriana, viene qui accolto, per essere posto e fondamento del linguaggio astratto, il principio di concretezza e autonomia conoscitiva della percezione visiva.

"Ma la percezione - continua Argan - atto apparentemente semplice e iniziale, è forse il più difficile a compiersi da un essere camplicato. perennemente preoccupato, di distaccarsi e contemplare, qual'è l'uomo storico: nè di fatto si compie se non distruggendo o contestando la stratificata congerie delle nozioni, dei preconetti, delle attitudini mentali acquisite, conquistando infine quella condizione di 'novità' assoluta, ch'è la condizione stessa della creazione. Linea, volume, colore non sono più pensati come qualità di questa o quella cosa, ma come qualità 'in potenza' di tutte le cose, possibilità di definizione formale di una realtà 'in fieri', interni schemi o strutture in cui il reale si costituirà in forma, s'inscriverà nei nitidi contorni della coscienza" (11).

Il principio realistico delle forme estetiche così ribadito, fuori dalla cornice aprioristica dello schematismo universale di Kant, assurge a principio poetico di coscienza e formazione della realtà. Il puro-visibilismo resta infatti l'estremo proponimento di materializzazione dell'immaginario artistico. E, del resto, nelle revisioni herbartiana e fiedleriana non si rinuncia al criticismo kantiano se non per assumerlo a principio costitutivo della realtà delle forme che insorgono in noi e quale metodo di conoscenza tramite tali forme. Ma l'atto di percezione, con la sua inerente suscitazione formale, è sempre un atto storico ed è solo questa la sua effettiva materialità. Per la formulazione creativa del linguaggio visivo, l'atto della percezione, nella sua solo apparente immediatezza, come rileva Argan, deve pertanto sfondare il sedimento conoscitivo che lo situa e lo condiziona storicamente. L'invenzione, quale misura creativa di linguaggio, non può quindi che farsi carico, anche nelle forme dell'astrattismo, di una incidenza storica. In tal senso, l'atto di percezione, quale specifico fondamento dell'autonomia creativa del linguaggio astratto, è un atto di conoscenza all'interno del linguaggi dell'arte e quindi della sua storia.

Di questa incidenza storica, come della sua realtà suscitata nell'esperienza creativa, il linguaggio dell'arte astratta, in specie nelle forme geometriche, dispiega una precipua mediazione all'interno del susseguirsi dei linguaggi dell'arte. Sicché ha ragione Ernesto N. Rogers quando nel suo testo poggia la propria interpretazione dell'arte astratta su tale interna mediazione dei linguaggi commentando che "chi non comprende Mondrian, non potrà comprendere neanche Ingres" e viceversa. Tuttavia, il senso euristico e storico con cui si ribadisce il valore concreto delle forme astratte se si volge polemicamente a controbattere — ancora, come accadde sin dalle origini kandinskyane — le attuali obiezioni e intimidazioni provenienti dal versante delle ricerche neorealiste, riscontra altresì all'interno delle proposizioni di continuità dell'astrattismo una ormai pur decantata assunzione. E valga all'uopo ancora rileggere, sempre fra gli scritti che accompagnano il catalogo della suddetta mostra "Arte astratta e concreta in Italia" del '51, le testimonianze di Enrico Prampolini, Piero Dorazio e Achille Perilli. Dove, appunto, alle militanti puntualizzazioni personali di Prampolini sull'evoluzione del linguaggio astratto, di cui fu un protagonista dalle premesse dei primi decenni del novecento alla tesi "Anti-figurative" di *Abstraction et création* proposte negli anni trenta a Parigi, seguono le considerazioni di chi allora esordiva e andava con la propria ricerca proponendo una integrale assunzione e rielaborazione del linguaggio astratto.

Le tesi del gruppo romano Forma (Attardi, Accardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Perilli, Sanfilippo, Turcato) già dal '47 proclamavano l'indiscutibile "realtà tradizionale e inventiva della forma pura", contro le recenti esperienze in pittura e scultura "di un realismo spento e conformista" e nella convinzione ideologica di conciliare "marxismo e formalismo". L'esigenza di un fare arte che si identificasse nella pienezza creativa delle forme, quale effettivo momento di intervento nella realtà, induce, — giacché "la forma è mezzo e fine" — a definire i termini del proprio linguaggio in un ordine distaccato e critico verso gli impulsi e le

provocazioni del vissuto, del circostante. Ma per quanto il gruppo romano giungesse addirittura a dire (e certamente l'affermazione va intesa a caldo nel contesto delle polemiche in atto) che “la nostra umanità si attua attraverso il fatto vita e non attraverso il fatto arte” — e pare risentire il Belli di KN —, per quanto rinnegasse come spuri ogni suggerimento dal “sensibilismo” a dai “psicologismi”, non condivideva, se pure su un piano strettamente formale e quindi di resa pittorica, le stesure geometriche degli astrattisti milanesi. Il volgersi a una riconsiderazione di sintesi e perciò integrale di tutta la vicenda dell'astrattismo, il porre in essere attraverso tale vicenda storica un giudizio critico strettamente linguistico, stanno comunque a significare il tempestivo contributo che, pur in uno stato ancora germinale di ricerche, il gruppo *Forma* apporta al dibattito in corso nell'area delle arti figurative (12).

Questa riconsiderazione dell'astrattismo in termini di linguaggio doveva ulteriormente svilupparsi non solo a Roma con la pubblicazione di un secondo numero dall'organo del gruppo *Forma* nel '51, rivolto indicativamente all'esempio sincretico dell'arte di Kandinsky, ma anche a Milano all'interno del *M.A.C.* con l'uscita nello stesso anno del *Manifesto del Concretismo* e su cui si dirà più avanti.

Al processo in atto di ripercorrimiento delle premesse storiche dell'astrattismo sentono di prendere parte anche i nostri quattro artisti napoletani, Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti nel costituire, come si è detto, nel '50 il *Gruppo Napoletano Arte Concreta*.

La definizione di un possibile complementarismo, all'interno delle strutture di linguaggio, dei connotati della realtà e del processo di astrazione proposta da Lionello Venturi nel presentare sempre nel '51 il *Gruppo degli Otto* (Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova) aveva anch'essa spostato la concezione della poetica dell'astrattismo fuori dal filone del purismo geometrico o neo-plastico. Gli otto artisti, riunitisi in gruppo dopo lo scioglimento del *Fronte Nuovo delle Arti*, assimilavano il tanto discusso *realismo* della forme alle forme stesse. L'anfibologia astratto-concreto escogitata dal Venturi nel commentare unitariamente le loro pur non univoche ricerche di linguaggio, risolveva in fondo le sollevate antinomie fra linguaggio e realtà restituendo alle forme dell'arte la loro essenziale e indiscussa matrice di realtà. Matrice che è nella coscienza di chi le fa insorgere e nella consapevolezza di un *fare* che le pone concretamente in essere, in quanto “una pittura vale anzitutto per le sue linee, per le sue forme e per i suoi colori, per quella coerenza di visione che è l'intima forza di ogni opera d'arte dipinta” (13).

La caratura interiore e sensitiva dell'insorgenza di tali forme, il loro immanente costituirsi sui dati percettivi di memoria e di esperienza del vissuto, sollecitarono il Venturi a una lettura affrancata da preoccupazioni formaliste. Ed è su tale riscontro non idealizzante e di ricerca sensitiva che la sua proposta critica giunge a prospettare lo sviluppo della poetica astratta fuori dalle prosecuzioni del purismo geometrico. Tuttavia, sappiamo, ancorché egli prediligesse questa via, per così dire, espressionista dell'astrattismo, che rimase perplesso e diffidente, allora come in seguito, nei riguardi dello sbocco conseguente di tale via di ricerca, ovvero verso l'informale. In effetti anche la sua ipotesi critica risultava riduttiva rispetto al vigente panorama di ricerche astratte italiane e non. Nella realtà, proprio la mostra “Arte astratta e concreta in Italia” del '51 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, col suo in gran parte embrionale contesto di espressioni, poteva registrare presenze di linguaggio che si ponevano, secondo le indicazioni venturiane, nell'area distinta dall'astrattismo geometrico, ma che pure, per assunzione radicale del linguaggio astratto, già si collocavano oltre quelle stesse indicazioni. In quest'ultimo senso, accanto alle presenze di un Burri, di un Tancredi e di altri, occorre qui segnalare quelle del gruppo napoletano, Barisani, Colucci, De Fusco, Tatafiore e Venditti, per i quali l'uscita da certe premesse neo-cubiste aveva fatto imboccare un risoluto percorso di indagine sui termini dell'astrattismo. Per ciascuno di essi l'esperienza intrapresa comportava insomma un'assunzione di linguaggio già rivolta al superamento di ogni compromissoria definizione della polarità di astrazione e realismo.

Per quanto qui preme, sia l'opera di Barisani che l'opera di Tatafiore apparivano in quella sede espositiva e nelle successive dello stesso anno alla galleria *Bompiani* di Milano nonché alla galleria *Numero* di Firenze, indizianti di un esercizio espressivo che da lì a breve tempo andrà ancor più ad inoltrarsi nella identificazione fra linguaggio e processi d'astrazione. L'identificazione giungerà per i nostri artisti a contraddire l'ipotesi venturiana portandosi proprio sul versante di una deliberata congiunzione con la premesse storiche dell'astrattismo geometrico. La scabra e asciutta tavolozza con cui Tatafiore aveva sino ad allora dato corpo a una pittura di linee corsive dettate con un senso di musicale effusione si carica di valenze cromatiche campite e dislocate architettonicamente sul piano. Quel suo innestare intimamente il pungolo abile del disegno (la mano ammaestrata su tanti fogli nel lampo di una visione, nel colpo d'occhio degli abbozzi) alla definizione del segno che si rende scansione e immagine della superficie dipinta, si tramuta dunque in accorto dispiegamento di forme, in rigorosa grafia di costruzioni geometriche. Non di meno per Barisani l'interesse alla scultura (mai del resto disgiunto dalla pittura), allora condotto principalmente sulla resa di

forme volumetriche ed organiche, passa a dispiegarsi su assetti modulari definiti geometricamente. Direi che una sorta di urgenza analitica e di reinvenzione integrale della masse plastiche induce d'ora in poi Barisani a destrutturare nello spazio, come a sciogliere la compattezza di massa, in ritmi e tensioni di forme le sue volumetrie organiche. Volumetrie che se pure rimandavano alle tipiche armonie insiemistiche di un Arp nonchè a quelle, certo più apollinee, dei nostri Viani, restavano a mio parere più prossime, per la tesa finitura delle masse e per corposa espressività, agli accenti arcaici di un Brancusi e all'organicismo di un Moore.

La mostra che Barisani e Tatafiore, con Renato De Fusco e Antonio Venditti, inaugurano presso la galleria *Blu di Prussia* a Napoli nel gennaio del '52 sarà chiaramente enunciativa della scelta operata verso le fonti linguistiche del *concretismo*. Con essa si ha pure conferma di un'intesa di gruppo che li condurrà ad essere firmatari della dichiarazione "Perchè arte concreta" nel '54:

"Con questo linguaggio il 'rappresentare' della tradizione si tramutò in 'formare". In questi due termini la differenza sostanziale fra questa e le altre tendenze dell'arte contemporanea, cubismo compreso per il quale era, magari in termini di quarta dimensione, sempre un problema di rappresentazione.

Ma il rappresentare secondo la nuova concezione della realtà dove per realtà non si intende la sola esperienza naturalistica, indusse a tali apparenti aberrazioni da rendere il discorso dell'arte moderna incomprensibile. Inoltre esaurita la funzione delle grandi decorazioni o soppiantata quella di un racconto figurativo dal nascere dei mezzi tecnici di rappresentazione, l'arte plastica perse la sua popolarità e la produzione artistica fu affidata alla comprensione di una 'élite' spesso scarsamente informata. La sola architettura resistette alla impopolarità delle altre arti, infatti continuò la tradizione della cultura figurativa contemporanea senza mai assumere un ruolo secondario, anzi introducendo a risolvendo i problemi posti dalla pittura e scultura. Del cubismo, prese la concezione dello spazio quadrimenzionale, del purismo la stereometria, dal neoplasticismo la suddivisione del volume in piani che legassero lo spazio interno all'esterno e persino l'espressionismo trovò il suo equivalente architettonico. Questo perchè l'architettura con la sua funzionalità non mirava a rappresentare ma a formare. Formare è un impegno morale di partecipazione alla realtà, esprime la coscienza d'essere nella realtà, è agire. I nostri pannelli e strutture sono delle forme nelle loro reali dimensioni, nel loro colore, realizzate nella loro materia. A parte il valore plastico esse costituiscono lo sforzo di inserire il lavoro artistico nella produttività contemporanea dall'architettura alla produzione industriale, la rinuncia di una creatività individualistica per la collaborazione con altri artefici, l'incontro con gli uomini sul piano del lavoro".

Il senso della distinzione fra *rappresentare* e *formare* che sottende concettualmente la dichiarata adesione al concretismo segna fortemente l'intento pragmatico della loro ricerca. È un principio che governa le tesi poetiche di tutto l'astrattismo europeo del secondo dopoguerra con una comune riconsiderazione e confluenza nelle proposizioni del funzionalismo architettonico. Il senso di volontà pratica, di impegno sociale che accompagna i proponimenti *poetici* dei gruppi astrattisti italiani, dal gruppo romano *Forma*, al milanese *M.A.C.*, al fiorentino dell' *Astrattismo Classico* (Berti, Brunetti, Monnini, Nativi, Parnisari), al nostro gruppo napoletano *Arte Concreta*, risponde in fondo oltre che a un presupposto di ordine espressivo a un intento politico-ideologico che in ambito marxista veniva polemicamente a ribattere le rivendicate affermazioni di socialità dei neorealisti. La dichiarazione dei napoletani segue per ultima quella degli altri gruppi astrattisti e in essa vi si trova riassunta la solidale preoccupazione di connettere l'esercizio del linguaggio astratto al progetto vigente di ricostruzione sociale.

"A quel tempo infatti — ha scritto Ermanno Migliorini, redattore del manifesto fiorentino dell' *Astrattismo classico*, nel catalogo della mostra *Concretismo* tenutasi a Firenze nel '64 e dove peraltro non si fa alcun cenno del gruppo napoletano — male si poteva concepire un'arte che si volesse porre come d'avanguardia e che non fosse in qualche modo 'impegnata', che non comportasse, accanto a una problematica stilistica, anche una di 'contenuti' (come allora volentieri si diceva), che non si ponesse inoltre il problema della sua funzione sociale, della sua utilità, della sua capacità di intervenire in qualche modo nel mondo della vita, di esercitarvi un'azione di rinnovamento. Era diffuso un attivismo che spesso era identificato — in quegli anni di profonde divisioni — tout court nel comunismo; ma che ancora più spesso trovava le sue origini in un'inquietudine fondamentalmente morale, in un desiderio (e talora in velleità) di partecipazione alla vita civile, come di chi si trovasse all'inizio di una nuova era in cui tutti i vecchi valori sono stati potenzialmente distrutti e occorre costruirne di nuovi ricominciando, in ogni campo, d'accapo". (14)

Per il gruppo napoletano la scelta operata verso i termini linguistici del *concretismo* significava il riconoscersi in una comune volontà che con il rinnovamento espressivo li connetteva più generalmente a una visione specifica di incidenza dell'arte nella realtà. Una visione in cui si protrae il progetto eudemonistico per l'ambiente e la condizione umana attraverso l'arte che fu delle utopie romantiche e che si ripropose, certamente in termini meno idealistici, nei programmi operativi del razionalismo estetico: dalle proposte di *De Stijl* al Costruttivismo russo alle attuazioni nel suo complesso del cosiddetto Movimento Moderno culminanti nei famosi assiomi lecorbusieriani della "Carta di Atene" del 1941. A questo sfondo storico, alla sua dispiegata visione di linguaggi e progetti di integrazione dell'arte al mondo urbano, sentono dunque di doversi riferire i quattro artisti napoletani: Barisani, De Fusco, Tatafiore, Venditti.

Il richiamo alle poetiche razionali avviato dal gruppo napoletano sin dal '50, colloca nettamente la loro

ricerca non solo fuori dalle polemiche ancora in atto dell'alternativa frontista fra figurativo e astratto, ma oltre (e in opposizione) le pur incisive indicazioni avanzate dal Venturi attraverso la lettura delle opere degli Otto. Qui si covava un seguito di decantazione intima e di naturalismo della pittura (come del resto assai presto si farà manifesto e intenzionale) cui il gruppo napoletano reagiva decisamente. Ed è atteggiamento, ancorchè rivolto a congiungersi a un retroterra di fatti consolidati, e a volte scontati sino alla dissoluzione, per l'arte contemporanea, che non fu affatto privo di coraggio se va considerato, come va considerato, dall'interno della cultura artistica napoletana. Là dove appunto quel retroterra storico si può dire non ha mai avuto, nelle sue tipiche impellenze razionaliste, reale sedimento. Non solo quindi nei riguardi di una cultura figurativa notoriamente nutrita di naturalismo e sentimentalismo, ma, non di meno, il loro atteggiamento di poetica si opponeva all'aulica e antirazionalista tradizione della cultura estetica napoletana: dal Vico a De Sanctis a Croce. Sta nell'assunzione consapevole di tale atteggiamento di non mediazione all'interno di quella cultura il senso di una esperienza creativa vissuta dai quattro artisti del *concretismo* napoletano con intensa partecipazione di lavoro ma pure con stringenti difficoltà esistenziali.

Alla spinta ideale delle enunciazioni di intervento costruttivo non corrispose nella realtà che qualche episodico momento di interazione in campo architettonico. Il progetto di un arte fattiva rimase circoscritto all'incidenza decorativa. Essi si rivolsero nei comuni intenti di linguaggio ad alcune riprese esperienze di architettura razionale a Napoli, quelle già avviate negli anni trenta da Carlo Cocchia e Luigi Cosenza, ma non furono che isolate operazioni di esercizio formale. Al loro programma estetico di integrazione attiva nel campo sociale verrà di fatto a contrapporsi, fra indifferenza e ostilità, il continuo e brutale accrescimento del tessuto urbano. Nello scontro ideologico sugli assunti di poetica astratta e neorealista ebbe del resto il sopravvento il fermento politico-affaristico delle consorterie economiche. La Napoli di quegli anni di affannosa ricostruzione resta simbolicamente rappresentata dalla violenza del grattacielo a via Medina.

Per quanto si possa indicare come ha fatto Cesare De Seta una "tradizione di pensiero" di incidenza meridionale che da Croce a Salvemini si congiunge a un Persico, cui occorre guardare nel rinnovamento della cultura architettonica napoletana, pur essa non si può dire abbia di fatto operato. Alle propensioni espresse dal napoletano Persico in *Profezia dell'architettura* verso l'esempio di una città come Torino, "amo questa città proprio per la sua pianta, per le vie tirate a squadra", ha per lo più corrisposto l'orpello e l'arroganza delle forme.

La scelta intrapresa dal gruppo napoletano va intesa tuttavia in un ordine di esigenze linguistiche. Se pure ad essa non corrispose, e in tal senso non potevano esservi né illusioni né velleità, un riscontro operativo quale solo avrebbe potuto darle effettiva incidenza creativa pure costituì un reale episodio di chiarezza e autonomia espressive.

Ha potuto scrivere di recente Enrico Crispolti nel commentare la già ricordata dichiarazione del '54: "Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti si assumevano la responsabilità ed il rischio appunto di ritenere più valida, nella loro stessa realtà napoletana nella quale bene o male dovevano operare, un'ipotesi avveniristica, di radicale frattura, piuttosto che una proposta interpretativa conciliatoria". E per quanto riguarda le loro opere, soggiunge ancora Crispolti, "vanno lette anzitutto come documenti d'uno sforzo in certo modo eroico di fondazione e resistenza su miti di cultura contemporanea internazionale affermati coraggiosamente nella realtà napoletana". Ma non mi sentirei tuttavia di sottolineare e far carico ai quattro artisti di significati avveniristici o utopistici come sembrano tendere le considerazioni ora citate, poichè non solo la scelta di linguaggio implicava nei suoi intendimenti pragmatici la revisione disincantata proprio delle connesse pulsioni utopistiche, ma oltretutto perchè quella scelta fu assunta in flagrante contigenza a confronto di un processo di opzioni in atto nel paese (e non solo nel nostro) a più pressantemente a petto del contesto napoletano con i suoi già emergenti slittamenti viscerali nel *nuclearismo*. (15)

Alla mostra "Arte astratta italiana e francese" organizzata ancora dall'Art Club nell'aprile del '53 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna i nostri quattro artisti napoletani confrontano le proprie opere oltre che all'interno dell'astrattismo italiano con quelle della prestigiosa *Ecole de Paris*: i vari Magnelli, Bloc, Vasarely, Herbin, Dewasne eccetera. La compostezza rigorosa delle tipologie geometriche che governa, pur con cadenze distinte, il loro lavoro di gruppo viene a porsi in risalto in quell'area di confronti. L'affinità di linguaggio chiaramente individuabili fra loro ed alcune presenze d'oltralpe, ma, più coinvolgentemente, fra loro e il gruppo d'arte astratta fiorentino e quelli dal *M.A.C.* lombardo li colloca senza incertezze in quell'ambito delle ricerche astratte allora deliberatamente distinto e denominato "corrente concretista".

La distinzione sembrò necessaria a uno dei fondatori del *M.A.C.*, Gillo Dorfles, che nel redigere il *Manifesto* del movimento lombardo in occasione della mostra alla galleria Bompiani nel '51 intese chiarire, data l'indiscriminata proliferazione del linguaggio astratto, le radici storiche nonchè le peculiari morfologie stilistiche del concretismo.

“Una distinzione— si legge nel *Manifesto del M.A.C.* — tra due aggettivi: astratto e concreto, apparentemente contrastanti e antitetici, ma spesso usati negli ultimi anni a indicare uno stesso genere di pittura, merita forse d’essere fatta per vedere di chiarire alcuni concetti che di giorno in giorno vanno facendosi più complessi e quindi più confusi”.

In realtà le proposizioni del *Manifesto* miravano a rendere chiara e quindi a circoscrivere un’area dell’astrattismo in cui ogni produzione di linguaggio è sempre dominata dalla consapevole intenzionalità formativa. Una intenzionalità formativa che voleva significare, più che in senso gestaltico, nel senso operativo del *Kunstwollen* riegliano. Del resto ancora nel ’61 Dorfles tornerà sull’argomento nel suo tempestivo “Ultime tendenze nell’arte d’oggi” facendo intendere le proprie riserve su quei criteri gestaltici che avevano sotteso in modo onnicomprensivo la raccolta delle opere per la grande retrospettiva del concretismo organizzata da Max Bill all’*Helmhaus* di Zurigo nel ’60. Si trattava perciò allora come in quest’ultima occasione di contenere la poetica del concretismo entro un’area storica (in cui confluivano le matrici propriamente neo-plastiche di natura essenzialmente geometrizzante e quelle formalmente sincretiche di matrice kandinskyana) distinta dalle coeve aree cubiste e futuriste e da “certa sottospecie di surrealismo astratto”, come si legge ancora nel *Manifesto del M.A.C.*

Ma si trattava, vale qui sottolineare, di un bisogno di chiarimento squisitamente linguistico nell’ordine di una morfologia sempre suscitata da un *fare* intenzionale e motivato rispetto — allora — all’affacciarsi, specialmente a Milano (ma già anche a Napoli), di un ibrido automatismo surrealisteggiante e successivamente, a riguardo della mostra zurighese, rispetto alle poetiche gestuali e informali. È dunque a questo specifico piano di riflessione sul linguaggio che va collegato, in area di poetiche astratte, quel momento di chiarimento che lascia decisamente alle spalle le antinomiche e infruttuose polemiche della nostra cultura artistica negli anni del secondo dopoguerra. E sia pure detto che il chiarimento sollevato da Dorfles nel *Manifesto del M.A.C.* del ’51 non vuol approdare alla semplice distinzione fra *astrattismo geometrico* e *astrattismo lirico* come qualcuno ha inteso, in quanto la questione è del tutto scontata, specialmente in area milanese ove il *KN* di Carlo Belli aveva da tempo sancito la distinzione proprio nei riguardi dell’astrattismo kandinskyano, ma dove in fondo la stessa vicenda risolutiva degli astrattisti legati alla galleria *Il Milione* era giunta nella seconda metà degli anni trenta a riconsiderare e assimilare in termini di linguaggio i poli della distinzione. Il fatto che tra gli esponenti del *M.A.C.* ci fossero artisti come Soldati, Reggiani, Veronesi non poteva che indurre Dorfles a ritenere acquisita la loro esperienza, all’interno della nuova considerazione del linguaggio astratto-concreto, proprio per un ulteriore proseguimento di ricerca creativa all’interno di un’area espressiva che andava tuttavia chiarita (16). Il contributo che viene in questi termini avanzato dal movimento lombardo non fu certo il solo in quegli anni comunque intensi di proposte ed esordi decisivi. Come si è già delineato, quelle proposizioni di chiarimento sul linguaggio si innestavano e si innesteranno ad altre proposizioni: da quelle romane del gruppo *Forma* a quelle del gruppo *Origine*, da quelle pure in area milanese dello « spazialismo » di Fontana a quelle dei fiorentini di *Astrattismo classico* a quelle, appunto, del nostro gruppo di artisti napoletani con la loro epilogante dichiarazione *Perché arte concreta*. Un comune, per quanto variegato, piano di riflessione intrecciò tensivamente e dialetticamente quelle proposizioni di intendimento e ricerca del fare arte. Un comune ovvero intendimento di vagliare ogni proponimento di azione e di impellenza sulla realtà non fuori dell’arte ma al suo interno, nella storia delle sue pratiche, dei suoi linguaggi, delle sue ideologie. Di fondare, infine, ciascun proponimento di innovazione e ricerca su tale consapevolezza storica, in quanto sedimento interiore di ogni esercizio di linguaggio che si libera creativamente e si rende visibile nel le pratiche e nelle esperienze di un *fare* mai inconsapevole.

Non si può allora non riconoscere che i nostri artisti Barisani e Tatafiore con De Fusco e Venditti abbiano saputo con la loro scelta di linguaggio inserirsi nell’area di esperienza di ricerca e innovazione più avvertita del momento. Un inserimento, una frequentazione di idee, di pratiche che permetteranno loro (nel giro rapido di esperienze con cui porteranno ad esaurimento la loro vicenda di concretisti in una Napoli culturalmente indifferente quando non ostile), con protesa consapevolezza e liberi da certe locali pasticciate folcloriche, di prendere parte all’evento ineludibile dell’informale. Su quest’asse di cammino delle vicende artistiche napoletane si dispiega il retroterra storico, occorre ora ribadire, cui si richiamano nella loro solidale intesa di lavoro i sette artisti qui raccolti. Tramite la presenza di Barisani e Tatafiore nonché, nella connessione degli eventi all’interno dell’esperienza informale e oltre, attraverso il ruolo centrale di mediazione generazionale che ha Di Ruggiero, si tende appunto il filo storico che unisce loro i più giovani De Tora, Riccini, Testa e Trapani.

Il fattore di convergenza risiede essenzialmente nella irrinunciabile e costante tenuta riflessiva del piano linguistico, nelle sue dinamiche fenomenologie e di sintassi e di senso, nel divenire, ossia, delle morfologie nonché nel mutare delle sottese ideologie, sino a proporsi quale ambito di creatività metalinguistica. Ma non secondario è certamente il fattore che trova questi sette artisti pure solidali nell’assunzione fortemente

pragmatica di tale tenuta riflessiva del piano linguistico, in quanto protesi a un esercizio indefesso, empiricamente strumentale del loro fare arte. Il senso sperimentale, ma non esauribile in vacuo sperimentalismo, la tensione fabbrile che accomuna i loro intenti di ricerca sono ancora connotati che a petto della più recente realtà artistica napoletana con i suoi dissolventi episodi dell'operare, tra concettualismi e comportamentismi vari, li ricongiunge tacitamente alle premesse degli anni cinquanta.

Nel bollettino "Documenti d'arte d'oggi" pubblicato a cura del *M.A.C.* e dell'annessa sezione italiana *Groupe Espace* apparso in ottobre del '54, troviamo registrate oltre la dichiarazione "Perché arte concreta", con alcune riproduzioni di opere del gruppo napoletano (in particolare vi è una pagina dedicata alla scultura di Barisani con una nota di Emilio Villa che lo indica "come rappresentante e espressione di una spontanea forza regionale inseritasi nella sintassi più viva di un linguaggio nazionale in via di formazione"), l'attività del Movimento di pittura nucleare con i suoi deliberati attacchi all'astrattismo in genere e specificamente contro quello di natura geometrica.

Dopo pure certa nota produzione epigonistica del Surrealismo, credo sia ormai tempo di poter dire pacificamente che l'episodio del Nuclearismo, anche con i suoi riconoscibili aspetti di liberazione ironica, costituisca un'esperienza certo di livello internazionale ma delle più ottuse e degradanti per l'arte contemporanea. Esso può apparire oggi nel suo sfondo retrospettivo quale un singolare momento di incontro di tutto quanto restava di inespresso e oscuramente latente nella cultura artistica europea dopo la lacerante caduta di umanesimo e di storicità della seconda guerra mondiale. Lo spasimo di materia e di linguaggio cui il Nuclearismo dette luogo risultò in fondo l'estremo atto di rifiuto, viscerale quanto inane, versa i linguaggi dell'arte, ovvero verso la sua storia fatta dall'uomo. Il rifiuto degli stili come il ricorso alla liberazione nel cosmo dissimulavano in concreto una fuga dalla realtà per guardare a una pseudo-scientifica "realtà nucleare" (davvero qui è il caso di dire con un avvenirismo e utopismo fra i meno raccomandabili) quale atto di fuga dalla storia, dalle sue reali, dialettiche incidenze nel presente e nel vissuto.

Questa sorta di vuoto storico non poteva non trovare nella cultura artistica napoletana un incavo di depressa disponibilità spontanea e inerziale a un tempo. L'adesione per invito di Baj, di Mario Colucci e Guido Biasi al Movimento Nucleare apre un altro filone di rapporti che da quel momento si intensificheranno vieppiù tra Milano e Napoli. Ed è appunto l'avvio di un seguito d'esperienze che non solo costituiranno, subito dopo l'estenuarsi della stessa esperienza nucleare, l'area di altre confluenze nella indistinta condizione d'assunzione e esercizio della poetica informale a Napoli, ma appunto il polo di scontro frontale e dialettico per i quattro artisti napoletani aderenti al *M.A.C.* lombardo. Dopo il momento di "Prefigurazione" (in cui si definisce per il Movimento Nucleare la ricerca di stati espressivi di materia, "aspetti di una figurazione procedente per simboli, in cui è riconoscibile lo stratificarsi di forme ed espressioni nucleari tipiche") enunciato nel '53 presso lo *Studio B24* di Milano, i rapporti fra le proposte espressive dei nucleari milanesi e quelle dei napoletani Colucci e Biasi si fanno sempre più stretti e coinvolgenti. Il rapporto e la frequentazione si può dire anzi che conducano a una particolare attenzione proprio verso certe cadenze e tematiche succitate dall'interno dell'ambito napoletano.

L'intesa infatti trova un ulteriore momento di avvicinamento con la formazione a Napoli nel '58 del *Gruppo 58* (Biasi, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Luca, Persico) che esprimerà di aderire al Movimento Nucleare apportandovi una specifica tematica di forme e contenuti folclorici. Si definisce in questi termini una singolare "avanguardia napoletana" che si proporrà anzitutto di rimestare con beffardo compiacimento nuclearismo e napolitanità. L'organo portavoce di tali proponimenti è la rivista *Documento-Sud* fondata da Luca Castellano dove sul n° 4 in un resoconto dei rapporti stabiliti con il Movimento Nucleare si può leggere:

"Secondo una linea di condotta generale denunciata dalla rivista stessa (nei suoi testi come nel suo carattere tipografico ed estetico), l'avanguardia napoletana si impegna di reggere la sua avventura, servendosi soprattutto (e non è un paradosso), di molte inedite tradizioni locali e del materiale di 'colore' del vecchio Sud. A queste tradizioni e a questi elementi che vanno dal gusto e dalle espressioni popolari al retaggio del 'macabro' spagnolo, a Pompei, alle più curiose incidenze tra elementi pagani ed elementi cristiani, va aggiunto un certo orientamento generale verso tutto quello sperimentalismo centro-europeo (dalla seconda 'vague' surrealista ai 'Cobra', ai 'nucleari' ecc.) il quale sottolinea una certa aspirazione universale alla più spregiudicata libertà delle forme, così come è facilmente riconoscibile nel programma d'avanguardia napoletana (e quindi nel suo organo) una ben precisa simpatia verso tutti i tentativi instaurazione di una nuova infanzia figurativa (secondo una riscoperta in chiave 'magica' del repertorio figurale)". (17)

La presenza a Napoli di Baj in occasione della mostra del "Gruppo '58 + Bay" alla galleria S. Carlo nel gennaio del '59 e quindi più tardi dell'intero gruppo milanese (Baj, Dangelo, Recalcati, Sordini, Verga) presso la galleria *Minerva* sancisce esplicitamente, dopo l'apparizione del "Manifeste de Naples", l'innesto di tale rigurgitante linfa meridionalistica negli umori nordici del nuclearismo. Sicché si pervenne alla messa in atto di quell'appello boccioniano, insulso e bolso — dobbiamo dirlo — nei suoi significati provinciali, del

“Manifesto ai pittori napoletani” del '16 (e non a caso il già citato numero di *Documento Sud* porta riprodotto l'atto di nascita di Boccioni) in cui gli inviti paternalistici a non trascurare di esprimere quei luoghi dove “ l'odore dell'olio fritto, del pesce e dei grassi, nel buio degli stracci enormi che cancellano il cielo, urla, guaisce, strepita, ride e canta il nostro popolo smisurato” non sembravano ancora esausti di una Napoli fin troppo rappresentata da uno Scarfoglio o da una Serao.

Nel fermento, veramente umorale, di tati assunti provinciali si è intanto (di seguito pure alla consunzione delle esperienze concretiste di Barisani, De Fusco, Tatafiore e Venditti) intromessa con una incidenza di risveglio e di scuotimento salutari per l'area artistica napoletana, l'esercizio della poetica informale: nei suoi connotati materici e gestuali. Sebbene l'atteggiamento dei componenti il “Gruppo '58” fosse indifferentemente avverso all'astrattismo razionale e all'informale, come esplicitamente verrà espresso nel “Manifeste de Naples” e successivamente con 'invettive', dichiarazioni e articoli di Biasi, Luca e Persico sui fogli di *Documento-Sud*, non impedirà loro, comunque, ancora nel '58, di raccogliersi con Barisani e Tatafiore in una mostra alla galleria *Medea*, presentata da Ottavio Morisani, all'insegna di un astrattismo che assemblava concretismo, informale e nuclearismo. L'episodio resta d'altro canto sintomatico di uno stato dinamico, pur con invischiamenti confusionari, della realtà artistica napoletana del momento. Quello slittamento nel “ventre” napoletano proteso a un riflusso di inerzia che vagheggiava la magia espressiva di una locale tradizione (ma di fatto quella più “pesantemente incivile, dalla superstizione alla cabala” come ha dovuto pure commentare uno storico dell'arte, Ferdinando Bologna, non certo generoso verso quanto altro stava allora accadendo nell'arte contemporanea) doveva appunto risentire del rigoglioso momento di ricerche in quello scorcio degli anni cinquanta.

L'affacciarsi prorompente dell'esperienza della poetica informale segna senza dubbio nelle vissute assunzioni di linguaggio di Tatafiore, con un suo racconto dettato liricamente, ma pur sempre contenuto formalmente, ed eminentemente per Barisani, con intenso sondaggio sul campo materico, un volgersi di intenti espressivi. Nell'incontro di altri protagonisti come Domenico Spinosa e i più giovani Carmine Di Ruggiero, Gianni Pisani e Carlo Alfano si dispiega sino alla metà degli anni sessanta un nucleo fertilissimo di proposizioni creative che all'interno dell'informale attende ancora di essere percorso e vagliato per un bilancio storico di tale poetica nel nostro paese.

In quella prima ricognizione sul corso e sugli esiti dell'informale quale fu in fondo la mostra “Nuove prospettive della pittura italiana” organizzata a Bologna nel '62, il fatto che dei napoletani ci fossero soltanto Lucio Del Pezzo e Gianni Pisani costituisce un buco storico che attende ancora di essere colmato. Non direi allora, riandando nel defilarsi del presente discorso storico per i nostri sette artisti qui raccolti (specialmente per quelli la cui esperienza sta nel tempo successiva e dipendente da quegli anni) alle vicende di fine anni cinquanta sino a tutta la prima metà degli anni sessanta, di poter trarre, proprio per le singole emergenze innegabili, un giudizio (soltanto abitudinario ormai su ciò che si fa a Napoli da parte di un napoletano) di soffocata creatività come pure qualcuno ha voluto esprimere. (18)

Tutto il pressante suggello di immagini, memorie di forme, legate all'intimo e invisibile intrigo di emozioni sincere e retoriche, compunte e plateali che fanno corpo si può dire con gli stati di crescita e di formazione di una educazione napoletana ha trovato un suo inaspettato e liberante accesso espressivo nell'informale.

I *paesaggi interiori* di un Tatafiore, le tracce segnate con asperità e con duttile corsività da Barisani sui suoi fondi materici, le composte e latenti figurazioni su un campo espanso di colore e materia di Di Ruggiero sono (ma qui occorrerebbe aggiungere le emotive spatolate di un Spinosa, i piani trasparenti di luce di un Pisani) in fondo il frutto di una naturale identificazione fra coscienza e spazio visivo.

Un rigoglioso momento creativo si apre indubbiamente alla cultura artistica napoletana. La preventiva indichiabilità della poetica informale, nella sua estrema apertura di tecniche e coniugazioni, nella sua indigente coerenza grammaticale, dissolve ogni resistente antinomia di linguaggio. Il linguaggio stesso, quale cruciale identificazione del proprio campo espressivo, diventa *forma e contenuto* di scontri e mediazioni. Non più insomma questione di astrazione o realismo, bensì assunzione di contenuti come termini di trasfigurazione critica della realtà, quale risoluzione soggettiva di ogni presunta comunicabilità oggettiva del linguaggio. Su questa incondizionata assunzione di linguaggio, che risucchia nella sua dinamica gestuale i contorni e le nette presenze oggettuali all'interno di uno spazio e di un tempo interiori, si dispiegano appunto le coordinate ancora possibili della realtà circostante. Se tra le molteplici e rigogliose esperienze all'interno dell'informale napoletano quella di Tatafiore si concluderà in modo repentino, al suo abbrivio, in un silenzio che solo alla metà degli anni settanta verrà interrotto, per altri, come Barisani e Di Ruggiero, che qui occorre seguire dopo lo scioglimento del gruppo *Arte Concreta* e come premesse all'attuale sodalizio *Geometria e ricerca*, quell'esperienza risulterà un'area fertilissima di ricerca e continuità espressiva.

Il dato di memoria, il riscontro empirico, l'ingolfo insomma di una realtà circostante, greve nel suo darsi quotidiano ma pure rarefatta e inconsistente sotto la luce di una natura sempre generosa, sottende come un

tessuto d'immagini tutta l'opera informale di Barisani e Di Ruggiero. Per entrambi il dissolvimento della forma nei sedimenti delle materie, nei congiungimenti espansi del colore e del segno, si ricostituisce in una sorta di persistenza strutturale che contiene la stesura o traspare come una filigrana sul campo dipinto. Pur se con diversa irruzione di linguaggio anch'essi potrebbero ripetere con Emilio Vedova: "Quando si vedono le mie tensioni di segni, ove tutto scoppia, subito sono etichettato: *informel*! Questo è superficiale. I miei lavori sono pieni di struttura — queste strutture sono strutture della mia coscienza". (19)

Le componenti in senso plastico, fisiche e oggettuali, dei lavori di Barisani, componenti costanti, precedentemente e oltre il momento della poetica informale, conferiscono ai sedimenti materici campiti da segni e oggetti l'assetto di composizione e non di magma informe. Una tenuta perciò strutturale caratterizza con asciutta espressività l'impianto materico dei suoi lavori. Ne risulta un ordine compositivo, più di agglutinazione fisica che di definizione formale, che trattiene, nella sua contenutezza espressiva, l'impulso sensibile con cui l'artista si volge a una ricezione intima e partecipata della realtà circostante. In tal guisa il materismo informale di Barisani si colloca fra gli episodi creativi più incisivi di quegli anni: dai "muri" di Antonio Tàpies ai "cementi" di Giuseppe Uncini. Il dettato empirico, di induzione fisica, si rende ancor più riconoscibile allorché la coniugazione materica passa a determinarsi oggettualmente nei modi dell'assemblaggio e di assunzione di reperti meccanici.

Nei primi anni sessanta e oltre, in un generale rigurgito d'immagine, Barisani continua il suo processo di ricezione dalla realtà. Il reperto meccanico, la composizione strutturata nelle sue forme metalliche trova, diversamente dalla voga di un certo *combine* alla Tinguely e alla Rauschenberg, nell'artista napoletano una austera, asciutta organizzazione formale. Se di attenzione si deve, com'è evidente, parlare in Barisani verso l'universo macchina essa credo vada intesa prevalentemente sotto una propensione strutturale, in cui si individua in quell'universo uno specifico e sopraggiunto linguaggio di forme, con le proprie articolazioni di fantasie. Non si tratta appunto dell'ironia svalutante, sebbene con surreale provocazione, di un Tinguely, né del gesto ultimativo e critico di un Chamberlain o delle combinazioni metaforiche di un Colla, bensì di un atto di oggettiva proposizione formale che utilizza, in senso emblematico, araldico, l'oggetto meccanico quale struttura espressiva.

Da quest'ordine di proposizione consegue e si perpetua in Barisani un metodo di costruzione formale che resta inscindibile dall'esercizio di linguaggio. L'assunzione pertanto del linguaggio informale e dello sviluppo ulteriore, che da quest'area espressiva ha in quegli anni sessanta e oltre tutta una variegata rappresentazione di immagini e oggetti, prende certamente in Barisani un tenore e un declinarsi che a ripercorrere ora mostrano una sottesa coerenza. Su di essa si estende tacitamente, nel riscontro tangibile e vissuto delle più recenti prove espressive, un dato di comune riconoscimento per gli artisti qui raccolti sotto la denominazione di *Geometria e ricerca*.

Per Carmine Di Ruggiero nel momento di intrapresa della poetica *informel*, pur nella contenutezza sempre riconoscibile di un dettato strutturante diverso e tuttavia comune a Barisani, si coniugano un senso e una volontà di adesione emotiva al circostante certamente di tenore più affini alla temperie psicologica napoletana. Senza voler qui arrischiare tanto inutili quanto superficiali incorniciature psicologiche, valga comunque la possibilità di riconoscere, nel tenore sensitivo che guida lo sviluppo dei rispettivi momenti espressivi, una cadenza di linguaggio in Barisani (come già in altre occasioni individuata dai critici Marchiori e Dorfles) del distaccato ragionatore rispetto all'emotivo e più capzioso ragionatore che è Di Ruggiero. Una distinta cadenza di linguaggio che in definitiva rende comunicante e leggibile le rispettive incidenze d'esperienza nella realtà vissuta nonché di trasfigurazione creative. Ed è chiaramente leggibile nelle opere che segnano l'accesso di Di Ruggiero all'informale come tale poetica si dischiuda ai suoi intenti espressivi in un iter di immersione sensitiva senza margini di distacco mentale. Non solo a confronto di analoghe esperienze in area napoletana, ma a più ampi riferimenti di quello che nei termini del linguaggio informale è stato indicato come un "ultimo naturalismo" (Arcangeli) l'opera di Di Ruggiero esplica una specifica declinazione.

Nell'evolversi degli artifici, nelle affermate autonomie di suscitazione e linguaggio, per l'artista la natura, sia pure nei filtri di cultura, resta una soglia primaria di riferimento. La *posizione* del riferimento si dà certo nel linguaggio, ma essa si individua e si costituisce non solo quale assunzione sul piano formale poiché implica l'espressione del proprio pungolo di adesione e immanenza alla condizione stessa di natura. In questo senso, si può dire, le forme del linguaggio creativo non si pongono soltanto *extra-natura* bensì *intra-natura*: sulla prima posizione v'è da riconoscere il materismo di Barisani, sulla seconda le informali suscitazioni visive di Di Ruggiero. Questa immanenza costituisce in fondo la sostanza della sua identificazione fra percezione e realtà. Per Di Ruggiero non si dà alternativa tra presunti statuti di realtà e non meno presumibili codici espressivi, ma ricerca sì, e inarrestabile, di opzioni espressive che trasmettono in linguaggio, libere da ogni mediazione che non sia del linguaggio stesso, i propri processi d'esperienza con la realtà. L'essere tra le cose

e non *oggettivamente* su di esse è il metodo di osservazione che guida il dettato espressivo di Di Ruggiero dalle coniugazioni informali alle recenti costruzioni geometriche. Il nesso di congiunzione fra linguaggio e realtà costituisce lo spazio sempre proponendosi al suo pungolo di poetica, purchè si intenda il nesso non solo in termini di continuità euristica ma in quanto rivolto alla resa creativa di strutture della coscienza. Come nell'esperienza informale la ricerca di identificazione fra percezione e realtà non seguì la via dell'automatismo o della corsività secondo le modalità di un Wols o di un Gorky, ma si protese sempre alla suscitazione strutturata d'immagine, così successivamente la sua ricerca verrà ulteriormente ad inoltrarsi su termini di definizione e strutturazione costruttive del linguaggio.

Defilate alle proprie spalle le polemiche fra astrattismo e realismo, e più specificatamente per Napoli, fra nuclearismo e astrattismo, Di Ruggiero e altri artisti della sua generazione scoprirono nell'emergenza della poetica informale la liberante e risolutiva condizione di autonomia del linguaggio. L'assunzione pertanto sulla tela di una realtà integralmente *formata* e non più precostituita per essere rappresentata si dischiuse a Di Ruggiero — come si era già dischiusa a Barisani e Tatafiore costituendosi pure in ordine di tempo a campo di ricerca e confronto espressivo per gli altri componenti il gruppo qui raccolto, De Tora, Testa, Trapani e Riccini — il dettato della materia e del colore in un linguaggio che sorge repentino dall'incavo incondizionato dell'immaginario.

Il dato di natura nonché ogni suggerimento dall'esperienza costituiranno, quindi, immanentemente al linguaggio assunto, l'insorgenza d'espressione che l'atto del dipingere non coglierà più fuori di sé. Per tale via, l'esercizio di una pratica del dipingere, che non perderà i suoi interni sedimenti di storia, si immette (definitivamente per la soluzione informale ma da cui non si potrà più prescindere) nella dinamica delle pulsioni urgenti e sintomatiche di un pensiero resosi visivo, anzitutto per lo stesso artista, negli atti repentini dell'occhio e della mano sulla tela.

Nelle connessioni del filo storico che qui si vuol tracciare l'opera di Di Ruggiero si mostra focalizzante e di cerniera con la ricerca espressiva degli altri esponenti, De Tora, Testa, Trapani e Riccini all'interno del gruppo *Geometria e ricerca*.

Fra i primi anni sessanta e oltre, con l'esaurirsi del momento di poetica informale corre per le arti visive una comune riconsiderazione d'immagine della realtà. La caduta d'incidenza dell'*informel*, il suo proliferante manierismo apre a una sorta di neo-figuratività, a un recupero dell'*oggetto*, quale ricettacolo di tutte le implicazioni relative al circostante panorama urbano, oppure verso un fare e costruire di strutture e forme cinetiche miranti all'integrazione e al coinvolgimento dei processi di comunicazione. Le proposte di neo-figurazione trovano un loro immediato incremento di adesioni e sviluppi. Ma in realtà gran parte della esordiente poetica del "nuovo racconto" dell'*art narratif* secondo la dizione lanciata dal critico francese Gèrald Gassiot-Talabot nell'esposizione "Mithologies Quotidiennes" nel '64 al Museo d'Arte moderna di Parigi, veniva a svilupparsi su degli stilemi il più della volte stantii e decadenti, rinverditi magari da grossi debiti verso le tecniche della fotografia, del cinema e della stampa (20). Se non si può disconoscere che una veritiera iconografia di questo nostro tempo non può non implicare i portati iconici di tali tecniche espressive è pur vero che ciò rafforza l'esigenza che tali portati siano totalmente rivissuti in un autonomo linguaggio, perché questo risulti realmente nuovo. E ciò non sempre sarà possibile riscontrare al livello, per dire, di un Fahlström, di un Rotella, di un Rauschenberg, di un Romagnoni. Ma come è noto su tale legittimo processo di assimilazione dei portati iconici ora menzionati si giungerà negli anni settanta a una integrale sottomissione iconica con il cosiddetto "iperrealismo". Dirà Peter Sager, un critico particolarmente attento allo sviluppo di questa corrente espressiva: "Alla realtà del 'reale' si è sovrapposta la realtà delle foto".(21)

In area napoletana, dove, come si è già detto, le antinomiche posizioni di linguaggio si erano dissolte all'irruzione corrosiva e azzerante dell'informale, viene non di meno, in quel giro di anni, a ricostituirsi una intensa riproposizione di immagini in senso appunto narrativo e oggettuale. Fra cadenze vernacole e surreali *assemblages*, che qui non si può ai nostri scopi puntualmente seguire, si valgono i lavori di un Gianni Pisani e Enrico Bugli, si declinano le suscitazioni narrative che, dagli umori in parte depurati dal "nuclearismo" di un Mario Persico, vanno variamente a concretarsi — fra cronaca e fabulazione — nelle opere di Guido Biasi, Bruno Di Bello, Bruno Donzelli, Crescenzo Del Vecchio, Gabriele Marino, Antonio Fomez, Lorenzo Scolavino ad altri. In quest'area di ricerca esordisce pure tra i componenti il nostro gruppo Gianni De Tora, mentre con distinte assunzioni di linguaggio ad essa vanno anche collegate su posizioni di contraddittorio dialettico le esperienze di Barisani e Di Ruggiero, di Testa e Trapani e per ultime, in ordine di tempo, di Riccini.

Del resto i nostri artisti hanno ciascuno a sua guisa un percorso che li fa partecipi delle istanze che spingono a un superamento dell'informale. Mentre Tatafiore imboccò la strada del silenzio riaffacciandosi in questi anni settanta con rinnovata vis creativa all'interno delle ricerche oggettuali e quindi con un *formare* ancora

costruttivo, Barisani, altresì, dopo la felice stagione informale e di assunzione dell'oggetto meccanico, si volgerà con rinverditata suscitazione al recupero delle radici linguistiche del suo momento concretista. Dal suo canto Di Ruggiero farà confluire il dettato interiore verso una resa fortemente esteriorizzata della materia e del colore, in cui il suggerimento sensitivo del linguaggio informale si tramuterà in riscontro percettivo e analitico sul piano di definizione formale. Al comune volgersi a una coniugazione di linguaggi oggettivati, protesi a non risucchiare immanentemente alla coscienza il circostante, ma a integrarlo con interventi che calano in esso fisicamente i propri processi di immagine, si volgeranno inoltre le esperienze che De Tora, Testa e Trapani vanno conducendo in una costituzione di spazialità tridimensionale, reale fisicamente o illusionisticamente rappresentata, assimilante geometria, tecnologia e immagine umana, Riccini d'altro canto vi immetterà, in una sorta di analisi estroversa del fluere di coscienza, i nessi di co-stituzione e coagulazione del linguaggio espressivo secondo un ordine spaziale che intenda rappresentare l'ordine del discorso,

A tale intento di estroversione e ponderabilità del linguaggio nello spazio, che si manifesta variamente in termini di relazioni e di percorrenti, va qui in particolare riferita l'opera di Di Ruggiero dei primi anni settanta. Al ventaglio dei linguaggi proponentisi comunque degli esiti di coinvolgenza nella percezione e nel comportamento, tra cinetismo ed *environments*, l'artista napoletano prende parte con personali soluzioni di configurazione strutturale. Le mostre allestite nel '70 alla galleria *Il Centro* di Napoli e nel '74 alla galleria *Duemila* di Bologna puntualizzano e riassumono l'avvio e l'inoltrato intenso sviluppo — per certi aspetti ancora oggi in atto — di questa sua esperienza creativa. Ai processi d'astrazione in cui l'intuizione d'immagine si innervava sulle assimilazioni e trasfigurazioni di un linguaggio interiore segue qui una cadenza espressiva essenzialmente estroversa, in cui lo spazio stesso di coscienza, con i suoi intimi processi di percezione e memoria, diventa oggettivamente visibile e praticabile. Dalle strutture bidimensionali in legno, con le loro interne coniugazioni di stilemi organicisti e geometrici (un Arp rivisitato con novizia inventiva), ai grandi assetti bianchi in legno e plastica Di Ruggiero svolge appunto una estroversione tattile-visiva degli interni processi di suscitazione d'immagine. Un intento all'oggettualizzare, non proprio direi “cosificante” come ha inteso Dorfles, che tramuta la costituzione d'immagine dai suoi gradienti percettivi interiori in strutture tangibili, di coinvolgenza tattile nelle loro configurazioni tridimensionali e di intrusione sensitiva nello spazio.

Il bianco acrilico che Di Ruggiero stende su questi insiemi tridimensionali diventa una sorta di pellicola luminosa che pure sembra dissolvere la loro tangibile condizione fisica. Ma come l'articolazione formale nel corso di queste opere assimila organicismo e geometria, corposità e rarefazione percettiva, così di seguito, nelle opere ancora oggi proseguite, Di Ruggiero si volgerà a un vero e proprio sondaggio analitico dei processi di ripercussione fisica della luce e dei suoi gradienti di risonanza interiore. L'estroversione dello spazio coscienziale, dei suoi interni pungoli strutturali, diventerà luogo di rappresentazione luminescente, “giardino silenzioso” di spettacolazioni interiori.

Dispiegata l'esperienza delle configurazioni tridimensionali (che pur si declinava variamente in quegli anni con le conformazioni plastiche di un King e di un Lorenzetti, con gli esempi delle statunitensi *structures* primarie, sino ai componibili modulari di Barisani, ai “costruttivi” di Carrino) Di Ruggiero trasferisce sul piano, come su uno schermo di proiezione, la resa di uno spazio scandito nelle sue coordinate dalla mobilità dei pungoli di percezione. La individuazione portante di un spazio di proiezione, sia pura su di un piano, assunto da Di Ruggiero come luogo di estroversione, si offre qui quale un dato di comune riferimento per gli altri componenti il gruppo *Geometria e ricerca*. Esso appunto nelle esplicitazioni di Testa e Trapani, di Barisani e Tatafiore, di De Tora e Riccini diventa *luogo* di comune esercizio del linguaggio. L'assunzione, nelle variabili dei propri proponimenti, del linguaggio geometrico ne riconosce un'intima disponibilità immaginaria. Lo spazio ossia quale *immaginario geometrico* diventa insomma il campo di distinzione e confluenza dei rispettivi intenti espressivi. All'induzione analitica e metalinguistica di De Tora e Riccini, alle proiezioni illusionistiche di Testa, seguono le oggettive e sensitive composizioni di Trapani e Di Ruggiero, di Barisani e Tatafiore.

Lo spirito degli anni sessanta, attraverso la vicenda seppure individuale dal nostro gruppo di artisti, si riconosce in modo saliente e con incalzo entro lo spirito di questi ormai declinati anni settanta, in un atteggiamento possiamo dire di coscienza partecipante rispetto alle istanze della realtà del tempo. All'inibizione del *neorealismo*, al rifiuto azzerante dell'informale fa seguito all'interno delle assunzioni di linguaggio in atto la coscienza di un *assenso* critico che riscontra nel medesimo sopraggiunto sviluppo storico-sociale la più diretta sollecitazione e motivazione ideologica. La militante generazione di artisti si accomuna, e qui i sette artisti napoletani sono un modello, per così dire, di operatività consapevole attraverso la storia, nell'asserzione pragmatica di volontà e di linguaggi generosamente arrischiati sui valori positivi e problematici della corrente realtà storica. E i loro atti di intrusione partecipata al presente, senza ossia pretese

di idealizzazioni futuristiche, si misurano nella realtà contingente del vissuto. Si perpetua per tale via operativa, nell'intesa solidale di Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Tatafiore, Trapani e Riccini, e quest'ultimo apporta dal suo campo di esperienza uno specifico sondaggio riflessivo sui termini di linguaggio che li accomuna, di assumere i linguaggi dell'arte quale atto di autonoma formazione e di intervento nella realtà quale era stato, appunto, negli intenti del gruppo concretista napoletano nei primi anni cinquanta.

La scelta anzitutto di intesa nell'ordine del linguaggio che fu di quei pionieri del rinnovamento artistico a Napoli è ancora per questi sette artisti la scelta del loro incontro e del loro progetto di intervento nella cultura napoletana di oggi. Una scelta che in quanto mossa da un ordine che si dispiega nel fare arte e nei metodi che vi sono sottesi vuol essere scelta creativa e di azione politico-culturale a un tempo nei confronti di uno spazio sociale e storico che è quello di sempre ancora a Napoli. L'incontro fra De Tora e Riccini nel '72 segnò uno scambio e una frequentazione di idee che si coaguleranno successivamente con l'adesione degli altri componenti il gruppo, Barisani, Di Ruggiero, Tatafiore, Testa in una mostra presso lo *Studio Ganzerli* di Napoli nel '76 sotto la dicitura di *Geometria e ricerca* e poi nel '77 all' "American Studies Center" di Napoli. In seguito con le mostre che il gruppo allestirà alle gallerie *Il Salotto* di Como e allo *Studio 2B* di Bergamo si unirà loro anche Riccardo Trapani. L'intento riflessivo, quale già sottende il lavoro di De Tora verso un sondaggio destrutturante delle tipologie formali in senso geometrico, si dispiega su un piano di ricerca più generale che dalle analisi metalinguistiche di Riccini va a incontrarsi con le esperienze correnti di Testa e Trapani, di Di Ruggiero, Barisani e Tatafiore.

Non solo in ambito napoletano ma a un confronto di orizzonte più ampio, l'incontro di questi sette artisti segna una solidale esperienza di concretezza operativa rispetto ai vigenti proponimenti variamente *comportamentistici* e comunque rivolti a una sorta di dissoluzione delle pratiche artistiche. Alla ormai rassegnata, se non proprio, autolesionistica perdita dell'*oggetto artistico*, tra fenomeni di body-art, concettualismo, narrative-art e, per ultimo, di azioni nel sociale, che dalla falsa alternativa di "opera e comportamento" proposta alla « Biennale » veneziana del '72 giungono alla non meno sedicente polarizzazione fra "privato e sociale" suggerita alla "Biennale" del '76, il nostro gruppo di *Geometria e ricerca*, anche se non è certo il solo, ha il merito di ribadire l'inesauribile continuità del valore di incidenza e di azione innovativa che hanno in sé le pratiche storiche dell'arte (22).

L'attenzione di Riccini, e l'assunzione nei propri termini ai ricerca, ai proponimenti di area europea della cosiddetta *neo-pittura* costituisce oltre che un pungolo di confronto per gli altri componenti il gruppo all'interno di un possibile e comune metodo di considerazione analitica delle formulazioni geometriche di linguaggio, una precisa occasione di assenso delle singole conduzioni del fare arte ai proponimenti che quella poetica andava pure esercitando in un *ri-cominciamento* elementare delle pratiche pittoriche rispetto alla generale svalutazione in corso (23).

L'analisi spingeva così a ripercorrere con senso metalinguistico i *segni* istituzionali delle pratiche pittoriche al fine di riconoscere storicamente, tramite il fare stesso, il significato di una produzione di linguaggio, quale specifico "enseignement de la peinture", secondo il titolo di un noto testo di Marcelin Pleynet. L'intento strumentale con cui *Geometria e ricerca* vuol essere una compagine di confluenza metodologica nell'esercizio del linguaggio geometrico trova in questo non solo un ordine di decostruzione istituzionale — quale grammatica storica delle arti figurative —, ma anche, e precipuamente, una non univoca e disponibile materialità espressiva di reinvenzione e veicolazione semantica. In una lettera inviata a una rivista romana nel '75 i nostri artisti fanno lucidamente e pubblicamente presente la loro intesa di lavoro e di ricerca quando scrivono:

"E se Napoli, nella sua interezza, soffre più particolarmente questa situazione e da più tempo (almeno due secoli) per ragioni storiche e politiche - non un caso sarà allora che questa lettera venga da qui e da sei artisti, che, pur diversi, si incontrano, a partire da questa occasione, con una ipotesi 'costruente', sul valore didattico e 'politico', di un confronto sul linguaggio specifico e storico di una cultura emarginata, l'arte, sul suo metodo" . (24)

Più avanti nel dichiarare la convergenza sui termini di linguaggio così scrivono:

Per questo nella produzione specifica nostra il comune riferimento alla geometria non è sola a semplice applicazione di una logica della deduzione ma la considera anche proiezione e strumento 'storico' di riconoscimento a riorganizzazione del percepito; ciò in quanto la geometria, non idealisticamente, è un a strumento umano, una metrica, di identificazione e analisi, rinvenimento e attribuzione di significato, infine di ricostruzione articolata dei prelievi della realtà osservata. E questa è tanto quella della memoria o della storia specifica della disciplina arte, tanto della ragione, del conscio, che delle pulsioni inconscie".

Questa sottolineata accensione strumentale dell'uso della geometria costituisce in fondo la chiave concettuale che dal piano metalinguistico con cui se ne serve Riccini, il più giovane tra loro, si congiunge all'impiego in senso pragmatico ed empirico che ne hanno fatto i più anziani Barisani e Tatafiore. Nel loro esercizio di linguaggio, come mi è già capitato di osservare, l'affinità è palese, in immagine, ma va intravista oltre questa, ovvero nei metodi e processi che questa sottendono. Se non sempre il metodo è l'immagine, sta tuttavia nella logica del metodo la comune natura delle loro immagini. E sono appunto immagini di geometria che, nell'ordine di una sintassi che è storica, affida il proprio dettato creativo a un inesausto principio di ragione. Orientate *secondo geometria* si mostrano infatti in ciascuno di loro non solo la definizione formale di immagine ma non di meno le procedure di costruzione e di proponimento semantico.

Roma, gennaio 1979

- (1) Rimando qui all'*Inchiesta sulla cultura a Napoli* curata da Franco e Lea Vergine per la rivista "Marcatré" nn. 14/15, Milano 1965. Inoltre: C. Ruju. *Possibile ipotesi per una storia 1950-1970 dell'avanguardia artistica napoletana*, Napoli 1972; L. Caruso, *L'avanguardia a Napoli*, Napoli 1976.
- (2) Sulla particolare nozione poetica di gruppo affermatasi in quel giro di anni si vedano le discussioni nell'inchiesta *Le problematiche artistiche di gruppo* promossa da G. Montana in "Arte Oggi", n. 17, Roma 1963; I. Tomassoni, *Arte dopo il 1945 in Italia*, Bologna 1971. Per un esame critico di queste ricerche espressive nel loro contesto internazionale: E. Crispolti, *Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo*, poi in *Ricerche dopo l'informale*, Roma 1968; F. Popper, *L'arte cinetica*, trad. it. di G. Giordano, Torino 1970.
- (3) Si veda la partecipata rievocazione che dalla nascita del "Fronte Nuovo delle Arti" ne dà A. Cavellini in *Arte astratta*, Milano 1959; cfr. inoltre la documentazione raccolta nel catalogo che accompagna la mostra *Milano 70/70: Un secolo d'arte - dal 1946 al 1970*, Milano. Museo Poldi Pezzoli. 1972.
- (4) R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962, p. 109.
- (5) *Storia d'Italia: Dall'Unità a oggi*, A. Asor Rosa (a cura di), La cultura, v. 4, t. II, p. 1603.
- (6) *Ibid.*, p. 1614.
- (7) A. Cavellini, op. cit., p. 75 ss.
- (8) F. Arcangeli, *Astrattismo e Realismo*, ora in *Dal Romanticismo all'Informale*, Torino 1977, v. 2, p. 308.
- (9) G.C. Argan, *La crisi dei valori*, poi in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964, p. 31.
- (10) R. Birolli, Conferenza, in *Pittura d'oggi*, a cura di M. Masciotta, Collezione del Viesseux, Firenze 1954, pp. 41-42. Sul ruolo svolto da Birolli in quegli anni assai significativi sono i contributi di C. Maltese, M. Dalai Emiliani, M. Rosci, G. Bruno raccolti nel catalogo della mostra dedicatagli a cura di G. Farina presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1970.
- (11) Il comitato esecutivo della mostra era composto da P. Bucarelli, G.C. Argan e J. Jarema. In Catalogo oltre al testo di Argan compaiono scritti di: Jarema, Rogers, Prampolini, Dorfles, Perilli, Guerrini, Dorazio, Alfieri, Munari, Fasola e Galvano.
- (12) Per le vicende di "Forma" si veda il catalogo a cura di N. Ponente edito dalla galleria Arco D'Alibert di Roma nel '65 con i testi di Apollonio, Argan, Bucarelli, Calvesi, Dorfles, Fagiolo, Maltese e Volpi-Orlandini.
- (13) Il testo di L. Venturi in *Otto Pittori Italiani*, Roma 1952.
- (14) Oltre allo scritto di E. Migliorini nel catalogo vi sono contributi di: Ballo, Busignani, Careniente, Dorfles e Ponente.
- (15) Per quanto dice Cesare De Seta si veda la già menzionata inchiesta su "Marcatré" (alla nota 1). Ove pure, riandando agli anni di discussione del secondo dopoguerra a Napoli, osservava Aldo Loris Rossi: "Difatti la polemica neorealista, vissuta sino alle estreme conseguenze socio-politiche ha scontato, nel generoso tentativo di accostarsi alla realtà in una esigenza di verità, il limite della sua stessa intransigenza cedendo ormai irrimediabilmente; da un lato confinandosi in un astratto illuminismo d'ispirazione razionalista risoltasi in un'oratoria edificante di gusto accademico - monumentalistico (vedi politecnico di L. Cosenza e le decorazioni di P. Ricci), dall'altro riducendo la 'realtà' a 'cronaca' e scadendo in un'operazione dialettale non ha retto alle accuse di filologismo". Per una discussione di quegli anni anche in senso urbanistico rimando a C. De Seta, *Città, territorio e mezzogiorno in Italia*, Torino 1977. La citazione di E. Persico in *Profezia dell'architettura*, Milano 1945, p. 32. Per il commento in fine di Crispolti, cfr., E.C., *Barisani, opere 1940/1975*, Roma 1976, p. 78.
- (16) In merito all'evoluzione del movimento astrattista milanese negli anni trenta e alla commutazione delle loro idee estetiche connesse alle tesi del "KN" di C. Belli, rimando al mio articolo, *M. Reggiani: note sul primo astrattismo italiano*, in "Costruire", n. 101, Roma 1977.
- (17) Nel numero 4 di "Documento-Sud" compare anche un articolo di chi scrive.
- (18) Mi riferisco alle osservazioni di L. Caruso in op. cit. dove peraltro se si può convenire su alcuni punti d'analisi della realtà culturale napoletana si resta alquanto perplessi allorché le osservazioni critiche risultano positive solo a riguardo di alcune esperienze personali come quella di "Continuum". Un altro contributo fortemente critico sulla situazione artistica napoletana non nuovo certo nello spirito che la anima, ma che vale qui segnalare per la sua incidenza coraggiosa e stimolante, è quello esteso da N. Spinosa per il catalogo della "7° Edizione della Rassegna d'Arte del Mezzogiorno". La rassegna "Nuove prospettive della pittura italiana" fu promossa per iniziativa di F. Arcangeli presso la Galleria Comunale d'arte Moderna di Bologna. In catalogo con le note critiche di Barilli, Calvesi, Courir, Crispolti, Emiliani, Ferrari, Tadini, Tassi, la presentazione di Arcangeli e testimonianze di Cusatelli, Eco, Lodoli, Raffa, Sanguineti, Vivaldi.
- (19) E. Vedova, *Scontro di situazioni*, Milano 1963, p. 19.
- (20) Sul tema di questa poetica narrativa G. Gassiot-Talabot tornerà in modo più puntuale nello scritto *La narration est-elle une régression?* raccolto con altri scritti di Barilli, Del Guercio, Dypréau, Jaguer, Pierre, Tadini nel catalogo della mostra "Alternative Attuali 2" tenutasi a L'Aquila nel '65 a cura di E. Crispolti.

(21) P. Sager, *Le nuove forme del realismo*, trad. it. di M. Agrati, Milano 1976, p. 108.

(22) Per una discussione sul tema alla XXXVI Biennale di Venezia di «opera e comportamento» proposto dai curatori F. Arcangeli e R. Barilli il mio articolo *In margine alla XXXVI Biennale di Venezia*, in “Filosofia e società”, n. 2, 1 (1972), Roma, pp. 355-61. Sulla polarizzazione del 'privato' e del 'sociale' emergente dalla mostra allestita nel Padiglione Italia della “Biennale” di Venezia del '76 da R. De Grada e E. Crispolti sotto la dicitura di “Ambiente come sociale”, la mia nota *Il privato e il sociale*, in » D'Ars, n. 84, XVIII (1977), Milano, pp. 148-52. Si veda inoltre E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale – I. Da 'Volterra' alla Biennale 1976*, Bari 1977.

(23) Sullo sviluppo e le implicazioni della cosiddetta “neo-pittura” si veda la puntuale rassegna, con annessa bibliografia, nell'articolo *Il 'ritorno' della pittura* di M. Picone e R. Riccini in “Op. cit.”, n. 33, Napoli 1975. Per alcune osservazioni a distinzioni tra chi opera all'interno di questa corrente espressiva, il mio articolo *Lettera da Roma: fare pittura*, in “D'Ars”, n. 70, XV (1974), Milano, pp. 192-94. Per un esame interpretativo delle componenti poetico – analitiche insite in questa corrente e nel quadro storico dell'arte moderna e contemporanea rimando al pregevole saggio di F. Menna, *La linea analitica dell' arte moderna : Le figure e le icone*, Torino 1975.

(24) Al momento dell' invio della lettera, redatta da Riccardo Riccini sulle note emerse da una discussione collettiva, alla rivista romana “Arte e società”, il gruppo napoletano era composto da Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Oste, Tatafiore e Riccini, la lettera sottoscritta da ciascuno non verrà tuttavia pubblicata. Successivamente, con il separarsi di Oste, si uniranno al gruppo, che ha assunto la denominazione di *Geometria e ricerca*, Testa e Trapani.

SCHEDA DELL'AUTORE SU GIANNI DE TORA

Dopo alcune formulazioni di neo-figurazione, in cui il dato d'immagine non si discosta dal misurarsi e integrarsi analiticamente all'ambiente (sia questo naturale o tecnologico), De Tora si impegna a porre in evidenza principalmente le strutture formali con cui sino a quel momento aveva posto in relazione le immagini agli aspetti dell'ambiente. In questo senso le opere dei primi anni settanta mostrano assai chiaramente l'intento che porterà l'artista alle più recenti esperienze con un carattere fortemente analitico proprio sui termini di linguaggio.

È chiaro infatti che l'uscita dai recuperi ambigui d'immagine della cosiddetta neo-figurazione si offre al nostro artista proprio attraverso una minuta autoanalisi degli ambigui termini d'immagine. Qui si dà l'esigenza, che già induceva l'artista a individuare gli aspetti della realtà come fra loro connessi da codici di rappresentazione, tutta induttiva e riflessiva conducente De Tora a rendere dominanti le forme e gli stereotipi formali nei temi di rappresentazione della propria ricerca espressiva. Se le ideologie filtrano i nostri linguaggi e questi a loro volta filtrano la realtà che essi rappresentano, compito allora di un disvelamento creativo sarà appunto quello di mettere sotto analisi i processi di tale filtraggio e ideologico e di linguaggio. Per il nostro artista l'interesse è preminentemente rivolto a quest'ultimo processo, ma con esso non resta indipendente l'altro.

L'analisi dei termini formali coglie tali termini in divenire o nella loro abitudinaria utilizzazione. Per quanto quindi si tratti di processi, e perciò di elementi dinamici, essi sono essenzialmente dei fenomeni statici giacché consueti e perciò ripetuti. L'intento creativo di De Tora credo consista nell'intromettersi in tale ripetizione stereotipata per infrangerne l'ovvietà. L'impiego di strutture elementari quali il cerchio, il quadrato o la diagonale permette all' artista un intervento di natura primaria, ossia su quelle che sono le radici generatrici del linguaggio posto sotto analisi decostruttiva.

Seguire le intime scomposizioni del linguaggio geometrico offre al nostro artista la possibilità di catturare al suo interno per scomporla l'esperienza continua e di fatto indissolubile della percezione ottica. Pur trasferita su un ordine di analisi concettuali l'operazione conserva tuttavia una comunicante suscitazione di emozioni luminose. La qualità cromatica che esalta le scomposizioni geometriche di De Tora trova in questo senso all'interno del gruppo “Geometria e ricerca” una consonanza con le opere di Di Ruggiero. Per entrambi, seppure con tenore diverso, il linguaggio geometrico si fa tramite di rispecchiamento emotivo, ossia linguaggio di espansioni luminose, di spettacolazioni interiori.

Il reticolo che fa da supporto alla scomposizioni, alle minute decostruzioni delle tipologie geometriche non solo è esigenza di metodo che non si cela e diventa parte costitutiva d' individuazione d'immagine, ma ribadisce non di meno, 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. La scelta e il tenore della scelta appaiono quasi sintomatici nel campo dei fenomeni cromatici, ovvero dei fenomeni luminosi e primo tra tutti quello solare. 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. Come piace dire a De Tora: "Non cercare in una superficie bianca quello che non troverai ma guarda il suo immenso candore ". 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.

**TESTO DI LUIGI PAOLO FINIZIO INSERITO IN PARTE NEL PIEGHEVOLE-INVITO
E NEL CATALOGO DELLA MOSTRA COLLETTIVA DI GRAFICA " OPERA SU
CARTA – 2° RASSEGNA DI ARTE GRAFICA" PRESSO IL CIRCOLO DEI FORESTIERI
A SORRENTO (NAPOLI) DAL 25 OTTOBRE AL 20 NOVEMBRE 1981**

Perchè "Opera su carta"? L'idea di raccogliere sotto questa dicitura un certo numero di artisti, precisamente venti artisti, è assai semplice e concreta. Offrire ossia al pubblico una mostra il più possibile trasparente di quanto mette in mostra. Far sì, insomma, che le opere in essa raccolte e il loro principio ordinatore, risultino, per certi aspetti comuni, facilmente riconoscibili. Nella varietà delle forme, diversità di linguaggi e di poetica, nella pluralità delle tecniche, molteplicità del fare arte, si sottende fra le opere qui raccolte un comune denominatore, ovvero un medesimo supporto: la carta. Non è il foglio bianco del poeta, ma la realtà di una materia che sovente ha nella propria stessa natura la matrice del segno e delle immagini possibili. Che i materiali siano un fattore non meno determinante delle tecniche e delle forme nei processi creativi è dato fondamentale dell'arte contemporanea. Non pochi aspetti dell'intenso susseguirsi di poetiche in questo nostro secolo sono connessi all'attenzione che l'artista ha posto sulle virtualità espressive dei materiali. Il bronzo, il marmo, il legno, così come il pigmento del colore a olio, del colore acrilico, alla nitro, gli inchiostri e, ancora, i supporti quali la tela, il foglio di carta, con i suoi spessori e la sua grana, nonchè l'alluminio, l'acciaio, il cemento, i materiali ceramici, quelli tessuti, le sabbie eccetera, eccetera, tutti insomma materiali che hanno segnato intimamente il mutare dei linguaggi dell'arte contemporanea. Un fitto ed elaborato tragitto attraverso il quale le pratiche dell'arte s'innestano alle specifiche qualità dei materiali, su cui intervengono e con cui operano nella definizione d'immagine, nella individuazione dei propri termini di significazione. Un tragitto condotto agli estremi dei propri caratteri istituzionali, sino a volte alla dissoluzione delle proprie identità, per cui le pratiche dell'arte hanno finito per sconfinare dallo stesso terreno dei materiali. Al di qua di tali risoluzioni estreme, e del resto con già avvenute riconversioni di molte esperienze appartenenti a quei sconfinamenti, si protrae la continuità del lavoro di ricerca creativa fra materiali e congeniali individuazioni espressive. Se un remoto criterio di necessità, vincolante le forme espressive alle materie in cui prendono corpo, non è, dunque, venuto meno dall'operare, sia in ordine alla tecnica sia in ordine alle strutture di linguaggio, pure altre connessioni sono venute a stabilirsi, meno vincolate alla natura specifica dei materiali. Sicchè, in queste sopravvenute possibilità d'espressione, il criterio di necessità si è commutato in ragione di autonomia creativa per la commistione dei materiali nonchè per l'esercizio di adeguate tecniche e forme comunicative. Da qui il fatto che il fenomeno di contaminazione dominante molta arte contemporanea sia spesso il risultato di commistione di materiali e tecniche, di interazione fra strutture formali e pratiche espressive. Anche in questo senso l'intento della presente raccolta di opere, certo in un complesso non molto ampio e tuttavia nemmeno scarsamente esemplificativo, si propone di saggiare in maniera esplicita quali occasioni di continuità e mutevolezza si offrono a un tradizionale materiale come la carta e al suo (non meno tradizionale) connesso universo tecnico della grafica.

Indubbiamente fare riferimento a un tipico materiale qual è la carta, alla sua specifica natura di supporto di tutta una gamma ormai codificata di operazioni tecnico-espressive, significa inevitabilmente riferirsi alla pluralità d'esperienze che riguardano il settore dell'arte grafica. All'intenso avvicinarsi di poetiche e linguaggi dell'arte contemporanea tutta l'area diversificata di forme e tecniche della grafica non si affianca in una sorta di divenire parallelo, come pure di solito si dà nella tradizione della storia dell'arte, ma vi interagisce e si intromette con i propri e specifici mezzi espressivi. Si pensi a questo proposito all'incidenza che ha esercitato la tecnica serigrafica sui moduli espressivi del pop-art o all'impiego che ne ha fatto sulla tela un Warhol; si pensi alla influenza determinante che ha avuto la silografia sulla poetica espressionistica tedesca della Brücke. Questo processo interattivo non è del tutto indipendente dal fatto, ormai non più trascurabile o

ricusabile, che all'interno dell'arte grafica, ove per lo più si apprezzava e privilegiava l'abilità tecnica, quale potenziale qualità creativa, l'ordine di considerazione si sia posto su criteri piuttosto che selettivi di comunicazione e diffusione quantitativi. Non che tale dimensione di diffusione numerica non possa ancora garantire altissimi livelli di qualità, e ne hanno dato prova certe realizzazioni in serie di un Vasarely, di un Mari, di un Munari, ma tutto il fenomeno riguarda, appunto, oltre che un processo sotteso all'arte contemporanea, il fatto che all'interno delle tecniche grafiche si tenda verso un generale linguaggio di accelerati processi riproduttivi, quali sono quelli fotomeccanici. Alla rapidità e occasionalità dei messaggi artistici, spesso calati nel circuito effimero di ogni giorno, si accompagna, specie attraverso le tecniche grafiche, una ripetitività e corritività di forme e tecniche espressive. La messa in discussione del valore di irriproducibilità dell'opera, la sua integrale unicità, appartiene all'avvento sempre più incalzante dei mezzi di riproduzione massificata che hanno contaminato gli stessi procedimenti individualistici e selettivi dell'arte. Per quanto riguarda il settore della grafica, tale processo implica in qualche modo l'avvenuta sostituzione di certe funzioni che le tecniche tradizionali -dall'acquaforte alla silografia - avevano sul piano illustrativo e divulgativo. Si può dire che l'affermarsi dei mezzi di riproduzione fotomeccanica abbiano per certi aspetti ricostituito attorno a quelle tecniche tradizionali un'aura qualitativa che le comprende in una sorta di artisticità della grafica. Si dà il fatto tuttavia che alla ideologia dell'immagine diffusa, la quale in qualche modo ha sempre sotteso la produzione dell'arte grafica, si è sostituita l'ideologia dell'immagine di mercato, che non solo ha investito il sistema dell'arte in generale, ma in particolare si è immessa, con la sua logica dal profitto del consumo, in quella ricostituita aura di artisticità delle tecniche grafiche. Il fenomeno non coinvolge esclusivamente l'arte, bensì in generale l'intero nostro sistema culturale. Si è in gran parte smorzata l'euforia che qualche anno addietro aveva favorito la produzione del cosiddetto "multiplo", ma in realtà la comparsa sul terreno dell'arte dell'opera moltiplicata non rispondeva soltanto a esigenze di mercato, quanto all'affermarsi di una diversa concezione dell'opera nell'arte contemporanea. Dal ready-made di Duchamp ai 10.000 esemplari di una stessa scultura di Berrocal, si incrementa un principio di amplificazione dell'unità estetica dell'opera, un principio massificante dell'oggetto artistico, che dirompe sia i caratteri esclusivi di abilità delle pratiche artistiche, sia le ragioni elitarie del possesso dell'opera d'arte. Non ad altro fenomeno appartengono pure certe offerte, tramite la diffusione di rotocalchi di litografie firmate, miranti ad imporre una mutata considerazione di ciò che tradizionalmente si intendeva per "stampa d'autore".

Venti artisti: Enrico Accatino, Richard Antohi, Renato Barisani, Robert Carroll, Gerolamo Casertano, **Gianni De Tora**, Carmine Di Ruggiero, Bruno Donzelli, Arnaldo Esposto, Antonio Fomez, Haebel, Enea Mancino, Giuseppe Migneco, Antonio Perrottelli, Mario Radice, Leonardo Castellani, Giulio Turcato, Valeriano Trubbiani, Aligi Sassu, Giuseppe Zigaina. Una scelta di artisti, quale ipotesi di ricognizione sul tema che questa mostra si pone sotto la dicitura di "Opera su carta". Una scelta assai poco orientata, ma piuttosto induttiva e volta a indicazioni diramate nel panorama nella nostra arte contemporanea. Venti artisti diversi per generazione, affini e diversificati nelle proposizioni di poetica, nell'esercizio linguistico e tecnico del proprio mondo espressivo.

L'insieme delle opere esposte si inoltra all'interno delle tecniche grafiche ma pure se ne discosta verso proposte in cui è appunto il supporto carta a fornire i termini di definizione espressiva. Dal segno che si individua entro un campo di operazioni che si sovrappongono al materiale, al segno che nasce virtualmente dal materiale per manipolazione diretta. La mostra nei suoi intenti non si spinge oltre questi propositi empirici, nel suo tracciato, come si diceva all'inizio di queste note, vuol essere trasparente. Del resto l'ipotesi di lavoro è di campionatura e non di percorso più o meno precostituito.

**TESTO DI LUIGI PAOLO FINIZIO DEL FEBBRAIO 1982 INSERITO NEL
PIEGHEVOLE-CATALOGO DELLA MOSTRA PERSONALE ALLA "GALLERIA IL
BRANDALE" DI SAVONA NEL 1982**

Per le arti visive, per le sue interne evoluzioni d'immagine, sovente il linguaggio messo in opera ripiega nella memoria. Il più recente lavoro di Gianni De Tora mostra in tal senso decostruire, in una sorta di computazione simbolica e diaristica, l'apparato delle pratiche dell'arte. Si tratta pertanto di memoria che diventa agire riflessivo sul fare e quindi retroattivo su tragitti del fare già percorsi.

Il percorso prende aspetti diaristici, sull'incedere consapevole di un discorso che attraversa e commenta le proprie operazioni investigative. Esso volge su compiute coniugazioni formali e tecniche, su definizioni trascorse dei propri termini espressivi.

È evidente che questo muovere dall'interno del proprio campo espressivo induce De Tora a seguire un procedere scandito dai termini operativi recuperati delle specifiche tecniche espressive. Da qui un procedere interpuntato, differenziato, in cui le opere si dislocano emblematicamente in riferimento alle singole e distinte tecniche rivisitate: dal graffito all'acrilico, dal collage all'olio. Il linguaggio si fa memoria e questa suscita al suo interno evocazioni e suggerimenti che scavalcano il piano di oggettiva investigazione.

Lo stesso interagire sul costituirsi simbolico dell'immagine, si veda la sequenza dell'ovo, della parola, del commento didascalico caricano ulteriormente il tragitto riflessivo di valenze evocative.

Il ricorso costante al medium geometrico non ha del resto mai sottratto l'esperienza creativa di De Tora al suggerimento simbolico, vuoi in senso luministico vuoi in senso empirico. Ora la memoria del proprio fare vi ripercorre i passaggi e le evoluzioni che attraverso forme e tecniche hanno declinato i modi con cui il linguaggio della geometria diventava campo di osservazione e penetrazione della realtà. All'interno di quel campo si rigenerano i termini di un fare pittura quale tragitto e memoria: ma è tragitto che nel rimemorizzare si espone oltre il già dato.

SINTESI DAL TESTO DI LUIGI PAOLO FINIZIO SUL CATALOGO DELLA MOSTRA COLLETTIVA "PLEXUS '83" SVOLTASI PRESSO IL MASCHIO ANGIOINO A NAPOLI (CAPPELLA SANTA BARBARA) DAL 3 AL 30 GIUGNO 1983

Plexus '83: pittori e scultori in Campania

A Guido Tatafiore e Antonio Venditti ricordandoli qui. Ancora memoria praticabile

Una proposta di critica d'arte militante come questa di «Plexus '83» non può che mirare ad esporre se stessa. Offrire ossia in termini visivi, nella concretezza singola delle opere, i propositi di una ricognizione volta a individuare le linee direttrici di ricerca nelle arti visive in Campania in questi avviati anni Ottanta.

Senza perciò tacite supposizioni o implicite quanto giustificate lacune, questa mostra vorrebbe risultare la più chiara possibile all'interno delle sue plurime indicazioni di linguaggio. «Plexus '83» propone semplicemente e con concretezza, nella varietà dialettica delle individuate posizioni espressive, una prospettazione critica, con taglio appunto selettivo ma di esemplificazione, sul corso e sul divenire del contesto artistico campano. Venti artisti fra pittori e scultori (e la distinzione si convalida più rispetto alle opere che rispetto all'operare di ciascuno di essi) con cinque lavori ciascuno delineano qui, nello spazio della Cappella S. Barbara del Maschio Angioino, una trama di esperienze, un minimo crocevia di generazioni di artisti. Una trama che vuole essere non solo di linguaggi in atto ma anche di confronti vissuti: una trama quindi a cui si intrecciano, nel tessuto del proprio ambito di cultura e storia, scelte di linguaggio e tragitti d'esistenza.

Pur nell'esiguo numero di artisti, con un ventaglio tuttavia non poco intenso di lavori, tramite linee d'indicazione su proposizioni creative emergenti ed altre già decantate ma oggi rielaborate e rinverdate, la mostra s'incunea nel terreno versatile, di una vitalità veramente esemplare, del territorio artistico napoletano e campano. Criterio, e, per così dire, strategia espositiva - dati i mezzi a disposizione e perché non si disperdessero polverizzandosi in intenti magari assai più ampi - si sono uniti nel proposito di spingere l'indagine oltre un fronte puramente di ricognizione documentaria, più o meno ampia, o semmai di area preferenziale in termini di orientamento critico, come spesso, troppo scontatamente, se ne fanno e se ne son fatte non solo in Campania. Cosicché l'indagine ha inteso raccogliersi sulla pluralità di alcune distinte testimonianze creative, le quali nel loro attestarsi su interne e coerenti continuità o nel proporsi con rinnovate elaborazioni di linguaggio o, ancora, nel loro manifestarsi con nuove energie espressive delineano un percorso critico che le ha riconosciute esemplarmente motivate ed emergenti per stringenti implicazioni entro il proprio ambito di cultura figurativa. Motivazioni ed emergenze innestantisi, nella dinamica stessa delle singole elaborazioni espressive, al retroterra di eventi di linguaggio che attraverso due decenni e più trascorsi preme ora sull'attualità, non solo dei nostri artisti.

Nel prospetto di questi decorsi anni Ottanta, nel loro pure in qualche modo infuturarsi, non è difficile riconoscere per le vicende correnti di pittura e scultura un diffuso incedere di memoria. In Campania, come in area internazionale, la mobilità dell'arte contemporanea, delle sue interne diramazioni poetiche, mostra seguire una comune spinta transitiva, come di rivisitazioni e attingimenti, di ripercorrimiento e rimemorazione attraverso i linguaggi dell'arte. Quando tale processo non si contrae, come purtroppo v'è in tanti casi da riscontrare, in un mero regredire, in attingimenti neo-espressionistici, fra insufflate virulenze fauve e impudenze soltanto banali, esso accede con vitalità a rivissute impellenze di linguaggio. Per il contesto campano, per il suo recente tragitto di singole esperienze e comuni riscontri nell'arte contemporanea, a riguardo pure di contesti più ampi, ho avuto già modo di rilevare questa condizione rivissuta di linguaggio quale «memoria praticabile». Memoria appunto che ripiega il fare stesso dell'arte nei suoi tragitti realmente esperiti, nella contingenza storica di effettive propensioni di cultura e formazione. I venti artisti qui riuniti hanno ciascuno a sua guisa una interna evoluzione di emergenza e formazione, con cadenze ora di ripercorrimiento su tracce personali di linguaggio (Bugli, De Falco, de Siena, De Tora, Di Ruggiero),

ora di accesso e riformulazione alle potenzialità gestuali e di materia dell'informale (Carrino, D'Anna, Izzo, Mautone, Ruotolo), ora verso un immaginario rimemorato dall'interno del proprio habitat culturale (Casciello, De Simone, Di Fiore, Fomez, Marano, Pirozzi), ora, in fine, nei riguardi di una durata storica dei linguaggi dell'arte (Barisani, Casertano, Donzelli, Mancino).

Non si tratta pertanto di esemplificazioni semplicemente riferite a una pratica della memoria, che sarebbe cosa troppo ovvia per i fatti dell'arte, ma di esemplificazioni che offrono specifiche incidenze di lavoro creativo attraverso, appunto, una memoria praticabile, partecipata e rivissuta, dall'interno di reali tragitti di storia personale e di solidale condizione culturale. Per diversità di generazione, gli artisti presenti a "Plexus '83" personificano questi tragitti con varietà di assunti e opzioni espressive - entro il terreno delle proprie vicende di confronto e formazione, di decorse e mature elaborazioni, di nuove ed esuberanti declinazioni di linguaggio - la situazione di vigente mobilità espressiva, di dialettica riproposizione di forme linguistiche coniugate e rinverdate in questi anni Ottanta in Campania come altrove. Un complesso quindi di realtà espressive individuate nel loro iter attuale, ma versate in più modi, per precipue vicende e percorsi di linguaggio, a sommuovere il loro retro terra di esperienze vissute in prima persona o perché tale retro terra costituisce, nella consapevolezza dei propri intenti creativi, uno spazio di cultura in cui riconoscere oggi un reale e fruttifero luogo di memoria praticabile per l'arte contemporanea.

Un retroterra di cultura che defilandosi retrospettivamente su effettivi termini storici, sul vivo di processi espressivi, si lascia riconoscere alle spalle degli anni Settanta, dei loro reiterati azzeramenti del fare pittura o scultura in quanto tali, lungo ossia un divenire di eventi in connessione che si legano fra le virtualità espressive degli anni dell'informale e del post-informale, come pure ho già esposto. A fronte degli anni Ottanta, tramite segnali non poco determinati, che gli anni trascorsi hanno di fatto tracciati, va intravista una vigorosa ripresa di direttrici espressive coinvolgenti le pratiche istituzionali del fare arte.

Direttrici che « Plexus '83 » propone dal suo canto di indicare all'interno di una geografia culturale campana (evitando l'abbaglio con clamore di certe generiche visioni transitive dell'arte contemporanea o il pasticcio esornativo di propositi post-modernistici). Sulle tracce operate, e non in astratte quanto presuntive ermeneutiche astoriche, si possono insomma intravedere le linee tendenziali di percorsi creativi oggi in atto. Operanti cioè in motivate radici, certo rizomatiche, di storia, di accessi rielaborativi volti sul vivo di riaffioramenti connessi ai decorsi anni Sessanta, ma pure al loro arretrarsi e sedimentarsi di storia.

Badando così a tenere distinti il piano della storia, la sua verace e controversa traiettoria, dalle spinte direzionali della considerazione storicista si potrà meglio essere in grado di scorgere i modi in cui sia il farsi dell'arte come la sua interpretazione si trovino al presente con l'essere rivolti a un comune processo di transività nella storia. Questo perché resti nei fatti la storia a smentirci eventualmente.

Gli artisti e le opere

[.....] **Gianni De Tora**, l'opera di De Tora prosegue verso un autosondaggio, ma venato di esuberanza materica ed emotività discorsiva, di alcuni parametri razionali nei quali sin dai primi anni Settanta egli ha contenuto il suo linguaggio. Sono appunto gli anni del gruppo «Geometria e ricerca» e di coraggioso confronto verso tutta un'area di comportamentismi e rarefazioni concettuali per l'arte, in altri luoghi come in Campania, e che ho potuto delineare nel mio «Immaginario geometrico» del '79.

La mostra allestita l'anno scorso all' "Accademia Pontano" di Napoli ha con puntualità ricapitolato questo suo percorso del decennio passato. Ne è emerso un tragitto chiaro per metodo e conduzione di forme. Forme sempre in fondo rivolte a rendere trasparenti i propri enunciati insieme alle procedure di costruzione che le definiscono, appunto, formalmente. Nei termini di un formare per geometria, di un costruire visioni e analisi dei processi di visione De Tora stringe e coniuga forma e

colore fra rigori concettuali e suggerimenti emotivi.

Ora il costruire di forme si è fatto pure decostruzione all'interno del tragitto già percorso. Lo stesso ripiegare del segno grafico sul costituirsi simbolico dell'immagine, come nella sequenza dell'ovo, del triangulum, del circulus, attraverso inoltre la parola, la didascalia, caricano ulteriormente il tragitto di valenze riflessive. E come segnalavo già nel presentarlo nella personale al "Brandale" di Savona l'anno scorso, è evidente che il muovere dall'interno del proprio campo espressivo induce De Tora a seguire un procedere interpuntato, differenziato, in cui le opere si dislocano emblematicamente in riferimento alle singole e distinte tecniche rivisitate: dal graffito all'acrilico, dal collage all'olio. Le opere qui riunite mostrano una forte accentuazione del pigmento colorico. Le stesse gamme di colore, fra ori e argenti, si aggruppano in uno spessore che accoglie la geometria, il riscontro di misura, dentro un campo di resa manuale, tattile. In modo che l'ideazione formale, la memoria storica sui parametri di geometria mirino ora a incorporarsi di suggerimenti fisici, di una manualità espressa sulla materia e nella manipolazione dei supporti dipinti.[.....]

In situ

Disseminati sul territorio campano, fra Napoli e le pendici del Vesuvio, nel retro terra sino al nolano, a Caserta ed area salernitana, gli artisti riuniti a «Plexus '83 », offrono dunque l'indicazione di esperienze in corso, di testimonianza operante sul vivo di un habitat culturale differenziato ma solidale per vitalità d' iniziative. Pur nelle tradizionali inerzie, pur sotto invischiamenti inefficienze di umori e carenze strutturali, pur subendo la disgregante volontà dei protagonismi individualistici o l'indifferenza neghittosa di apparati istituzionali e di chi se non altro per ufficio dovrebbe mostrarsi sensibile o, almeno, oculato, va infatti riconosciuta all'ambiente artistico campano una esemplare prosperità fattiva e creativa. Non si tratta ancora di richiamare l'attenzione sul Meridione, né di insistere sulle solite distrazioni. Per chi scrive, nel resoconto di esperienza che ha portato a questa mostra, l'intento è di contribuire in termini di informazione. Far sì insomma che la realtà cui appartiene il lavoro degli artisti qui raccolti venga compresa nei suoi effettivi lineamenti emergenti. Realtà ossia di cultura, tessuta di formazioni e confronti agiti con puntualità nella dinamica incalzante di eventi dell'arte contemporanea, giacché non è nemmeno più tempo di consolazioni alimentate dal sanguigno lavoro creativo di una Campania più o meno felix.

L'attualità ha i suoi strati di memoria e questo vale per chi fa arte come per chi esercita l'interpretazione sull'attualità, per chi fa dell'arte campo di critica militante. In questa luce, il corrente fervore di attività in Campania, in cui «Plexus '83» si colloca dalla sua ottica di osservazione, non è che conseguenza di reali processi di incremento e promozione culturale. Una deduzione questa non affrettata se si tiene conto, appunto, proprio nel senso che qui ci preme, di ciò che ha significato per il territorio campano tutto l'attivismo volto alla «partecipazione sociale» per le arti visive negli anni Settanta. Ne è derivata una capacità di pressione verso le istituzioni, una mobilità d'iniziativa che oggi dà ancora i suoi frutti e che in altri territori regionali non è dato riscontrare. La conversione di linguaggio, di pratiche del fare arte, che pure al momento segna un marcato mutamento rispetto a quegli anni, porta tuttavia in sé un potenziale di maturata coscienza, di promozione e operatività di cui non si può non tener conto.[.....]



Manuela Crescentini

TESTO DI MANUELA CRESCENTINI PRESENTE SUL CATALOGO DELLA MOSTRA DEL GRUPPO " GENER-AZIONI 2" PRESSO LE SALE DEL PALAZZO S.MATTEO NELLA BIBLIOTECA COMUNALE DI NOCERA INFERIORE (SA) GIUGNO-LUGLIO 1997

Un saluto veloce e qualche considerazione

Al cordiale invito degli amici napoletani che sollecitano un pronunziamento, da un osservatorio vicino e diverso come quello romano, sulla loro iniziativa espositiva avviata nella scorsa primavera nel Palazzo della Pretura di Casoria, e ora riproposta a Nocera Inferiore, volentieri rispondo che questa mi appare al di là dell' occasione di un confronto affettuoso tra almeno tre generazioni di artisti che si stimano, anche implicitamente la proposta di una possibile traiettoria di pittura oggi a Napoli. E ciò non tanto perché Spinosa, Barisani, Di Ruggiero, De Tora, Lanzione e Manfredi siano soprattutto, ma non solo pittori-pittori, ma in quanto la linea della ricerca che il catalogo della mostra restituisce nelle immagini risulta essere, entro un contesto di riferimento appunto sostanzialmente pittorico, anche di connotazione segnica.

Un segno tuttavia non indiscriminato: che in Spinosa graffia nel vivo del colore a restituire il lirismo di una natura felicemente evocata ed emozionalmente riproposta; mentre in Barisani sembra inseguire con intenzione narrativa un'icona emblemativa di una sorta di vitalismo cosmico, in chiave mitopoietica; e che in Di Ruggiero ordina e separa invece lo spazio, scandendolo in una pittoricità umorosa e ieratica laicamente liturgica; mentre ancora in De Tora assume toni quasi di esuberante episodio grafitista su calme campiture di colore giustapposte. Per Lanzione si tratta invece di un segno risultante dai confini sovrapposti di carte trasparenti incollate su tavola, un segno di bordura, dinamicizzante, nascosto e misterioso, e tuttavia percettibile: infine per Manfredi, il più giovane del sestetto e l'unico impegnato in installazioni a parete, un segno che definisce rigorosamente i "margini" delle forme spaziali geometriche, che attiva percettivamente, assieme al colore, la fruizione dinamica dello spazio.

Tutti d'altro canto, a vario titolo, sembrano coralmemente prediligere la bidimensionalità della superficie, alludendo ad una virtualità spaziale tipica del nostro secolo dal cubismo in poi; ed altrettanto tutti prediligere una linea di non figurazione, anche se Spinosa e Barisani in particolare risultano poi impegnati, ciascuno a proprio modo, in un certo analogismo figurale.

Ma se queste osservazioni sono orientate a rilevare alcune possibili caratteristiche comuni nel lavoro dei sei sodali, altre ce ne sarebbero del tutto proiettate sulle differenze. Ad esempio, la evidente libertà fantasiosa alla quale si abbandonano più Spinosa che Barisani non trova riscontro nel lavoro ordinato, pensato e costruito di De Tora, Lanzione e Manfredi, con Di Ruggiero in posizione solitaria di equilibrio tra ordine e fantasia.

Ciò che comunque più colpisce di questa iniziativa di confronto è il desiderio di discutere, di mettersi alla prova, di sfidare, proponendosi il contesto nazionale e napoletano in maniera autonoma e autogestita non aggressiva. In una situazione locale invece che s'intrattiene nell'antico atteggiamento autolesionistico del tutti contro tutti, pagato carissimo, in termini di isolamento, non solo dall' ambiente artistico specificamente napoletano ma in genere da tutto il meridione.



Marco Di Mauro

ARTICOLO DI MARCO DI MAURO APPARSO SU L'AVANTI -NAPOLI NEL 2.2.2004 IN OCCASIONE RECENSIONE MOSTRA ANTOLOGICA AL MASCHIO ANGIOINO NEL 2004

Approda al Maschio Angioino la mostra The world of signs

Una labirintica installazione in ferro e vetroresina introduce a “The world of signs”, la personale del maestro Gianni De Tora allestita nella Sala della Loggia di Castel Nuovo, fino al 19 febbraio. Un’ampia selezione di opere, a cura di Vitaliano Corbi, documenta le fasi più significative del percorso di De Tora: una serrata evoluzione, che muove dai sobri paesaggi urbani del ‘61, memori del pittoricismo di Rosai o Morandi, e si conclude con il passaggio dalla tela all’installazione, che mira ad estendere gli orizzonti dell’astrazione geometrica, oltre i confini angusti della superficie pittorica. Fra questi due estremi si svolge un’incessante ricerca, che si riflette nelle molteplici svolte che qualificano il percorso di De Tora. Nel 1962, animato da spirito irruente, l’artista ventenne volge lo sguardo agli States ed è contagiato dalle impronte materiche dell’informale. Allora De Tora aggredisce la tela con impeto nervoso, stende sulla superficie un vorticoso accumulo di pennellate dense, in cui scompare ogni traccia di figurazione. L’artista matura un’ulteriore svolta alla metà degli anni ‘60, quando recupera il versante della figurazione e, sollecitato dai trionfi della pop art, fissa le icone della cultura contemporanea in composizioni geometriche. Con linguaggio da manifesto pubblicitario, il giovane De Tora abbraccia gli ideali della contestazione e denuncia la guerra, l’oppressione, la violenza. Nel 1969 inizia a depurare la forma del dato iconico, del sostrato figurale e narrativo, finché approda all’astrazione geometrica, che rappresenta lo stadio definitivo del suo cammino artistico. Il maestro fissa le immagini entro un rigido controllo strutturale, che tende a definire soluzioni universali, sistemi archetipici e nuove istanze linguistiche. Come osserva acutamente Arcangelo Izzo, De Tora aspira a “*rappresentare le ragioni interpretative, non più imitative, della realtà globalmente intuita come antropogeografia.*” Nelle rigorose, geometriche campiture di colore puro s’intuisce l’ordine che domina l’universo, le forze cosmiche con le quali l’uomo deve misurarsi, consapevole della propria inferiorità e impotenza. Dopo la fondazione del gruppo di “Geometria e Ricerca”, nel 1976, si colloca il periodo più fecondo di Gianni De Tora, che esprime una sottile angoscia esistenziale nell’aggregarsi o svanire dei colori primari, nell’estensione o riduzione del campo visivo, nei segni liberi che invadono gli spazi geometricamente definiti.



Marco Meneguzzo

TESTO DI MARCO MENEGUZZO SUL CATALOGO DELLA MOSTRA " GENER-AZIONI" PRESSO LA CASINA POMPEIANA IN VILLA COMUNALE DI NAPOLI DAL DAL 20 LUGLIO AL 1° SETTEMBRE 1999

UN MODELLO AUSTERO

Non è facile, anzi è quasi impossibile trovare un gruppo di artisti che si presenta come tale, pur appartenendo a generazioni diverse, e addirittura facendo di questa diversità generazionale la propria bandiera, la propria prima dichiarazione di poetica e di appartenenza: spesso, al contrario, è il critico che tenta di ricostruire genealogie, filiazioni, parentele, la maggior parte delle volte accettate dagli artisti più per convenienza che per convinzione, e destinate a essere sconvolte di lì a poco, magari già dalla mostra successiva. invece, questo gruppetto napoletano appare convinto del proprio sodalizio - ancora a qualche anno dalle prime uscite - e, soprattutto, appare convincente e un po' sorprendente in questa sua attiva coesione. È di questo che vogliamo parlare, della possibilità di un tessuto connettivo culturale che, in fondo, non è costituito né dall'affinità formale, né dallo spirito del luogo, né - ma questo è già nello "scandalo" dell'autodefinizione - dall'anagrafe. Qualcuno ora potrebbe ricordare il loro essere campani, o una certa "aria di famiglia" nelle opere che realizzano (peraltro molto rarefatta ...) e talora un rapporto diretto maestro/allievo, come nel caso di Spinosa e Lanzione, ma l'impressione è che se la coesione si limitasse alla presenza e all'identificazione di questi dati di fatto, che pure sono veritieri, tutto si risolverebbe in un rapporto strumentale, superficiale, certo anche amicale, ma non solido, non "necessario", mentre "Generazioni" si mostra unito al di là di queste coincidenze, e oltre una scelta strategica di penetrazione nel mondo dell'arte.

Dunque, che cosa tiene uniti - che è ben diverso dal dire "che cosa unisce" ... - Barisani, De Tora, Di Ruggiero, Lanzione, Manfredi e Spinosa? Credo che la prima risposta sia nell'etimo della parola "tra-dizione"; "far traghettare", "passare dall'uno all'altro" non tanto il sapere, quanto l'esperienza, che non è l'esperienza dell'esito formale, della realizzazione artistica - fosse così, si tratterebbe semplicemente di un cattivo caso di didattica dell'arte -, ma l'atteggiamento da tenere nei confronti del linguaggio espressivo che ci si è scelti. Per questo, non c'è contraddizione se si afferma che ciascuno di questi artisti sente l'esigenza di "ricominciare da zero" l'analisi del proprio fare arte, senza poter evitare neppure uno stadio, neppure un passo nell'avvicinamento alla sintesi, all'essenza dei segni, dei colori e dei rapporti da costruire sulla superficie. Di fatto, si tratta di una scelta più etica che estetica, così come avrebbe potuto predicare Mondrian, e davvero in questo gruppo napoletano si riconosce anche un po' di quella severità nordica che nessuno attribuisce al Sud, ma che invece è così presente, così aristocraticamente elitaria ma connaturata a un "luogo" dove la vita e le contingenze del presente sembrano tanto forti da cancellare ogni altra possibilità (a questo proposito, mi vengono in mente le esperienze optical e cinetiche, così algide e fuori dal tempo storico, nate in Brasile e in Argentina ...): fare arte, dunque, diventa in questo caso più un percorso interiore, un viaggio iniziatico, che non una pratica linguistica determinata in prima istanza dal linguaggio, dalla storia dell'arte, dal rapporto tra l'esistente, il già fatto e il nuovo, spesso ridotto a semplice novità. In questo senso, esiste tra questi artisti una "tradizione" e al contempo un "ricominciare", che non sono più termini antitetici. Ciò che si trasmette è un esempio, non un linguaggio, mentre ciò che si ricomincia è il proprio viaggio individuale, le cui tappe sono scandite dalle opere. In questa "azione" - come parte della "gener-azione" -, perde d'importanza ciò che per altri artisti appare invece come il fine dell'opera, vale a dire la novità linguistica, lo stupore procurato, la narrazione piena di colpi di scena: per gli artisti di "Generazioni" è più importante l'obbedienza a un proprio modo di essere nei confronti dell'arte, quell'atteggiamento nei riguardi della disciplina che assomiglia tanto a una metafora della vita austera, per non dire "perfetta". Non è un'azione semplice, certamente la si paga in termini di riconoscibilità, di successo, forse anche di

realizzazione vera e propria di opere, ma se ne viene ripagati, probabilmente, con una serenità interiore, con una sensazione intima di forza e, perché no, di sicurezza invidiabili. Così, questo sodalizio napoletano potrà anche essere nato da una certa affinità degli esiti pittorici - la scelta dell'astrazione in primis, anche se tra i sei artisti le varianti sono notevoli - o da rapporti apparentemente dettati da casi fortuiti e fortunati, ma se resiste e si consolida - come mi auguro - è perché a monte di queste scelte espressive c'è una scelta comune di vita, che ha stabilito alcune priorità fondamentali, la prima delle quali è la realizzazione di se stessi attraverso il lavoro, e non viceversa. In questa decisione (o sarebbe meglio dire sentimento?) c'è molto di una vocazione "eroica" che storicamente si è trovata spesso in chi ha praticato la via dell'astrazione, ma anche se oggi tutto ciò non appare e non è più una novità, rimane comunque un modello di vita, di pensiero e di azione per cui quei pochi che vi si riconoscono stringono legami molto difficili da sciogliere.





Marco Papa

**TESTO7POESIA DI PRESENTAZIONE DI MARCO PAPA PER LA MOSTRA DI
GIANNI DE TORA “ SPAZIO, GEOMETRIE DEL TEMPO” AL PALAZZO DELLE
ARTI DI CAPODRISE (CE) 2018**

A misura d'uomo

Come accedere a una stanza, quando accoglie ed abbraccia?

Cos'è una città, se non il luogo di mille stanze?

Io, tu, noi, ognuno ad indicare: il dove assume un fine, diventando un chi.

Chi abita lì? Chi ci vive? Chi ci lavora?

Cos'è un codice, se non il modo di rispondere a una domanda?

E ogni domanda nasce dall'esigenza di comunicare.

Nasce da una riflessione sul tempo e lo spazio, sulla memoria e l'evoluzione.

Sul rispetto delle misure: quanta luce c'è tra noi? Cosa produce la distanza?

Quanto siamo vicini?

La verità comune ci spinge ad adunarci, a renderci cortesi, ad abitare insieme.

Scolpiamo il nostro altare, facendo sacrifici, per essere felici di esistere e coesistere.

Trasformiamo competenze.

Ci industriamo per potere, perché avere non ci basti.

E il dovere?

Sì, dobbiamo! Stare attenti a dove andiamo.

Troppo in alto per cadere.

Ma è dal basso che si parte: dalla terra che si stende sotto i piedi.

È un tappeto che ci invita a ragionare.



millepensieri
per **GIANNI** Antologia critica dedicata
al Maestro dell'Astrattismo Geometrico
GIANNI DE TORA
1941 | 2007