

ASTRACTURA



ASTRACTURA

DOSSIER - 1

Fondatore: Rosario Pinto

www.astractura.it

aruba

Anno 2026

nel rispetto del D. Lgs. 63/2012 e Legge 62/2001

Progetto amatoriale indipendente

Pubblicazione non giornalistica telematica

finalizzata alla comunicazione interna del gruppo culturale spontaneo di
ASTRACTURA

realizzata con cadenza numerata non periodica.

Non gode di alcun finanziamento pubblico né di sponsorizzazioni

non ha fine di lucro, ma solo di favorire il dibattito culturale

La sua fruizione è assolutamente libera e priva di qualsiasi onere di spesa

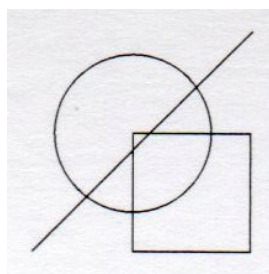
Via Solimena, 11, 84014 Nocera Inferiore - SA

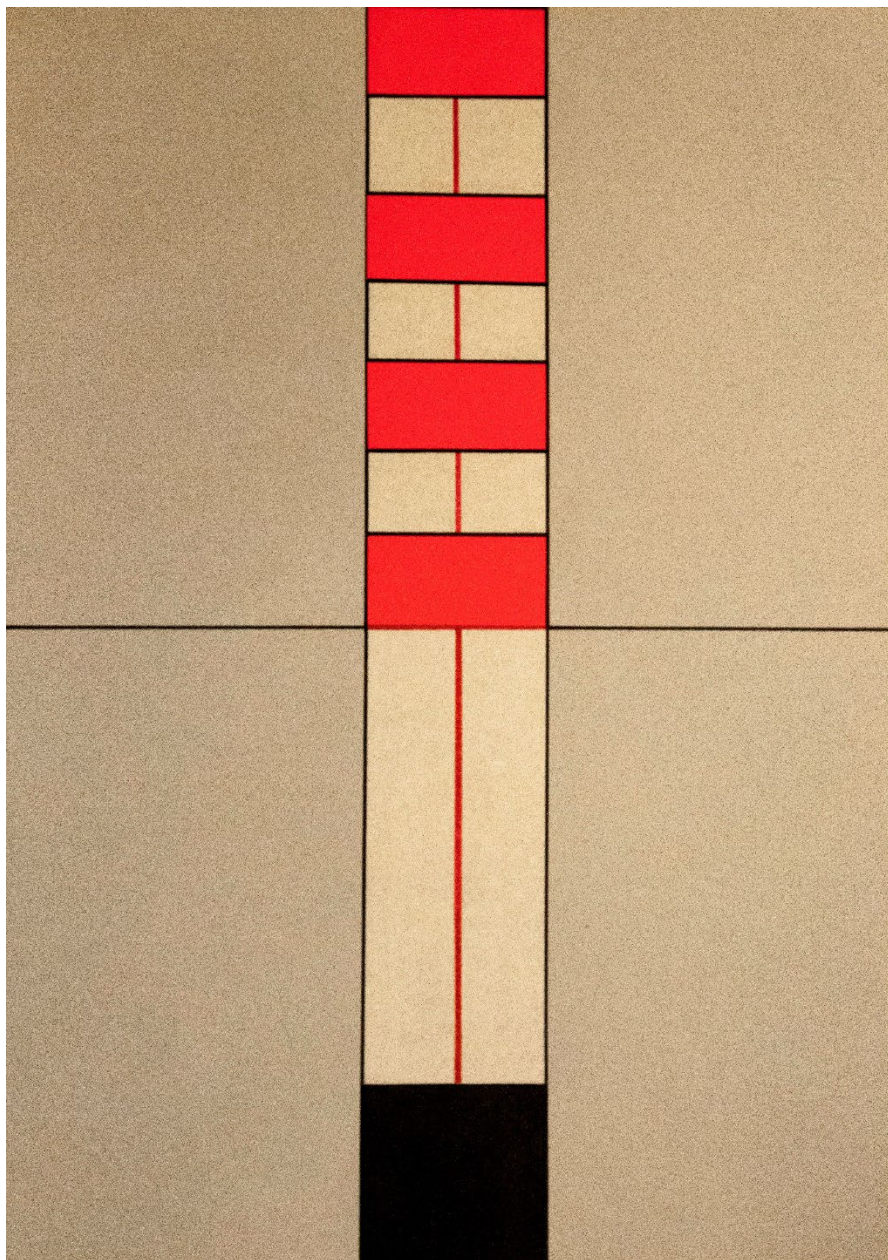


Dopo le pagine di ‘Astratta/Mente’, che è stata una brevissima sperimentazione culturale, contenuta entro un circuito di distribuzione nel web ed all’interno del gruppo spontaneo artistico di ASTRACTURA, riprendiamo il dibattito interno, ora, con questo ‘Dossier’, che assume l’appellativo diretto di ‘ASTRACTURA’ proprio per sottolineare il più stretto ed intrinseco legame di queste pagine con il Movimento di ASTRACTURA e con il processo culturale che ne dipende.

Non vorremmo aggiungere altro, se non la continuità con tutto il pregresso dell’azione astracturista e con tutti i presupposti e le linee di indirizzo che hanno sempre caratterizzato il percorso seguito dal Movimento di ASTRACTURA, a partire dal 2000. Tutto ciò trova, qui, ulteriore motivo di sviluppo e di ampliamento, oltre che di approfondimento, sia sul piano della speculazione teoretica, sia nell’esercizio critico e storiografico.

Questo Dossier intende anche essere una voce di più ampio respiro culturale, rivolgendosi, quindi, non al solo ambito della sensibilità specifica della pratica astracturista, ed andando a sollecitare il gruppo spontaneo del Movimento anche su altri temi di più ampio respiro e di più dilatata espansione, sempre di ordine culturale, evidentemente, scandagliando negli ambiti della ricerca letteraria, cinematografica, musicale, scientifica, informatica ecc., convinti come siamo, che l’orizzonte ‘astraturista’, pur concentrato nella pratica primaria della vocazione ‘artistica’, debba essere considerato ben più vasto dei confini disciplinari delle sole arti figurative.





Francesco Gallo, *Senza titolo*

Maria Ambrosio

Note introduttive per il Movimento di Astractura

Ciò che costituisce un movimento sono le sue idee, i suoi principi fondativi e le linee di indirizzo che ispirano la capacità di promuovere l'azione: Astractura è un movimento artistico che nasce nei primissimi anni 2000, come insieme di persone che hanno in comune delle idee, che si manifestano come pensiero metodologicamente organizzato, rispondente ad una forma identitaria; all'interno del movimento, il gruppo artistico vede l'aggregazione di operatori d'arte che fanno proprie le ragioni del movimento e ne interpretano le linee di pensiero.

E qui comincia il serrato confronto col fondatore che, molto più puntualmente può restituire le ragioni delle sue articolate concezioni: “Astractura trova la sua ragione di nascita nella volontà di dare corpo ad un intervento di rimodellazione della cultura di ‘deriva’ postmoderna - avviatasi con gli anni ‘80 - andando a privilegiare, nel processo complessivo della creatività artistica, gli aspetti di ‘contenuto’ piuttosto che quelli di mera esaltazione ‘formale’. In conseguenza di ciò, Astractura, metodologicamente, avrebbe privilegiato la consistenza ‘segnica’ piuttosto che la volatilità ‘simbolica’.”

Astractura è, dunque, l'idea di un processo astrattivo che si sviluppa lungo un non breve periodo di riflessione e di studio, quello in cui Rosario Pinto elabora un percorso teoretico, che avrebbe dato vita ad un movimento che possa formulare una proposta effettivamente convincente per un'arte: “... che spinge lo sguardo fino a preconizzare il futuro, verso le regioni di una avveniristica condizione postumana”.

La validità di quanto andava elaborando ed il lungo lavoro di questi anni è scandito da molte occasioni di verifica, ‘sul campo’: numerose mostre espositive nella qualità di direttore di alcune Pinacoteche pubbliche di Arte Contemporanea, la fitta attività giornalistica di settore, i numerosi volumi che produce sulla dimensione astrattiva e, più in generale, sulla Storia dell'Arte e su quella contemporanea, in particolare.

“ Può dirsi, insomma, che, forte anche degli studi di approfondimento storico, la condizione astrattiva sia quella più idonea ed opportuna per consentire una rimodellazione dei linguaggi dell'arte contemporanea in senso più generale, avendo conto, peraltro, della possibilità di leggere nel quadro della proposta 'astrattiva', anche tutta la ricchezza delle formulazioni di ordine 'materico' che hanno segnato utilmente la storia di tutto il secondo cinquantennio del '900, grazie agli apporti di consistenza, ad esempio, informale, nucleare, espressionista-astratta ecc.”.

Creando Astractura, Rosario Pinto fonda un movimento privo di manifesto, definendo solo una piccola griglia di 'principi di indirizzo' che dovranno ispirare - nel rispetto della più ampia libertà - l'azione creativa degli artisti che vorranno specchiarsi nelle ragioni di Astractura, ed al cui interno: ... “potranno trovare opportunità di sviluppo le ragioni della razionalità 'geometrica' in incrocio con quelle della gravidanza 'materica', grazie alla funzione catalizzatrice della prospettiva 'concettuale’”.

Non occorrono, dunque, regole costrittive ed obbliganti, ma occorre definire dei principi di indirizzo che valgono a stabilire per l'artista astracturista un orientamento per l'azione creativa e che Rosario Pinto fissa, indicandoli in quelli del Linearismo, della Cronotopia e del Cinestetismo :“ ... che potranno svolgersi non solo come rigorosa 'deduzione progettuale' ma anche come valorizzazione di 'empiti preterintenzionali', avendo sempre ben presente il dato di fermo ancoraggio della concezione dell'opera d'arte come 'oggetto di cultura materiale’”.

Astractura spiegherà, infatti, che la 'materia' non costituisce impedimento alla affermazione della 'ragione', fornendo, anzi, opportunità di raccogliere ed esprimere tutta la ricchezza dell'umana esperienza e della storia.

Come dichiara Rosario Pinto: “Emerge, quasi *ex professo*, a questo punto, la rilevanza epistemologica che Astractura mostra di avere, contando di poter essa fornire, in tale prospettiva, un additamento di metodologia critica, che vale non solo, *ex post*, come strumento per l'esercizio ermeneutico ed esegetico, ma anche come un fattivo suggerimento operativo, sul piano pratico, grazie all'indicazione di un'azione creativo-produttiva capace di assumere all'interno dei propri saperi e conoscenze, il portato della ricerca scientifica ed il contributo fattuale delle più significative risorse tecnologiche contemporanee. In tal senso - ma questo è solo un semplice esempio - è di particolare rilievo la formulazione di progetti di produzione creativa messi in piedi secondo procedure del tutto innovative come quelle, ad esempio, della 'teleproduzione', che, evidentemente, non hanno semplicemente un rilievo specifico di ordine procedurale, ma valgono a fornire una proposta di riequilibrio del modo di fare e di veicolare il messaggio artistico all'interno del cosiddetto 'sistema dell'arte' ”.

MARIA AMBROSIO



ASTRACTURA

Un quarto di secolo
La storia

printartEdizioni

Rosario Pinto

Pareidolia ed Astrazione tra Cinetismo e Cinestetismo

Il tema del riconoscimento di riferimenti alla realtà oggettuale in semplici *maculae* variamente apparse all'uomo primitivo potrebbe essere uno dei possibili motivi che hanno indotto il nostro progenitore a produrre, con un intervento di 'completamento' eseguito con precisa disposizione volontaria, le immagini che costituiscono il patrimonio 'figurativo', che ci viene in eredità direttamente dalla preistoria.

Dirimente è certamente la carica di preterintenzionalità che può e deve essere considerata alla base di queste formulazioni antiche, potendo noi immaginare, ad esempio, che gli antichi esecutori di figurazioni cavernicole possano aver provato ad integrare delle *maculae* pareidolitiche in più complesse ed organiche immagini figurative, intervenendo con l'apporto del proprio contributo creativo eseguito con intento magico, propiziatorio o semplicemente espressivo.

. Gioca un ruolo fondamentale, in tutto ciò, la disposizione psicologica a voler 'vedere' secondo una prospettiva di riconoscibilità empirica ciò che in natura si presenta come un semplice suggerimento di immagine; e, quindi, come un aggregato di forme cui il soggetto umano decide di assegnare un significato, ovvero, una corrispondenza tra dato di 'osservazione' ed indirizzo di 'visione'.

La dirimente tra osservazione e visione è ciò che perimetra l'ambito pareidolitico.

Non ci sfugge, peraltro, che, di recente, è stata ipotizzata una anticipazione della pratica astrattiva dall'età neolitica a quella paleolitica. Difficile immaginare di poter considerare effettivamente anticipabile all'età paleolitica una determinazione astrattiva, che presuppone un processo di razionalizzazione della relazione umana (sia pure primordiale) con la natura, un processo che, peraltro, dovrebbe poter prevedere anche una determinazione anticipativa della costituzione dei gruppi umani in assetti 'sociali' piuttosto che 'comunitari-tribali'.

Al di là di queste difficoltà da superare, la recente proposta di anticipazione all'età paleolitica di una concezione 'astrattiva' non autorizza, a nostro sommo giudizio,

a ritenere scevre le forme apparenti - e ritenute 'astratte' - da una carica, piuttosto, di convenzionalità simbolistica, tutt'affatto diversa dalla protoconcettualizzazione astrattiva, un cui esempio significativamente articolato, pur nella complessità di definizione della sua datazione esecutiva, potrebbe essere quello delle immagini che possono essere considerate a mezza via tra simbolismo ed astrazione, che si conservano nella cosiddetta 'Grotta dei Cervi' di Porto Badisco.

Alla luce di ciò, ci convince maggiormente, invece, aver conto della possibilità che *maculae* precariamente apparenti (e magari anche mobili, come quelle, ad esempio, delle ombre proiettate dal fuoco o dallo stormire delle foglie) possano aver dettato delle alterazioni delle capacità percettive, convincendo i nostri progenitori a 'vedere' ciò che a loro semplicemente 'appariva', convincendoli della possibilità di esercitare un intervento di completamento o di stabilizzazione di quelle specifiche 'visioni' con opportuni interventi fissativi che potessero consolidarne lo status.

Venendo più vicino a noi, ci si può chiedere se, ai nostri giorni, all'interno del processo artistico di carattere aniconico, possano verificarsi casi di manifestazione pareidolitica, aventi caratteristiche di influenza distorsiva sulle nostre capacità percettive.

Ovviamente è facile comprendere che la cosa è assolutamente possibile, essendo protagonista il soggetto fruitore di assunzioni di atteggiamenti percettivi che sono individualmente differenziati.

Potrà verificarsi, allora, una visione di oggetti o di forme; molto spesso di volti, che vengono interpretati o come mere curiosità visuali o come tracce e testimonianze di civiltà aliene (*Volto di Cydonia* su Marte) o come manifestazione di potenze soprannaturali (*volti di Belmez*).

Talvolta, la consistenza di queste immagini pareidolitiche è contenuta nel processo formativo di materiali molto particolari - il marmo, ad esempio - come ci viene testimoniato nella colonna dell'altare della chiesa di Nereto in Abruzzo, ma anche in molti altri specifici siti.

Particolarmente significativa, infine, la lettura pareidolitica di molti ammassi nuvolosi.

Tutto ciò è poi verificabile oltre che in fenomeni, tutto sommato, 'naturali', anche nell'ambito di particolari disposizioni di oggetti o di strutture che sono opera dell'uomo, nonché all'interno di pratiche artistiche aniconiche riconducibili alle dinamiche informali e nucleari, mentre per le logiche astrattiste occorrerà segnare dei 'distinguo'.

La consistenza pareidolitica è legata, infatti, ad oggetti in cui è possibile scorgere forme che appaiono riconoscibili come aspetti della realtà fenomenica che compaiono apparentemente visibili nell'intreccio organico della consistenza segnica dell'ordito

aniconico in cui consiste, ad esempio, la pratica informale, o quella nucleare, espressionista-astratta ecc.

Decisiva, all'interno di questo processo, che è di natura percettiva (non riguarda l'artista insomma, ma il fruitore) è la disposizione dell'osservatore che può ovviamente variare non solo secondo il trascorrere delle ore del giorno, secondo i mutamenti di punto di vista, ma anche secondo la disposizione psicologica e morale. Esempio significativo quello della osservazione, dalla riva del mare, di un viso umano rivolto all'insù nella cresta del promontorio del Circeo.

Ciò determina la larghezza di opportunità che si presenta alle facoltà percettive e che consente di poter avere una visione pareidolitica di fronte ad opere d'arte di natura informale, espressionista-astratta o anche nucleare, di action painting, ecc., mentre, come dicevamo, si impongono dei 'distinguo' nel caso che l'immagine aniconica sia di caratura astrattista, che, nel suo specifico, può essere di vocazione 'lirica' o 'geometrica'.

Quando, infatti, la misura astrattiva è di ordine lirico - come avviene nel caso delle opere di pittura di Kandinskij o di Klee - è facilmente possibile osservare all'interno delle loro composizioni l'apparire di forme pareidolitiche, giacché la creatività astratto-lirica presenta delle caratteristiche di libertà compositiva che aprono ad infinite opportunità di suggestioni percettive, mentre decisamente minore è tale possibilità nel caso dell'Astrattismo geometrico.

È più difficile il riconoscimento pareidolitico nell'Astrattismo geometrico (nelle sue varie scansioni concretiste, costruttiviste, ecc.) dal momento che in questa specifica consistenza produttiva si verifica una corrispondenza molto stringente tra la razionalità che governa l'immagine geometricamente impostata e la sensibilità razionale del fruitore, cosicché va a stabilirsi una relazione molto intensa tra mente creativa, dipinto e fruizione che lascia poco o nullo spazio all'apparire pareidolitico di forme allusive ad aspetti empirici di una realtà fenomenica che è già stata aprioristicamente scavalcata dalla azione creativa astrattiva.

Tale azione, infatti, provvede a dirigersi alla 'rappresentazione' eidetica più che alla 'figurazione' fenomenica della datità delle cose, lasciando, così, solo un ridottissimo spazio all'intendimento pareidolitico delle immagini astratto-geometriche che sono dotate di una propria armonia interna che genera opportunità significazionali decisamente incapaci di piegarsi alla deviazione percettiva dettata da una visione appunto pareidolitica.

Si potrebbe aggiungere che le ragioni dell'armonia, proprie della consistenza 'razionale' dell'Astrattismo Geometrico e presiedute talvolta da una disposizione, ad esempio, d'assetto 'simmetrico', non sono sufficienti a giustificare l'esclusione o la limitazione di una visione pareidolitica. Ciò potrebbe essere confermato, ad esempio, nel caso delle *Macchie di Rorschach*, ove, appunto, è anzi proprio la consistenza di una armonia simmetrica di corrispondenze speculari ciò che induce ad una visione

pareidolitica che viene addirittura utilizzata - sia pure con la riserva della discrezionalità dell'analista - come strumento di diagnostica medica.

Nel caso dell'Astrattismo geometrico occorre però aver conto del fatto che l'armonia non è direttamente riconducibile alla simmetria ed avviene, quindi, che l'armonia delle parti che costituiscono l'opera non sia frutto di una articolazione di corrispondenze simmetriche, come nel caso delle *Macchie di Rorschach*, ma di una elaborazione di stati d'equilibrio presieduti da intendimenti di ponderazione, di interazione ecc. che prescindono dalla banalità dello specchiamento che produce un effetto di simmetria di natura meramente visuale, ben diverso dalle ragioni di una armonia che sia frutto della ricchezza organica di una opportuna elaborazione 'concettuale'.

Non a caso, può essere illuminante leggere l'esperienza creativa duchampiana, di marca 'concettuale', alla luce del prescritto astratto-geometrico osservato soprattutto nel suo intendimento 'concretista' di elaborazione vandoesburghiana.

Tutto ciò vale non solo come ulteriore prova della distonia esistente nell'Astrattismo Geometrico tra armonia e simmetria, ma anche della maggior difficoltà di poter avere una fruizione pareidolitica all'interno della pratica astratto-geometrica.

L'apparizione di immagini pareidolitiche è frutto di una mobilità visuale, che è quella con la quale l'osservatore si immerge nella 'visione' delle cose. Un caso tipico è quello della osservazione delle nuvole, di cui, peraltro, qualche artista, come Franco Betteghella, ha inteso sviluppare una ricerca figurativa molto attenta e mirata.

Le nuvole sono caratterizzate da una grande mobilità che consente loro di assumere forme aggregative costantemente mutevoli, al cui interno l'immaginazione fruitiva può 'riconoscere' una ricca messe di riferimenti - che chiameremo 'raffigurazionali' - alla realtà empirica.

Il dato della mutevolezza degli assetti conformativi che assumono gli strati nuvolari è sicuramente un fattore di largo rilievo nel formarsi di una condizione percettiva di tipo pareidolitico che chiama in causa una opportunità di visione limitatamente cinestetica. Diciamo 'limitatamente cinestetica' giacché la condizione di mobilità, che è condizione decisiva nella pratica cinestetica, nel caso della osservazione degli ammassi nuvolari, riguarda principalmente l'oggetto della visione - le nuvole - che non l'osservatore.

Ciò vale a spiegare bene che la consistenza cinestetica di un'immagine o, in generale, di un'opera d'arte, non consiste principalmente nella sua mobilità o nelle sue mutazioni di stato variamente determinate, ma dalla disponibilità del soggetto ad assumere una mobilità fruitiva.

Riprendiamoci alla emergenza di aspetti pareidolitici che si presentano alla disponibilità percettiva ed osserveremo che non solo immagini mobili (movimento di fronde, ombre luminose, nuvole ecc.) ma anche immagini statiche giungono spesso soccorrenti a determinare la 'visione' distorsiva del loro assetto obiettivo, come avviene nel caso di macchie sui muri o di giochi di ombre o di dispiegamento di assetti particolari di oggetti specifici o di pezzi della natura, come muri sbrecciati, rocce, montagne, distese di terreni ecc.

Se si analizza con attenzione il processo pareidolitico, si potrà osservare come ci sia sempre, alla base del suo verificarsi, un movimento - più o meno lungo e veloce - che determina la 'riconoscibilità' di forme familiari in assetti della natura o nella disposizione di oggetti che assumono una particolare consistenza di visibilità pareidolitica. Gioca, insomma, un suo ruolo la percezione cinestetica, avendo conto che tale percezione, nel caso della mera apparizione pareidolitica si rivela fortemente depotenziata della sua carica 'concettuale'.

Possiamo, quindi, chiederci: questo fenomeno pareidolitico è meramente psicologico o non è anche specificamente ottico, spiegandoci, in tal modo, la differenza tra una percezione cinestetica 'attiva' (come quella che il soggetto fruitore produce 'concettualmente' nel processo formativo dell'opera d'arte col proprio impegno di intervento co-creativo) ed una percezione cinestetica 'passiva' in cui il soggetto soggiace alla suggestione, in questo caso, principalmente ottica, dettata dalla immagine pareidoliticamente apparente?

È difficile rispondere in termini assoluti a tale interrogativo giacché, talvolta, avviene che l'immagine pareidolitica si presenti ad un solo soggetto e, altra volta ancora, che si proponga largamente condivisa all'attenzione di numerosi osservatori. Chiameremo in nostro soccorso il cosiddetto 'coefficiente artistico' suggerito da Duchamp e che vale a stabilire la prospettiva corretta entro la quale può stabilirsi la fruttuosità artistica del coinvolgimento dell'osservatore in un processo di fruizione attiva di vocazione co-creativa, insieme con l'artista, dell'opera d'arte.

Lungo il processo di 'visione' pareidolitica che chiameremo, a questo punto, 'allargato', distinguendolo, quindi, dalla consistenza propria della condizione cinestetica, vanno a collocarsi anche manifestazioni di fenomenologia intenzionalmente illusionistica, che variamente possono oscillare dall'ambito della prestidigitazione fino a quello del Cinetismo creativo.

Qui, in particolare, in quest'ultimo caso, all'interno della creatività artistica di vocazione 'cinetica' la manifestazione pareidolitica si fa molto interessante giacché essa non si presenta come effetto di un libero processo associativo di forme, man mano apparenti, con immagini di una realtà empirica facilmente riconoscibile, ma come effetto, piuttosto, di una azione di intervento illusionistico specificamente

disposto dalla attività dell'artista per potere irretire le facoltà percettive del fruitore, incanalandone proditoriamente la fruizione percettiva in un alveo predittivamente ed aprioristicamente stabilito.

Si propongono, infatti in un quadro compositivo di ordine 'cinetico' quelle manifestazioni creative cosiddette 'op' che fanno leva su processi di alterazione visiva, che costituiscono, molto spesso, oggetto di approfondimento di ricerca scientifica, come avviene, ad esempio, nel caso delle cosiddette 'illusioni di Muller', del 'cubo di Necker', del 'triangolo di Kanizsa' ecc.

La creatività artistica muovendo dal presupposto della possibilità di ingannare la vista ha agito per fornire una proposta creativa che, dall'anamorfosi, fino alle elaborazioni di Escher ed alle prestazioni propriamente 'optical' si sono prodotte in uno sforzo di creare una distorsione percettiva che è sia di tipo statico che dinamico, secondo che fornisca un processo alterativo/alternativo di suggerimento di visione in ferma o in movimento.

Qui pensiamo, ad esempio, a personalità come Vasarely, Bonalumi, Castellani ecc.

In alternativa all'illusionismo ottico del Cinetismo, occorrerà aver conto della consistenza razionale del Cinestetismo, che, avendo conto del ruolo che svolge il movimento nella vita del soggetto umano, suggerisce che occorre praticare una sorta di *reductio ad unum* di creazione ed interpretazione.

Ciò spiega come possa avvenire che la prospettiva 'concettuale' del 'Coefficiente artistico' duchampiano trovi corrispondenza nella consistenza cinestetica, additata dalla teoresi astratturista, che considera in termini di stringente integrazione tutto il processo produttivo-fruttivo dell'opera d'arte coinvolgendo paritariamente l'artista ed il fruitore.

Medaglioni d'arte

Una pagina della storia del Movimento di 'ASTRACTURA'

Benevento 2018

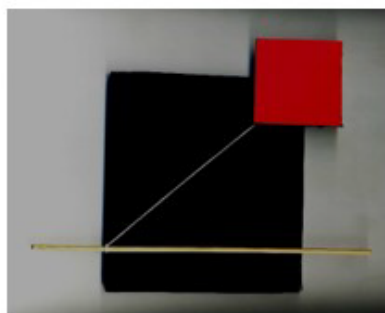
GRUPPO ATRACTURA -

Arte/Studio - Gallery "Atractura e le sue ragioni" - 05/22 maggio 2018

LA MOSTRA propone in esposizione opere di artisti appartenenti al Movimento di ATRACTURA, movimento fondato da Rosario Pinto, che conta, ormai, già quasi dieci anni di vita, ed opera nell'ambito dell'Astrazione Geometrica.

Le parole d'ordine di ATRACTURA sono tre: Linearismo, Cronotopia, Cinestetismo e valgono come punti di orientamento alla cui stregua si possa procedere alla messa in campo di un progetto creativo che possa valere non soltanto come dato artistico, ma anche come suggerimento di una 'visione del mondo', come, cioè, un ordinamento di pensiero che ambisce a rendere la pratica artistica, in un certo senso, una pratica 'diversamente filosofica'.

Conviene aggiungere che ATRACTURA non rimane chiusa in se stessa: si apre all'esperienza multipla e diversificata nell'ambito della temperie astrattista, procedendo a porsi come via ecumenica ed inclusiva nei confronti delle varie scansioni astrattiste che caratterizzano questa particolarissima branca dell'arte contemporanea. Procede, inoltre, ATRACTURA a valorizzare il ruolo



del fruitore, chiamandolo, in modo propositivo, ad avere parte attiva nel processo estetico. La mostra presso 'Arte Studio Gallery' di Benevento,

presentata da Rosario Pinto, propone l'opera di

tredici artisti, non solo italiani, che sono tra i componenti del Movimento di 'ASTRACTURA'. Essi sono:

Maurizio Bonolis,	Rosario Buccione,
Francesco Gallo,	Antonio Minervini,
Angelo Bellani,	Carmen Novaco,
Salvatore Starace,	Fabio Massimo Caruso,
Lucia Di Miceli,	Salvatore Giunta,
Lorenzo Bocca,	Michele Marzo,
Helena Dombrowska.	



Renato Milo

I Fratelli Geppino e Vittorio Fortunati

Un ricordo di due artisti a me cari

Geppino Fortunati ed il fratello Vittorio sono due personalità di artisti su cui è senz'altro utile lasciar soffermare la nostra attenzione, per alimentare la memoria storica a proposito di due figure che hanno dato molto all'arte non solo napoletana, spendendosi, tra l'altro, con grande passione, nell'ambito della pratica astrattista.

Inizierò a parlare di Geppino Fortunati, più anziano di Vittorio. Geppino era un'artista poliedrico ma soprattutto un uomo di grande preparazione culturale e artistica, con un bagaglio di esperienza dovuta ai suoi trascorsi in città come Parigi e Berlino. Lì a Berlino ebbe contatti con artisti del luogo e studiò nuove ricerche pittoriche, dalla neo figurazione al neo-cubismo e all'astrazione segnica.

L'astrazione fu il suo punto di forza, egli proponeva in alcuni suoi appunti: "L'astrattismo nato nei primi anni del 20esimo secolo, termine che indica quelle opere pittoriche e plastiche che esulano dalla rappresentazione di oggetti reali, ma usa un linguaggio visuale di forme e colori e linee con lo scopo di realizzare una composizione strutturale o interiore che possa coesistere con un grado di indipendenza delle referenze visuali nel mondo".

Era un'artista schivo dalla mondanità artistica, egli ha cercato nella sua vita il solo operare per sé; e questo lo ha posto in una situazione tale, per questo suo carattere riservato, da non aver mai voluto fare mostre né in gallerie né in spazi pubblici. Le sue uniche apparizioni avvennero nel 1925, periodo nel quale, tenacemente contrario al regime artistico dell'epoca, insieme al suo amico Luigi Castellano (detto Luca) si opponeva al tipo di arte classica di quel momento storico. Egli proponeva, insieme a Luca, opere totalmente diverse e di sapore astratto; pertanto il regime dell'epoca, essendo di idee completamente diverse, vivamente invitò entrambi a non partecipare più alle loro manifestazioni.

Geppino ha continuato ad operare con opere dove non aveva valenza il colore ma il tratto libero, il segno.

La priorità in queste opere è di scelta delle dimensioni, anche di quattro metri per quattro, realizzate su cartoni fatti appositamente per lui, proprio per dare spazio al segno del suo tracciato, dove la libertà totale era piena, un segno cerebrale ed astratto, dove la mente prendeva il sopravvento sull'emozione e sul pensiero libero; il segno si trasformava in costruzione di immagini monocromatiche.



V. Fortunati, *Mediterraneo*, 1992

In quel periodo, nel lontano 1939, anche Vittorio, insieme al fratello Geppino, nella sua età giovanile seguiva e sentiva il sapore dell'arte del momento frequentando lo studio degli scultori Monaco e Meconio; e lì iniziò molto presto a seguire un percorso di disegno e pittura.

Tra il 1949 e il 1950, periodo di grande fervore nell'arte napoletana, Vittorio frequentò, in modo assiduo, l'artista Raffaele Lippi, non solo amico di famiglia ma anche amico stretto di Geppino. Così Vittorio, prendendo insegnamento da Lippi, li incominciò a concepire in modo più chiaro e coerente le tonalità dei colori e delle

forme sviluppando opere di figurazione astratta dove il reale veniva sublimato dall'astrazione compositiva naturalista.

Vittorio e Geppino, oltre a frequentare Lippi, frequentavano anche l'amico artista Guido Tatafiore, già noto in tutta Italia; ed entrambi lo frequentarono in modo relazionale e artistico scoprendo insieme a lui nuove formulazioni della pittura e del segno. La loro frequentazione non si fermò con Tatafiore, si relazionarono anche con Andrea Bizanzio, artista raffinatissimo e di una sensibilità coloristica fondamentale per Vittorio che cercava nelle proprie ricerche nuovi cromatismi e forme.

L'amicizia con Bizanzio fu molto intesa condividendo insieme concetti, discussioni e teorie sul concetto della forma e scultura astratta geometrica.

Vittorio si impegnava moltissimo, ricordo che passava molte ore nel comporre e miscelare colori tra acrilici e calci per creare opere materiche e di spessore componendo i colori, i suoi famosi "gialli ocra", le sue "terre bruciate" e il suo "rosso pompeiano" dipingendo anche opere di grandi dimensioni impegnando giorni e giorni; il suo lavoro veniva svolto soprattutto con le luci del mattino in quanto la luce solare era fondamentale per le sue opere: l'astratto delle mura di Napoli prese in piena luce solare dove i colori caldi si opponevano a quelli freddi. Saperi astratti portavano una propria interpretazione.

Nel 1984 Vittorio ebbe la fortuna di entrare e di far parte della Galleria "San Carlo" il cui proprietario era il musicista Raffaele Formisano; fu lì che Vittorio mi fece conoscere e prendere contatti con il proprietario della Galleria, della quale feci parte anche io esponendo i miei lavori nelle mostre collettive e nelle fiere d'arte ma anche in una personale.

Ritornando a Vittorio, nel 1984, fece una personale con il testo di Guido Tatafiore e in quel periodo egli incominciò a frequentare altri artisti: Renato Barisani, Carmine Di Ruggiero, Gianni De Tora. Ricordo le mostre fatte insieme a Vittorio, Barisani, Di Ruggiero e De Tora, sia all'istituto Grenoble di Napoli che a Roma presso l'Accademia d'Egitto e nelle tantissime altre esposizioni fatte con lui ed altri artisti sopra citati.

Ricordo le sue famose lezioni, quando mi parlava di materia, luce e spazio e che poi non era altro che il significato astratto del suo lavoro di anni. Egli ha letto molto nell'intimismo delle mura di Napoli, una città piena di sentimenti che diventano colori e architetture astratte; le rovine del passato e le frammentazioni delle mura dell'antica città sono state il punto principale di una ricerca proiettata tutta verso l'astrattismo. Il mio ricordo va a quando dipingeva su tele di sacco, con stesura di tela

a maglie larghe, le sue pennellate erano larghe e pastose creando un gioco di rilievi materici dal tufo giallo ocra al tufo grigio partenopeo; la porosità e la costruzione del tufo estratto dalla terra creavano forme inconsuete quasi geometrizzanti.

Vittorio oltre che un talentuoso artista è stato anche un uomo mite dal cuore grande, un marito e un padre attento e amorevole che si è dedicato tutto alla famiglia.

Bisogna dire che Vittorio, oltre ad essere un ottimo artista, ha, per anni, dedicato la propria attenzione professionale al restauro di opere del '700 e '800 napoletano collaborando, per anni, con il suo amico di nome Pucci con il quale aveva uno studio di restauro ad Ercolano; restauravano opere in Chiese e Palazzi nobiliari svolgendo la propria attività in Campania e nel resto d'Italia portando queste opere agli antichi splendori.

Devo dire che ho di questi due artisti non solo un ricordo dovuto all'arte ma anche legato alla mia infanzia, quando mio padre mi portava con lui in un palazzo di Via Chiaia, una zona di Napoli dalle parti di Piazza Plebiscito e ricordo che sull'uscio trovavo una signora di piccola statura attorniata da una miriade di gatti, era la sorella di mia nonna Ester, madre di mio padre, Zia Dora. Lì incontravo anche uno dei suoi figli Luigino; quando entravo in quella casa sentivo, oltre al miagolio dei gatti che invadeva tutta la casa, sentivo uscire da una stanza un profumo di colori, che per me somigliava al profumo di pane fresco appena sfornato; e lì c'era Geppino, mio zio, che stava mescolando i suoi colori ad olio e acrilici miscelando con acquaragia.

Rimanevo incantato nel vedere come dipingeva e costruiva forme di cartone geometrizzanti (scuola cubista braqueniana) e lui sovrapponeva strati di cartone colorati e sagomati creando stratificazioni, poneva colori ad olio composti con parti di acrilico realizzando forme e variazioni di forme geometrizzanti, composizioni di un fascino e di una bellezza molto particolari.

Anche Vittorio dipingeva, per un certo periodo con il fratello Geppino, ma, a sua differenza, Vittorio iniziò da una pittura neo figurativa, per ricercarne, poi, con gli anni, il suo significato dell'intimismo astratto delle famose mura di Napoli, mentre suo fratello Geppino, molti anni prima di Vittorio aveva abbandonato la forma neofigurativa per avvicinarsi a forme più dinamiche ed astratte fino alla ricerca di un segno unico interagendo tra segno e mente.

Ricordo Geppino, un uomo schivo, ma molto tenace e sicuro delle proprie idee e concetti, quante volte insieme a Vittorio andavamo al suo studio, studio ricavato da un grosso enorme garage ristrutturato, vedevo opere, enormi cartoni attaccati sulle

pareti dello studio con quei segni liberi mentali dove la linea segnava e tagliava liberamente come solchi quei fogli enormi e bianchi, segni di astrazione pura.

Molti discorsi si interloquivano tra Geppino e Vittorio, ascoltarli era un piacere ed io, come una spugna, cercavo di assorbire i loro discorsi.

Ricordo ciò che mi diceva Geppino: “Vedi un’artista serio è uno che sviluppa il proprio processo lavorativo per la durata di 10 anni, poi per 10 anni bisogna sviluppare bene l’idea prodotta nel vecchio processo lavorativo e 10 anni perché quest’idea venga imposta nel mondo sociale e della cultura”.

Io pensavo, tra me e me, quindi per tutta una vita e forse oltre un’artista non si ferma mai e deve sempre sviluppare e ricercare, in un modo intelligente ed equilibrato, nuove tecnologie e forme di arte e accettare anche quello che propone l’arte di oggi e restare sempre aggiornati.

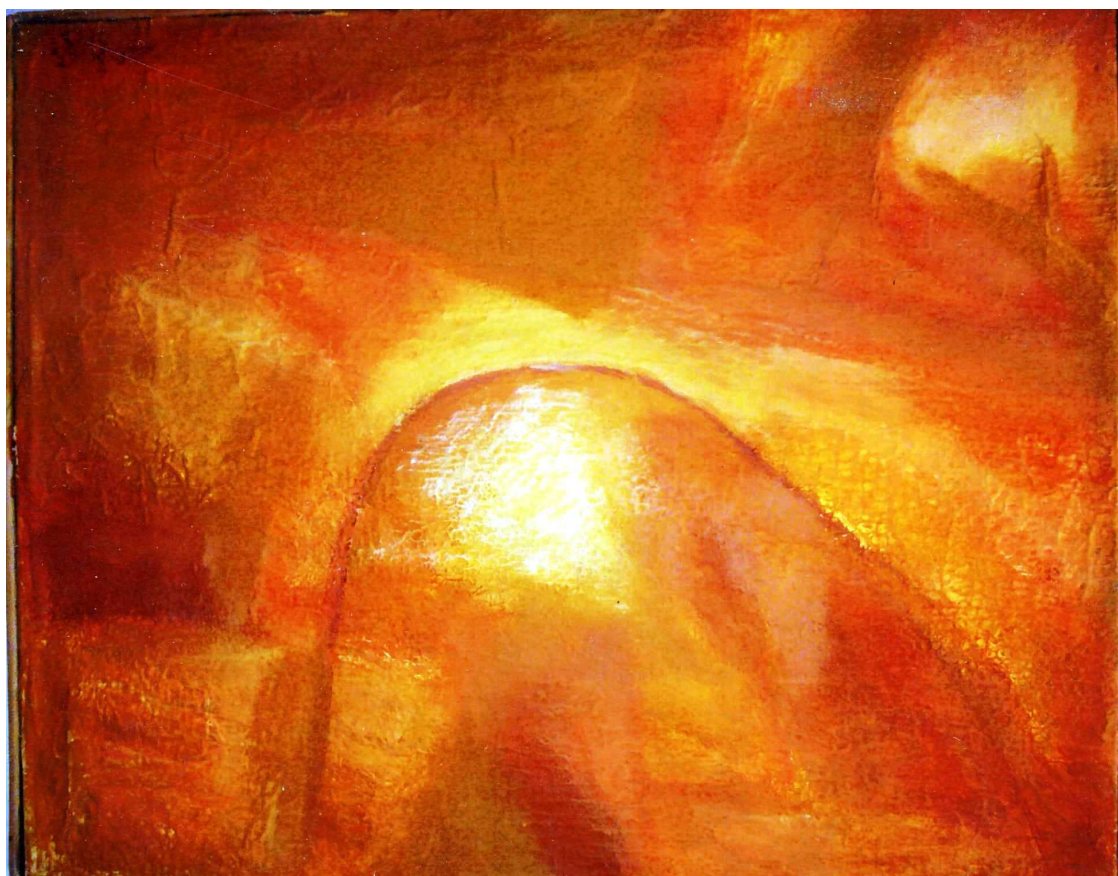
Vittorio, a differenza di Geppino, anche condividendo alcune idee, riteneva che l’artista doveva ricercare e studiare ma è pur vero che doveva uscire dalle sole quattro mura dello studio per poter vivere con la gente e ciò che ci circonda, la luce, elemento creativo della città, i colori. Vittorio mi diceva spesso di stare attento all’equilibrio di un quadro e di inserire, in quell’opera, un massimo di 3 colori, possibilmente caldi da inserire in modo bilanciato che così l’opera, a livello visivo, non fosse in disequilibrio.

Certamente, per me, non era facile seguire le loro idee e concetti ma devo dire che, comunque, nel mio lavoro, ho riportato i loro consigli anche se il mio lavoro è diverso, la mia ricerca è portata verso l’astrattismo geometrico Madi ma riporta molto i concetti di Vittorio per quanto riguarda la luce e lo “smistamento” delle tonalità dei 3 colori di bilanciamento; ma uso materiale completamente diverso da quello di Geppino e Vittorio, mentre loro operavano su tele io opero con materiali plastici, il plexiglass, realizzando, fino a poco tempo fa, teche di plexiglass con fresatura ad incastro con forme geometriche colorate all’interno, anch’esse pure di plexiglass trasparente, riempivo queste teche di acqua e colla liquida e si cristallizzavano per la reazione chimica della colla che distrugge l’ossigeno dell’acqua e crea opere a specchi. Se ci si muove intorno a questa teca, si ha l’idea che gli oggetti all’interno si muovano e deformano, è solo una forma visiva (estroflessione ottica).

Oggi realizzo questo movimento con pannelli di plexiglas sui quali vado a collocare sopra questi pannelli tubolari oppure prismi (ottici) sempre di plexiglas trasparenti con colori al di sotto di ogni prisma, colori acrilici di plexiglas, tonalità coloristiche elettriche trasparenti.

I prismi o i tubolari, a seconda della loro lunghezza, vengono collocati su questo pannello e il movimento che si crea attorno è una scomposizione del colore con prismi bassi e colore più alto e con prismi alti e colore basso. Si creano delle forme “estroflesse visive”.

Chiusa la parentesi sul mio lavoro, ritorno a Vittorio e Geppino. Devo dire che negli anni passati e quelli di oggi ho ritrovato in loro sempre una grande coerenza di idee e intenti sia nella vita familiare che sociale; sono stati, dico sono stati perché oggi, purtroppo, non ci sono più e devo dire che per me ricordarli mi pone in una situazione di ricordi belli e pieni ma anche in una situazione di grande tristezza pensando che artisti e uomini come loro non ci sono più, ma comunque la loro eredità artistica, soprattutto per Vittorio, è costituita dai cataloghi e dalle opere custodite in molti musei nazionali ed esteri.



V. Fortunati, *Senza titolo*

Arturo Millan

Arte Latinoamericano. Europa en América o América en Europa

Cuando los europeos llegaron al continente americano se encontraron con una civilización compuesta por ciudadanos que físicamente eran diferentes en color (aceitunado) rasgos físicos (ojos rasgados) distintos tipos de altura y complexión que Vivian en sociedades perfectamente organizadas en lo político, social, económico y cultural, amén de miles de años habitando esta parte del mundo y que ostentaban construcciones de gran avance e importancia arquitectónica de la que aun tenemos importantes vestigios.

Fue una civilización politeísta con leyes y normas bien establecidas a quienes los conquistadores llamaron indios por equivocación ya que pensaban que habían llegado a la India por otra ruta. No todos tuvieron un mismo avance pues se encontraban en etapas intermedias que cubrían la inmensa mayoría del territorio pero que se agrupaban en sociedad y estaban gobernados por un Cacique.

Los Incas, Mayas Aztecas fueron civilizaciones que ejemplifican el mundo aborigen del Siglo XV, cuya cultura material y espiritual nunca dejara de asombrar al resto de la humanidad que aun investiga sus avances.

Una vez que llegan los descubridores y comienzan a colonizar se declaran en guerra unos contra los otros por la territorialidad. Para Europa significo riqueza y para los indígenas, todo lo contrario: sometimiento y pérdida.

De todo este hecho sangriento y demoledor surgió un nuevo grupo étnico producido por la mezcla del indio con el europeo ya sea por violaciones o relaciones consensuadas. Luego llegaron Africanos traídos por los Frailes que también se amancebaron con indios y europeos, formando una raza multicolor y multicultural interesantísima, que luego se repitió a raíz de la Primera y Segunda guerra mundial con la huida de gran cantidad de europeos a América, donde la mayoría hizo vida y también se mezclo.

Con esto quiero decir que Latinoamérica es un continente rico y multicultural, que apporto a Europa en todos los aspectos (productos agrícolas, enseres, conocimientos medicinales, elementos arquitectónicos y Arte. El Arte de los pueblos

indo americanos ha tenido gran importancia por su influencia en la ruptura estética de las vanguardias del arte contemporáneo, a pesar de que la antropología clásica lo denominaba ambiguamente como arte primitivo, mientras que la antropología cultural reciente lo hace con otros criterios. Una vez realizado este pequeño recuento histórico de lo que somos y estamos hechos los latinoamericanos, pasó a significar mi devenir como creador de la plástica venezolana y universal como una manera sencilla para la comprensión de mi trabajo artístico. Nací en Venezuela, específicamente en la isla de Margarita, en donde, como dicen los historiadores, habitaba un pueblo indígena que tuvo características muy peculiares. Eran altos, de buen físico, sociables y de mar. Esa es mi herencia genética ligada a la europea.

En mi larga trayectoria profesional en el arte, mi recorrido creativo abarca el curso de la pintura venezolana desde la última mitad del Siglo XX hasta nuestros días, desde el academicismo formal pasando por el constructivismo hasta llegar a la Abstracción Geométrica, multidisciplinaria y lúdica del movimiento de abstracción e invención (MADI) creado por el Maestro Arden Quin, Uruguayo, encontrando finalmente ubicación en el movimiento ASTRACTURA fundado por el Filósofo y crítico de Arte internacional Dr. Rosario Pinto en Nápoles, Italia, cuyos enunciados son :linealismo, cronotopia, Kinestesia, conceptual y humanista, elementos que me apasionan en su concepción y filosofía

En mi obra aparecen geometrías ancestrales que contienen analogismos primitivos, engramas de vinculación con nuestros ancestros, reordenando los centros de referencia donde tiempo y espacio pasado se funden con el presente y cuyos vértices centrales polarizados se inscriben un centro geométrico en el medio de cuatro puntos cardinales en el espacio. Cada fragmento ha sido intervenido con capas de color que enfatizan el resplandor lumínico, testigo de la volatilidad de la materia y los estados transitorios del hombre. Es una obra expresiva y de dominio técnico, en ella domina la línea, precisa, modeladora, táctil, que delimita los cuerpos abstractos que brotan en movimiento intempestivo en su enfática tridimensionalidad saltando hacia el espectador.

Realmente mi obra se circunscribe a los nuevos órdenes estéticos de la plástica, designando las problemáticas del arte actual. Se trata de texto reverberante, vibrátil, que muestra una intensidad artística con una subtextualidad metafórica cuyo principal recurso es el signo primigenio, el retorno al lugar original de comunicación con los ancestros.

Maria Ambrosio

Pieno e vuoto. Le emozioni semplici

di Lucia Corrado

L'evoluzione del disagio psichico e sociale nella letteratura segue di pari passo la storia stessa dell'umanità e la percezione che l'uomo ha di sé. Non esiste un preciso "giorno zero", bensì una lenta e profonda metamorfosi. Se nell'antichità il dolore o la follia erano interpretati come punizioni divine o colpe tragiche, è con la modernità che il disagio si spoglia del mito per diventare esistenziale, clinico e direttamente figlio del contesto sociale. Prima che la sociologia parlasse apertamente di "disagio sociale", la letteratura aveva già iniziato a esplorare l'inadeguatezza dell'individuo. Collocare un'opera che tocca temi così delicati aiuta a comprenderne il valore profondo.

Possiamo inserire *Pieno e vuoto. Le emozioni semplici* di Lucia Corrado all'interno di un filone ben preciso: il testo si inserisce nella tradizione che usa la scrittura come testimonianza e superamento del disagio corporeo; segue la scia di opere fondamentali come *Volevo essere una farfalla* di Michela Marzano o il lavoro di Fabiola De Clercq *Tutto il pane del mondo*, dove anoressia e bulimia non sono "capricci con il cibo", ma un linguaggio corporeo per esprimere un dolore emotivo profondo, un vuoto che si tenta paradossalmente di colmare attraverso il controllo o la privazione. La vera specificità contemporanea dell'opera di Lucia Corrado è il racconto del disagio amplificato dal web.

Il testo entra in quella narrativa che analizza l'impatto dei social media, delle community *Pro-Ana* e *Pro-Mia* (blog e chat che incentivano i disturbi alimentari) e della costante ricerca di validazione online: qui la rete smette di essere un semplice mezzo di comunicazione e diventa una cassa di risonanza che normalizza e isola la sofferenza.

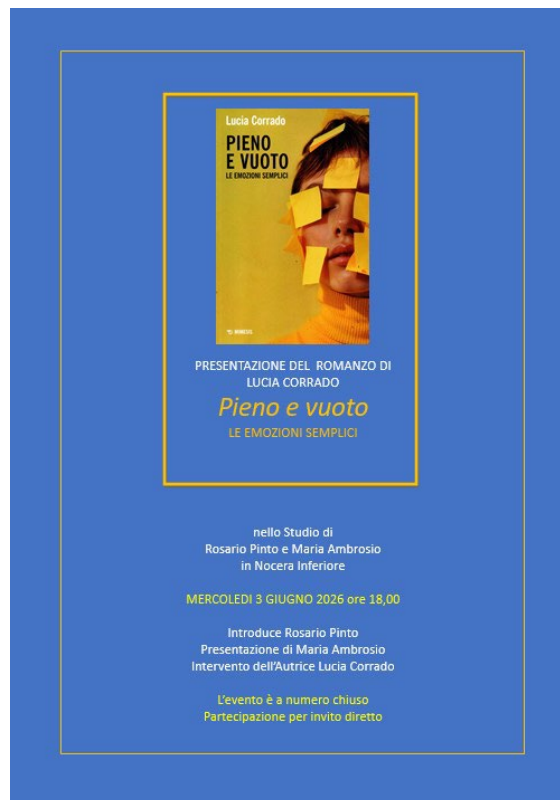


Il testo fa parte della *narrativa del sé* (memoir terapeutico); si tratta di un atto di etnografia clinica: l'autrice usa la pelle come laboratorio, descrivendo il male dall'interno per dargli un nome e togliergli potere. Nella scrittura terapeutica, la parola scritta sostituisce il sintomo (il digiuno o l'abbuffata) e dove prima parlava il corpo autodistruggendosi, ora parla la pagina.

Non è solo cronaca, ma il tentativo di tradurre l'indicibile in parole, trasformando la vulnerabilità in uno strumento di condivisione e cura.

Per capire come *Pieno e vuoto* si collochi in questo panorama, possiamo accostarlo a una costellazione di altri romanzi e memorie, divisi per affinità tematica e stilistica: *Volevo essere una farfalla* (M. Marzano) e *Tutto il pane del mondo* (F. De Clercq) sono i testi capostipite in Italia.

Come la Marzano, che analizza l'anoressia con gli occhi della filosofa, e la De Clercq, pioniera del racconto della bulimia, Lucia Corrado mette a nudo la stessa verità: il disturbo alimentare riguarda la ricerca d'amore e la gestione di un vuoto interiore; la pagina diventa lo "specchio pulito" che sostituisce quello deformante della malattia. *Briciole* di Alessandra Arachi e *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano: in questi romanzi l'anoressia e l'autolesionismo sono i modi in cui gli adolescenti "segnano" il proprio corpo per differenziarsi o scomparire; *Pieno e vuoto* dialoga perfettamente con il personaggio di Alice nel romanzo di Giordano: il corpo è il luogo fisico di una guerra psichica contro le aspettative della famiglia e della società. *Fame. Storia del mio corpo* di Roxane Gay; anche se la Gay parla di obesità e *binge eating* come reazione a un trauma, il meccanismo terapeutico è identico: usare il corpo come una fortezza per proteggersi dal mondo e poi usare la scrittura per smantellare quella fortezza, un capitolo alla volta.



L'elemento di rottura di Lucia Corrado è che, mentre i testi classici (De Clercq, Marzano) si muovono nel triangolo tradizionale *Io-famiglia-cibo*; *Pieno e vuoto* compie uno scatto in avanti tipico dei nostri anni e introduce la variabile della Rete: se nei romanzi degli anni '90 e 2000 l'isolamento della protagonista era fisico e domestico – la propria camera, il bagno, la bilancia – nell'opera della Corrado l'isolamento si fa paradossalmente “social” e il disagio si specchia nelle dinamiche digitali, trasformando la scrittura terapeutica non solo in un diario intimo, ma in una vera e propria scialuppa di salvataggio per uscire dal labirinto dell'algoritmo. Se il disagio psichico è per definizione isolamento, la letteratura è, dunque, il ponte che lo rompe. Il libro non vuole essere un trattato medico per spiegare la malattia a chi sta bene, ma un geroglifico comune: chi legge si riconosce nelle sfasature dei personaggi, scoprendo un linguaggio universale.

LUCIA CORRADO, *Pieno e vuoto. Le emozioni semplici*, Mimesis Edizioni, 2025

Rosario Pinto

**La pittura tedesca dell'Ottocento
nei grandi cicli figurativi di Roma e di Napoli
tra Nazareni e von Marées**

Partiremo da un dipinto che ritrae due fanciulle che si trattengono insieme, all'aperto, avendo alle proprie spalle un paesaggio di sereno slargo ambientale; esso è opera di Friedrich Overbeck e ritrae *Italia e Germania*. L'opera è del 1828, ed interpreta le istanze romantiche di un secolo dell'800 che aveva già imparato a lasciar fluire la sensibilità emotiva di David entro i nuovi canali di una gravidanza romantica, che non intendeva però, presentarsi negli aspetti dell'irruenza di Delacroix o del pragmatismo esistenziale di Géricault.

Overbeck è un esponente del movimento dei 'Nazareni', una comunità di artisti che intende la pratica creativa come un ritorno alle radici semplici ed originarie della prima pittura moderna, quella che, dopo gli ansiti gotici e poi anche tardogotici, inaugurava la stagione della prospettiva e della solarità umanistica del pieno '400.

Il movimento fonda le sue origini a Vienna nel 1809 e nasce ad opera, innanzitutto, di Johann Friedrich Overbeck e Franz Pforr che, in alternativa al classicismo accademico danno vita alla *Lukasbund* (Confraternita di San Luca).

Nel 1810 si spostano a Roma, e vanno ad occupare il monastero di Sant'Isidoro sul Pincio, ove prendono a vivere con una sorta di spirito monastico, distinguendosi anche per l'abbigliamento, la capigliatura fluente e per l'ispirazione mistica del loro stile di vita.

Il modello ideale cui questi pittori ispirano il proprio indirizzo creativo non è quello del Rinascimento maturo, ma quello, piuttosto, delle sue origini, da ricercarsi nella prospettiva esemplaristica del Perugino o dello stesso Raffaello degli esordi, per non dire di forti personalità del Rinascimento tedesco come Albrecht Dürer.

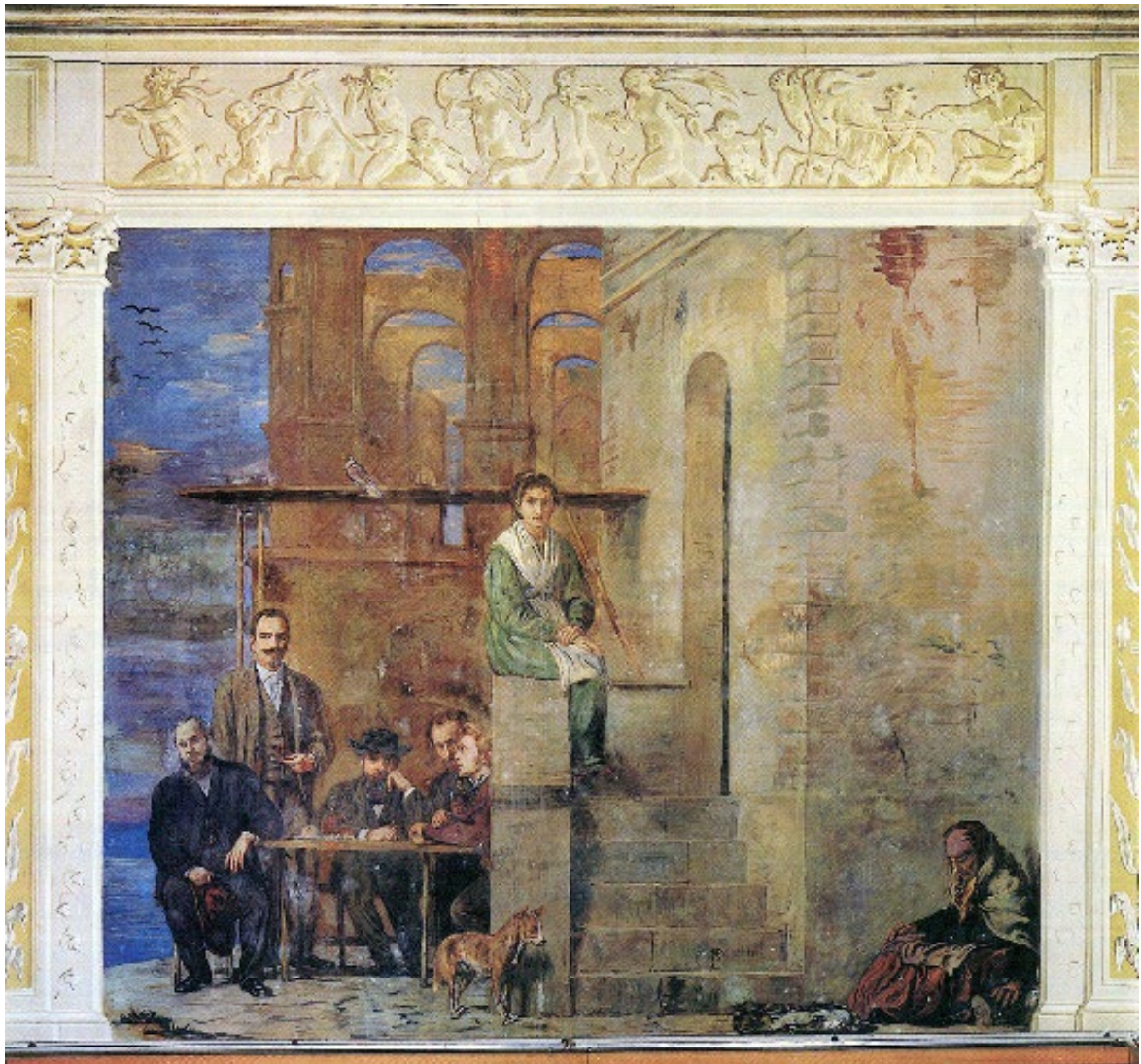


F. Overbeck, *Italia e Germania*, 1828

Nella loro arte spicca il ruolo del disegno e poi la gamma cromatica che è pura ed essenziale, caratterizzata da campiture ampie e luminose. I loro temi sono religiosi e letterari, come ben si evidenzia, ad esempio, nel loro capolavoro più significativo che è dato dalle decorazioni del Casino Giustiniani Massimo di Roma, ove nelle tre sale del piano terreno spiccano le descrizioni figurative dei tre poemi di Dante, Tasso ed Ariosto.

Il ciclo di questi affreschi viene eseguito tra il 1817 ed il 1829, ad opera di Peter von Cornelius e Joseph Anton Koch (Stanza di Dante), Johann Friedrich Overbeck (stanza di Tasso), Julius Schnorr von Carolsfeld e Joseph von Führich (stanza dell'Ariosto).

L'altro ciclo di cui giova ancora discutere è quello che si trova a Napoli ed occupa il salone della Biblioteca della Stazione Zoologica Anton Dohrn; esso fu realizzato nel 1873 ad opera di Hans von Marées ed inaugura uno stile di compunta compostezza formale che costruisce i suoi assetti, però, non seguendo rigide forme classicistiche, ma un severo ordinamento compositivo, nutrito di grande sensibilità materica e di una capacità di accostamento alla datità realistico-verista, che sfugge alle indicazioni prescrittive sia di marca storicistica che di marca positivista, istradandosi, piuttosto, lungo una linea di realismo critico che è quello cui si è rivolta tutta la temperie ottocentesca tedesca, fino alla sua evoluzione, poi, nelle sintesi secessionistiche di Monaco e di Berlino.



H. von Marées, Affreschi della Stazione zoologica di Napoli, 1873 (dettaglio)

Il ciclo napoletano, ispirato alla vita del mare, enuclea immagini realistiche che sono di asciutta essenzialità figurativa e sembrano preludere alle significazioni creative che caratterizzeranno, più tardi, negli anni '20 e '30 del '900, le soluzioni di viva sensibilità oggettuale che definiscono la temperie della Neue Sachlichkeit.

Rosario Pinto

Liaisons de l'Abstraction

1 - L'Astrattismo e la sua persistenza storica

È avvenuto, nel corso del tempo, che – oltre che l'Astrattismo – anche altre linee artistiche, di manifesta caratterizzazione non-figurativa, siano state riconosciute con la definizione di 'astratte', con una evidente confusione dei concetti di 'astrazione' e di 'aniconismo', che meritano, invece, una ben diversa e distinta connotazione semantica.

Certo, ad un primo esame, un'opera di impostazione 'informale' ed una di taglio 'astratto-geometrico' si presentano alla vista come non 'figurative' (meglio ancora, preciseremo, non 'raffigurative'); ma tale caratteristica, che consiste nella impossibilità di riferire le immagini ad una datità fenomenica, non può autorizzare la lettura dei loro assetti secondo una morfologia ben definita che intendesse omologarne il portato.

E' ben chiaro, infatti, come la costruzione 'informale', di distinta manifestazione eslege e 'materica', si distanzi dalla delibazione 'astrattista' che è presieduta, invece, da un netto intendimento razionale e si presenta ben strutturata nell'equilibrio e nelle sue parti opportunamente organizzate.

Al di là di tali prerogative esteriori, anche sul piano della consistenza contenutistica, la produzione astrattista si differenzia in modo significativo da quella informale, dal momento che la prima è il frutto di un rigoroso impegno progettuale e la seconda il

prodotto di una costruzione, che risponde ad una istanza ‘espressiva’, di forte impegno 'corporeo', piuttosto che ad una necessità ‘normativamente’ disposta.

Tali semplici considerazioni, rendono palese concludere quanto appaia improprio ed inopportuno qualificare ‘astratta’ sia l’opera di orientamento ‘astrattista’ che quella di orientamento ‘informale’, pur essendo entrambe, evidentemente, ben distanti dal suggerirsi come una rivelazione figurativa del dato oggettuale e della dinamica epifenomenica.

‘Astratto’ non vale, infatti, nel proprio del contesto artistico, come sinonimo dell’allontanamento dalla raffigurazione delle cose, ma serve, piuttosto a definire la capacità ‘rivelativa’ della consistenza logica ed addentrata delle cose, delle quali l’artista si prefigge, infatti, di ‘rappresentare’ (non ‘raffigurare’) la *ragione* che le presiede; ed a tutto ciò si può attribuire la definizione di *ragione eidetica* delle cose.

‘Rappresentare’, in sostanza, non costituisce sinonimo di ‘raffigurare’, giacché il rappresentare qualcosa si definisce nella capacità ‘astrattiva’ che va intesa come l’indirizzo che guida la scelta propriamente ‘identitaria’ dell’ ‘Astrattismo’, quella, in ispecie, per effetto della quale si rende possibile l’extrapolazione dal dato della 'oggettualità' della sua consistenza 'oggettiva'.

In via semplice, diremo quindi che l’impegno dell’ ‘astrazione’ lascia emergere il dato razionale delle cose e ne fornisce una prospettiva che definiamo ‘astrattiva’ e che si presenta in oggetti di caratteristica stilistica e morfologica ‘astrattista’ variamente presentati secondo le numerose scansioni che assume nel corso della storia l’assetto morfologico delle varie branche dell’ ‘Astrattismo’.

Alla luce di ciò si può verificare, quindi, come la differenza tra informale e astrattismo non vada ricercata nel più o meno ampio rilievo delle prammatiche indicabili come ‘gestuali’ dello sviluppo creativo, ma nella peculiarità specifica – certamente di ordine 'qualitativo' – che va ad assumere il gesto, che considereremo un gesto ‘dispositivo-normativo’ nella pratica astrattista e un gesto, invece ‘dispositivo-espressivo’ nella pratica informale.

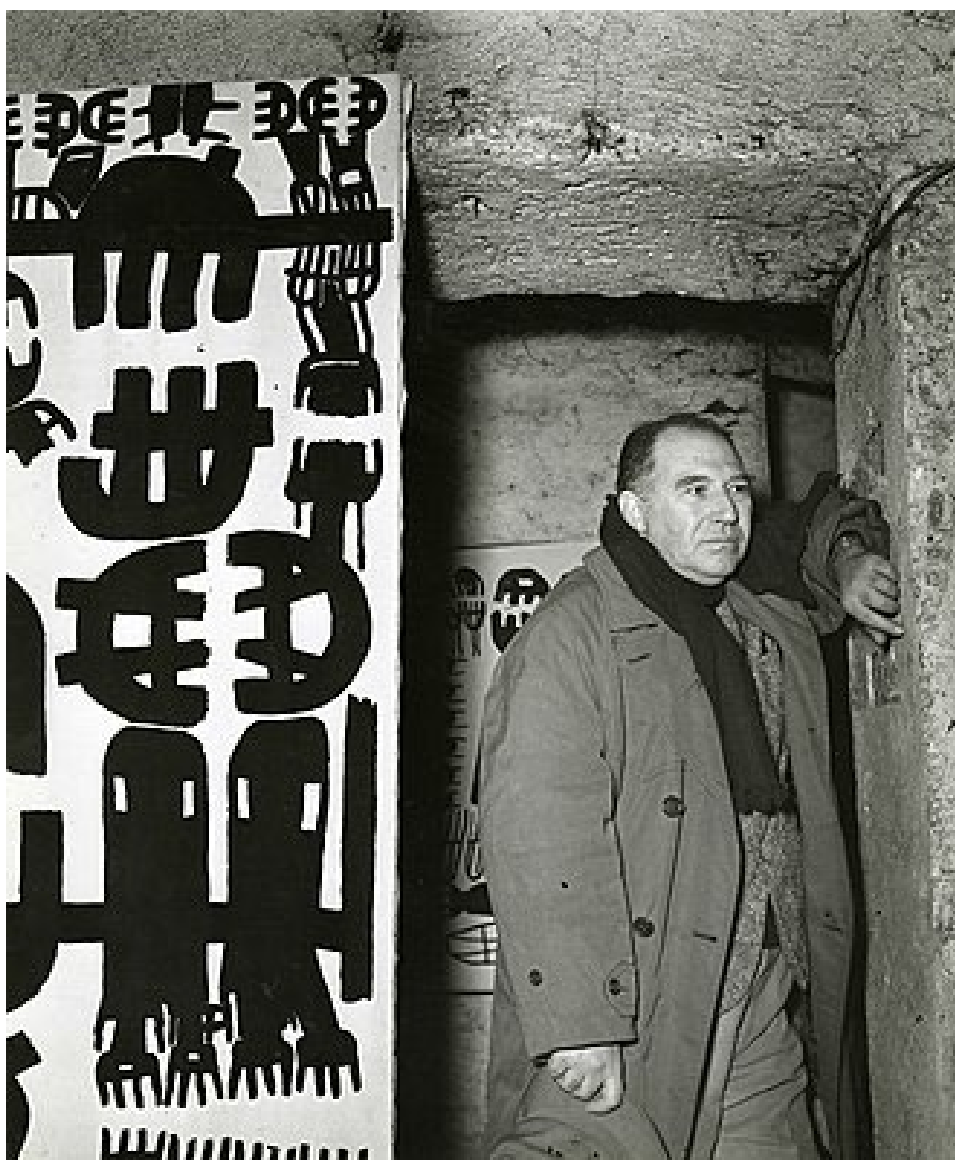


J. Bazaine, *Jeanne d'Arc*, 1944 (l'artista è stato esponente del Gruppo dei 'Jeunes Peintres de la Tradition Française')

Dopo aver detto questo, è importante aver conto del dilatato spazio di confine ove, tra Astrattismo ed Informale, si forma una ibridazione, spesso di rimarchevole qualità artistica, come quando osserviamo, ad esempio, la diffusa temperie astratto-materica, che si sviluppa premonitivamente dagli anni '30 in avanti, da quando si sono affacciate le ricerche individuali di alcuni artisti che, poi, dai primi anni '40, ritroveremo nel raggruppamento del 'movimento', dei 'Jeunes Peintres de la Tradition Française'.

Alla sensibilità 'astratto-informale' – di grande spessore materico – va riconosciuto che avrebbe avuto vita lunga, sviluppandosi, sempre con notevolissimi risultati produttivi, fino ai nostri giorni.

In questo periodo di oltre settant'anni, avviene il dispiegamento, inoltre, di importanti esperienze produttive, che, principalmente nei decenni dell'immediato secondo dopoguerra, lasciano affermare la validità innovativa della propria proposta. Ricorderemo, in particolare l'esperienza dei cosiddetti 'Ultimi Naturalisti' di Arcangeli, poi quella del 'Gruppo degli Otto' di Venturi, non trascurando – rimanendo ancora in Italia e nell'arco della immediata stagione postbellica – le emergenze di 'Forma 1' e, in aggiunta, quelle del 'gruppo Origine'.



Giuseppe Capogrossi è stato uno dei fondatori del Gruppo 'Origine'

Successivamente il processo di ibridazione astratto-informale si sminuzza in un ampio spazio di variegata esperienze produttive, e qui si segnala la affermazione di una creatività individuale, rispetto a quella di gruppo.

Addentrandoci nella analisi delle ragioni propriamente 'astrattive', che sono alla base della pratica 'astrattista', e avendo conto di tutti i motivi di ordine generale che abbiamo in precedenza esposto, andremo ad asseverare il dato della consistenza storica dell'esistenza di una ricchezza di linguaggio molto variegato in punto formale, che distingue tutta la pratica produttiva della condizione 'astrattista', muovendosi, evidentemente, secondo il corso storico e, talvolta, anche locale, di varie e specifiche consistenze esperienziali.

Rimane, invece, inalterata, non avendo alcun conto delle differenze soggettive tra singoli artisti, la capacità della vocazione 'astrattiva' di scavalcare le diversità e le distanze dei contesti più minuti, in cui si offre variamente declinata la proposta 'astrattista', che può 'anche' presentarsi atteggiata, talvolta, secondo specifiche scansioni formali, senza perdere di vista, però, l'assunto di base, di cui è sempre necessario sottolineare la rispondenza ad una concezione inalienabile di lettura complessiva delle ragioni delle cose.

Andremo ad osservare, in proposito che, mentre la definizione di logica 'astrattista' designa e definisce una consistenza 'stilistica' – come specifica, peraltro, di una branca ben precisa delle Avanguardie Storiche – l'aggettivo di 'astrattiva' addita, piuttosto, il percorso che rende possibile il riconoscimento dello spessore eidetico che distingue le proprietà dell'intervento produttivo dell'artista che orienta la propria ricerca alla messa in evidenza delle ragioni delle cose.

A tutto ciò potrà dedicarsi l'artista, indifferentemente, sia scegliendo di seguire un procedimento 'analitico', che prende avvio dall'individuazione delle ragioni essenziali del dato oggettuale, sia, al contrario, badando a realizzare sul piano empirico un oggetto che non abbia alcuna referenza immediata in un'esperienza di natura percettiva, dal momento che l'oggetto si propone come frutto della produzione in un darsi di 'cosa' di ciò che non è altro che un puro prodotto della speculazione mentale (e ciò trova rispondenza negli oggetti di cui si fa portatrice, all'interno dell'Astrattismo, l'azione creativa del 'Concretismo').

Si presenta, insomma, una sorta di biunivocità tra la consistenza fattuale dell'oggetto e le sue ragioni profonde; e l'Astrattismo vale ad identificare le modalità di sviluppo di tale 'biunivocità', muovendosi, come abbiamo appena detto, con un intervento che può essere, alternativamente, o di stampo 'analitico' o di profilo 'concretista'.

Sarà significativo osservare, in proposito, come la speculazione filosofica ottocentesca, andando a dar vita ad una concezione ibridativa tra ragioni idealistiche ed istanze positivistiche, abbia prodotto, sia col pensiero di Hippolyte Taine che di Angelo Camillo De Meis, la possibilità di definizione di una descrizione della relazione obiettivamente apprezzabile tra la consistenza fattuale delle cose e la *ratio* che le presiede, dimostrando che la inconciliabilità degli opposti è solo apparente e non sempre consiste nella impossibilità di un dialogo su base mediativa e non inevitabilmente compromissoria.

Nella specie, le indicazioni di Angelo Camillo De Meis offrono una formulazione molto efficace di tale tema quando suggeriscono – in una prospettiva che mira d'essere conciliativa delle istanze idealistico-positiviste – la giustificazione del 'fatto' nella sua 'idea' e la validità dell'"idea' nel suo calarsi nel 'fatto'.



Hippolyte Taine ed Angelo Camillo De Meis

Diremo così, quindi, che avviene altrettanto, negli spazi dell'Astrattismo - seguendo appunto una prospettiva 'astrattiva' – quando può praticarsi la verifica di una corrispondenza biunivoca tra la consistenza 'oggettuale' del dato e la ragione 'oggettiva' che ne presiede e governa lo svolgimento.

Tutto ciò vale a spiegare, peraltro, come sia giustificabile la consistenza fattuale di alcune esperienze creative, di natura propriamente 'astrattista' e di evidente peculiarità 'astrattiva', in cui coesistono sia i motivi di una pratica 'analitica' che quelli di una vocazione 'concretista', come si rende possibile osservare, ad esempio, in qualche importante contributo creativo di artisti come Libero Galdo, che ha messo in campo tali ricerche nel periodo degli anni tra fine dei '40 e quelli del decennio successivo.

Tutto ciò rende possibile comprendere, insomma, che le 'differenze' tra spiccate distinzioni empiriche visibilmente apparenti, non turbano la saldezza complessiva dell'impianto logico 'astrattivo' (e delle sue stesse contingenze 'astrattiste').

Le distinzioni locali o temporali della pluralità delle manifestazioni creative 'astrattiste', d'altronde, non ledono la pratica 'astrattiva' dell' 'Astrattismo' che va a 'depositare' il proprio profilo identitario come sviluppo giustificativo delle modalità dispositive degli assetti formali, che fanno riferimento, al di là della mera contingenza esteriore, ad un momento iniziale ideale di natura logica che dà spessore di archetipo alla mera pensabilità dell'orditura geometrica.

Ciò che definiamo orditura geometrica, in tal modo, quindi – ed in quanto consistenza ordinamentale razionale ed universale e non semplicemente 'stilistica' – può dar vita ad un armamentario iconografico che non è indebolito dalle specificità ambientali né è costipato nelle contingenze figurative.

Ciò si rende possibile per il semplice motivo che la caratura geometrica dell'intervento 'astrattivo' trae ragione dalla consistenza logica del dispositivo razionale, che rende la incorporazione dell'idea nella 'cosa' una semplice occasione di opportunità di disvelamento 'oggettuale' (magari anche plurimo e variegato) della propria corposa identità geometrica 'oggettiva', evidentemente irrinunciabile e non comunque metafisicamente anticipata.



Graffiti neolitici della Grotta di Porto Badisco

Oinochoe del Dipylon

Osserveremo che se, in varie età della storia civile e seguendo il corso delle varie stagioni della Storia dell'Arte, possiamo riconoscere quanta influenza abbiano potuto avere sugli artisti le condizioni ambientali ed i materiali creativi (pensiamo, per citare solo qualche esempio, all'uso del legno nella scultura alpina o alla ceramica in vari contesti territoriali in Italia, ma anche a tantissimi altri riscontri materiali ed obiettivi) ciò non può dirsi dell'Astrattismo.

L'Astrattismo si presenta come la manifestazione di una sensibilità razionale mai, di fatto, geograficamente o ambientalmente comprimibile in un ambito ristretto e limitante, tale da poter lasciar credere che la logica geometrica possa fare annichilire, in una spicciola specificità di linguaggio, e di materiali produttivi, l'ampio respiro che per l'azione creativa di marca 'astrattiva', è bene ripeterlo, è puntuale motivo identitario.

L'Astrattismo, peraltro, non solo non è coercibile 'spazialmente', ma nemmeno 'temporalmente', come ci viene confermato dalla ricorrenza di un formulario 'estetico' che si srotola dalla notte dei tempi: e, cioè, dall'età neolitica fino, praticamente, a tuttoggi.

Certamente, possono individuarsi differenze e peculiarità, ma non appare difficile capire che occorre rendersi conto di come un quadrato o un triangolo, ma anche gli andamenti di vari svolgimenti curvilinei, non abbiano subito alcuna sostanziale modificazione di presentazione modulare dall'età antica fino ad oggi, lasciandoci considerare come, ad esempio, le opere in 'stile geometrico' del Dipylon, siano assolutamente consentanee alla nostra sensibilità contemporanea non solo per effetto del 'valore' di eternità dell'arte, ma proprio, invece, per la capacità comunicativa dei segni 'geometrici', già adoperati, nell' VIII secolo, e tuttora significativamente attuali.

2 Le ragioni della disposizione astrattiva e le dinamiche storiche astrattiste

Appare necessario interrogarsi: possiamo additare, allora, nell'Astrattismo una pratica creativa che non può essere idonea a perimetrare una peculiarità locale, costituendosi, piuttosto, esso, come voce attiva e presente dell'umanità, di una umanità, per molti aspetti, deprivata delle peculiarità divisive e contrappositive delle proprie distinzioni temporali e territoriali?

Può essere l'Astrattismo il luogo ove le diversità si compongono in una profilatura unitaria pur senza perdere nulla delle ricchezze distintive che ne suggeriscono le peculiarità di *facies*?

La domanda, evidentemente, è di grande rilievo e merita un approfondimento di argomentazione del tentativo di risposta.

Osserveremo, dapprima, che l'Astrattismo, come tutti i movimenti artistici dell'età nostra contemporanea, tende ad avere una propria caratterizzazione che si propone 'stilisticamente' rilevante e che noi possiamo osservare nella sua vocazione 'geometrica': ciò giustifica, ad esempio, l'identificazione possibile, in termini 'stilistici', delle grandi famiglie dell'Astrattismo e delle sue più piccole aggregazioni specifiche.



“deStijl

‘Bauhaus’ – Gropius 1926

Il ‘900, ad esempio, ci ha consegnato le grandi stagioni produttive del Movimento di ‘de Stijl’, del ‘Suprematismo’, di ‘Bauhaus’, del ‘Concretismo’, mostrando come ciascuno di questi indirizzi stilistici abbia saputo costruire un proprio linguaggio specifico ed una propria vocazione identitaria, andando a riempire i contenuti d’immagine di pienezza di significato.

Ciò che accomuna tutte queste esperienze, comunque, è qualcosa che non ha bisogno di appoggiarsi a riferimenti convenzionali o simbolici; e tutto ciò è dato dalla consistenza geometrica, che diventa una referenza che si produce come approntamento di un impianto razionale e che, nel corso del tempo, ha appreso a scavalcare i confini stessi della geometria euclidea, spingendosi a formulare proposte nascenti dalle premesse di nuove geometrie man mano emergenti come convincenti proposte di sfondi eidetici di una produzione creativa ‘normativamente’ atteggiata.

Abbiamo consapevolmente inteso escludere dalla enumerazione delle più importanti ‘famiglie’ astrattiste, le declinazioni produttive della temperie ‘lirica’ e di quella ‘cinetica’.

Nel primo caso, infatti, va osservato che nell’ ‘Astrattismo lirico’, al netto dello spessore soggettivo di artisti come Klee o Kandinskij, ciò che si afferma nelle loro creazioni è il frutto di una concezione di stampo ancora tardoromantico-simbolista che non si risolve a cedere il passo al rigore argomentativo della profilatura di ordine razionale o, se si preferisce, ‘geometrico’.

Nel caso, poi, delle dinamiche cinetiche, e di arte programmata, non è possibile negare la verificabilità di una rispondenza ad una istanza razionale che ispira l'impegno di progetto, ma ciò che non si rivela appartenente alla istanza astrattiva è l'indirizzo, che noi definiamo 'dirigistico' – e, come tale – ingannevole, che assumono queste pratiche di cui discutiamo, nei confronti del fruitore che viene sistematicamente irretito in una sorta di illusionismo ottico (si considerino anche le correnti propriamente 'op') che inesorabilmente va a soffocare l'autonomia critica di giudizio del soggetto.

Sono, quindi, queste le ragioni che consigliano, a nostro giudizio, l'esclusione delle componenti liriche, cinetiche, programmatiche ed optical, dal computo delle nostre specifiche perimetrazioni storiografiche e critiche; e con tali convinzioni riprendiamo il nostro cammino di addentramento nei meandri dell'indagine valutativa delle ragioni intrinseche della temperie propriamente astrattista-astrattiva.

Non dovrebbe essere difficile comprendere come possa avvenire che mentre nella considerazione critica della valutazione critico-storiografica del prodotto artistico (principalmente di vocazione figurativa) la segmentazione territoriale vale a definire e a dirimere una profilatura di riconoscibilità qualitativa spesso fondata sulla provenienza e sulla appartenenza locale, nel caso dell'Astrattismo, l'indicazione d'un ambito territoriale serve praticamente solo come semplice additamento strumentale 'di comodo' o di 'studio', ma non come una specificazione identitaria, essendo la pratica 'astrattista', di sua natura 'astrattiva', assolutamente aliena da ogni possibilità di costrizione predittiva del suo orizzonte eidetico entro una limitazione geografica, contestuale, ambientale o anche di altra ulteriore natura.

In conseguenza di tali considerazioni si giustifica la prospettiva teoretica di una concezione unitaria della pratica geometrica, una concezione che si proietta e si dilata nel tempo e nello spazio, rendendo credibile il suggerimento valutativo dell'esistenza possibile di una sorta di 'ecumene' astrattista che potremmo pensare come luogo ideale (ma, per molti aspetti, anche reale) della confluenza non solo eidetica, ma anche specificamente empirica, di tutto il dispiegamento storico della linea 'astrattiva' ed, ovviamente, delle sue implicazioni 'astrattiste'.

Proviamo ad interrogarci se, nel corso della storia, tale prospettiva abbia mai trovato una sua convinta accettazione e si sia mai presentata la possibilità di una verifica, sul piano della indagine teorica, del darsi fattuale di tale opportunità.

Per quanto sappiamo, la pratica astrattista, di fatto, nel corso dei secoli, è stata costantemente mortificata in una sorta di considerazione di accessorietà 'decorativa'.

Non ci sfugge, certamente, la consapevolezza storica della centralità che ha avuto l'astrattismo geometrico all'interno di contesti culturali che, almeno in ordine agli indirizzi teologici rispettivamente elaborati, hanno provveduto ad escludere aprioristicamente la consistenza raffigurativa dell'immagine.

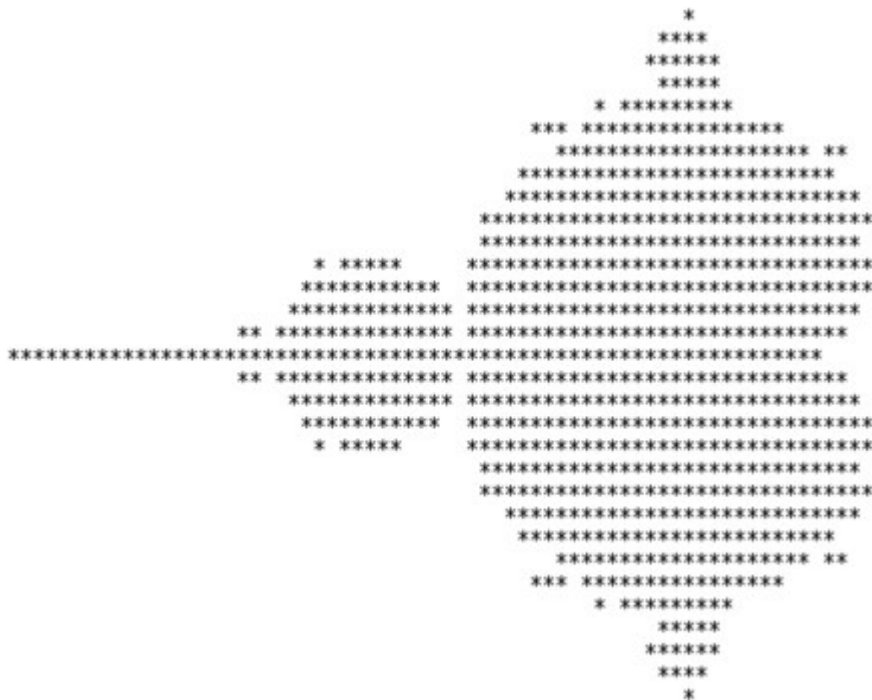
Epperò, occorre subito avvertire che – e facciamo puntuale riferimento alla coscienza aniconica di stampo sia ebraico che musulmano – la scelta aniconica non riesce sempre a tenere al riparo la pratica astrattista dallo scarrocciamento nella deriva simbolistica.

Il rischio 'simbolistico' d'altra parte, appartiene alla sensibilità religiosa, che ha necessità di orientare il proprio messaggio verso un universo di pensiero che non si giustifica *more geometrico*, ma come espressione di un *intuitus fidei*.

Ed allora, si comprende bene che, purtroppo, l'impegno razionalistico della ricerca 'astrattiva' ha finito anche col trovare mortificazione, spesso, nel corso del secolo, per l'intervento di una strumentalizzazione finalistica – spesso anche opportunistica – che ha finito col rendere possibile che le peculiarità dell'indagine 'astrattiva' subissero il soffocamento nei confini della pratica 'astrattista' della propria peculiare vocazione di chiave, invece, 'categorialmente' interpretativa dell'universo.

Si rivela interessante, in proposito, aver conto del darsi di esperienze 'astrattive' che possono essere intese come opportunità di leggibilità della struttura della 'natura', osservando l'additamento 'frattale' che dice di un ordine 'geometrico' che assume la rilevanza di definizione eidetica dell'esistente fenomenico. Considereremo, in tal caso, le logiche 'frattali' di Mandelbrot come una opportunità certamente 'strumentale' dell'interpretazione *more geometrico* dell'esistente fenomenico, ma non per questo biicamente limitativa della autonomia di profilo di una consistenza eidetica che va sempre ritenuta non disponibile ad una compressione opportunistica della propria identità di giustificazione astrattiva universale.

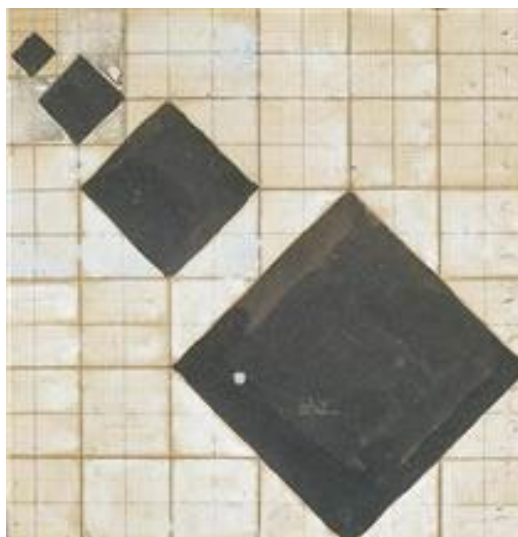
Si può osservare inoltre, sul piano empirico d'una leggibilità geometrica delle cose, come si sia potuto mettere in atto, talvolta, un utilizzo circoscritto del grande patrimonio razionale delle consistenze 'geometriche' costrette in un impiego di strumento pedagogico per fornire visibilità spicciola di un 'luogo' ideale logico-matematico, senza aver conto della consistenza 'oggettiva' della realtà 'geometrica' nell'esistenza umana che, si definisce come esplicitazione organica di una sfera logica (qui il frattalismo può aiutare) rilevabile nel dato effettuale della dimensione 'oggettuale' della natura e delle cose.



L'insieme di Mandelbrot in una formulazione di netto richiamo alle logiche della 'Poesia visiva'

Trova spiegazione, in tal modo, anche la dicotomia tra un utilizzo – che in ogni caso è 'empirico' – dell'astrazione geometrica, adoperata sia nella formulazione della esemplificazione scientifica (l'apparato descrittivo delle figure geometriche), sia nella decorazione ambientale come avviene con la pratica, ad esempio, di ordine artigianale in ambito ceramico, edilizio ecc.

A questo punto, si aprono più ampi orizzonti; e può rivelarsi inquietante, tra le altre cose, l'insidia della deriva metafisica, alla quale, va rilevato, sia pure in chiave 'teosofica', non furono insensibili non solo personalità nel novero dell'Astrattismo lirico come Kandinskij (e, fin qui, la cosa non sembrerebbe del tutto inspiegabile) ma anche figure emblematiche dell'Astrazione Geometrica, come Mondrian e lo stesso van Doesburg.



T. van Doesburg, *Composizione aritmetica*, 1929

Fraresi come 'Dio è l'ordine geometrico del mondo' rimangono emblematiche nella proprietà vitale del pensiero filosofico – e Spinoza fornì una magistrale formulazione di tale visione – ma non bastano a colmare lo spazio vuoto che sembra debba inevitabilmente separare una concezione 'geometrica' della vita e delle cose dalla esperienza 'empirica' che la vita quotidiana ci consegna.

Si è fatto largo, in proposito, nel corso della storia, il concetto di 'casualità', spesso interpretato, in modo semplice, come 'destino'.

Ci si può chiedere se possa essere possibile negare aprioristicamente la verificabilità logica di un evento quando la imperscrutabilità delle scaturigini del suo prodursi, lascerebbe spazio al 'caso' attribuendogli ruolo di 'causa' dell'inesplorabile, mentre dovrebbe sembrar consigliabile, invece, *ex professo*, ammettere che una *ratio* delle cose, meriterebbe di poter essere sempre riconosciuta, ma non senza aver conto del

fatto che la incomprendibilità della scaturigine degli eventi non consente alla processualità analitica di esercitare il suo potere, costringendo a dover riconoscere che il darsi apparentemente inspiegabile di molte cose della vita non dovrebbe, comunque, autorizzare ad ammettere il ‘caso’ come condizionalità metafisica.

La scelta, come opzione divisiva dell’agire, implica necessariamente un impegno morale cui non offre soccorso un ‘impossibile’ pieno discernimento razionale; e ciò induce all’invocazione del ‘caso’ come giustificazione ‘causale’ di comportamenti che non sono, oggettivamente, nell’ordine della possibilità di controllo; ed, infatti, è un dato di semplice rilevabilità esperienziale che nessun atto di scelta può mai essere fatto oggetto di compiutezza assoluta razionale della disamina analitica del nostro pensiero per i manifesti limiti sia propriamente biologici, che degli strumenti scientifici di cui attualmente disponiamo.

La pratica astrattiva, senza pretendere di offrire soluzioni al dramma ‘esistenziale’ della ‘scelta’, suggerisce, però, che può essere affrontato anche diversamente l’approccio problematico del ‘caso’, intendendone, ad esempio, il dispiegamento nella prospettiva della ‘preterintenzionalità’, che può valere a non escludere aprioristicamente la razionalità dei processi, ma ad ammettere – come evidenza insegna – che occorre aspettarsi che un ‘quid’ esterno possa sempre intervenire in misura accidentale nello svolgimento di un processo, alterandone lo stato, a dispetto della più accurata e predittiva misura di disposizione logica.

La differenza tra ‘casualità’ e ‘preterintenzionalità’ appare evidentemente decisiva, giacché, mentre la prima sembrerebbe doversi collocare su un piano di inattingibilità ed imperscrutabilità metafisica, la seconda si collega, invece, alla insufficienza delle capacità conoscitive del soggetto umano.

A definire queste cose, in modo molto semplice e schematico, Gabriel Marcel provvede con la dirimente tra ‘mistero’ e ‘problema’.

Rimane, però, fuori della partita Aristotele e, con lui, il principio di ‘causalità’ che definisce la scaturigine delle cose, senza, comunque, pretendere di attestare la razionalità dello svolgimento degli eventi.

Ci si può chiedere – ed il pensiero empiristico l’ha già fatto con notevole profitto (Hume) – se non sia preferibilmente consigliabile assumere una prospettiva della

successività degli eventi come individuazione di un valido surrogato sostitutivo della consequenzialità causale. La cosa è di grande interesse, evidentemente, giacché chiama in causa il tempo (*post hoc*) a motivazione o nominazione (che è cosa diversa da giustificazione o spiegazione) del prodursi degli eventi.

Il ‘caso’, allora, potrebbe, ancor più semplicemente, essere derubricato dall’ordine metafisico ed essere ricondotto semplicemente alla condizione della ‘preterintenzionalità’ che accompagna la gran parte della disposizione delle nostre scelte, offrendo opportunità di andare a collocare nella sfera del ‘problema’, ciò che non merita di essere considerato come ‘mistero’.

Che poi rimanga difficile da dire quanto la nostra capacità conoscitiva possa mai ottenere la conoscenza del ‘tutto’, questo è altro dire e può soccorrere, in proposito, il pensiero di S. Agostino.

Né può non riconoscersi, infine, che la prospettiva nietzchiana del ‘nulla’, proprio nel momento in cui essa riconosce l’inesistenza del ‘fatto’ – riducendo, però, ogni cosa alla ‘interpretazione’ – certifica l’attività conoscitiva della mente e consegna ad essa il compito di determinare, di volta in volta – cioè, temporalmente – l’assetto delle cose che, non esistendo ‘in sé’, acquistano uno spessore meramente ‘cinestetico’ (di cui meglio spieghiamo in seguito il significato proprio), collocandosi entro una sfera della relazione con altre cose e in relazione, soprattutto, col soggetto che le conosce, provvedendo a definirle.

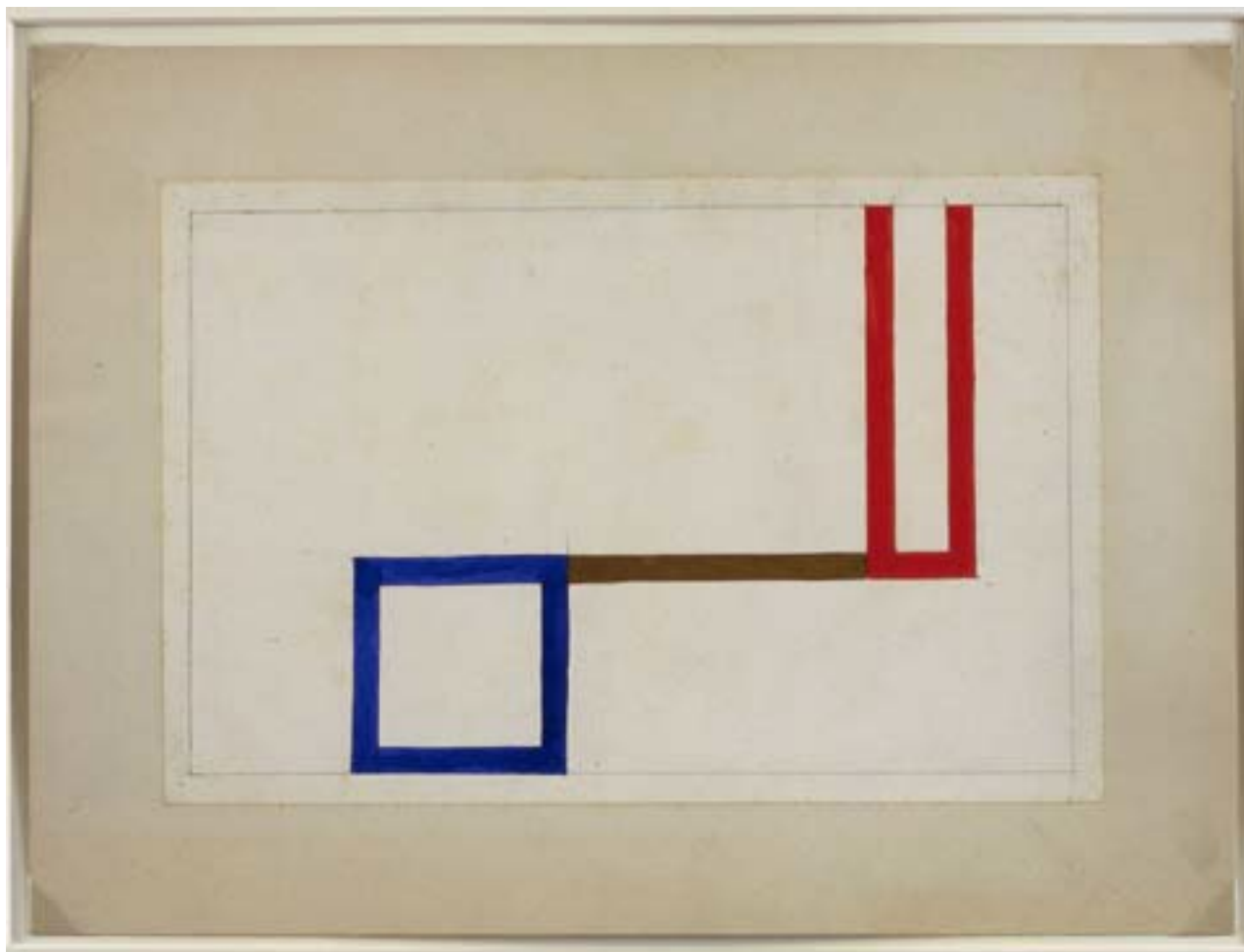
La dimensione della ‘casualità’, a questo punto, acquista il netto rilievo della occasionalità relativistica, proponendosi come chiave di disvelamento del reale fenomenico, prendendo come sua epitome esistenziale il dato apparentemente obiettivante delle cose, così che al soggetto umano viene lasciata l’opportunità di promuovere una scoperta progressiva di leggi, che sono solo il prodotto della mente che le formula e non l’effetto deduttivo di un ‘apriori’ germinativo e creativo capace di dare legislazione logica e, quindi ‘causale’ delle cose.

La geometria, in tal modo, non viene denegata; ed il suo collocamento nella sfera delle relazioni possibili acquista il significato di opportunità ‘regolativa’ ma non certamente quello di metafora ‘rivelativa’ di un ordine prescritto e predittivo.

Ha torto, allora, Spinoza, sostenendo che ‘Dio è l’ordine geometrico del mondo’?.

3 Dalla unità del pensiero *more geometrico* alla necessità della coscienza ecumenica delle pratiche astrattiste

L'indicazione che fornisce van Doesburg (non esitando a litigare, in proposito, con Mondrian) è che si debba aver conto di un intendimento geometrico più dilatato rispetto alle logiche asfittiche dell'ortogonalismo; e questo è quanto sta alla base della proposta 'concretista', in avanzamento rispetto a 'de Stijl'.



S, Taeuber Arp, *Progetto per l'Aubette*, 1927

Di fatto, van Doesburg sembra procedere gradualmente, suggerendo che si debba provvedere ad una disarticolazione dell'ortogonalismo, inaugurando una più avanzata prospettiva di inclinazione delle linee da disporre secondo una scelta innovativa di disposizione diagonale. Gli anni '20 sono fertilissimi e la configurazione di un pensiero 'astrattista' prende corpo in modo ampiamente convincente, come è ben dimostrato dal dibattito che si apre in quel periodo e che culmina, dal punto di vista degli interventi operativi, con la grande impresa decorativa del cosiddetto *Café de*

l'Aubette, considerato il monumento, forse, più significativo delle logiche astrattiste e soprattutto, ci sembra opportuno aggiungere, come quello in cui si profila con una piena apertura d'orizzonte la prospettiva di un intendimento 'ecumenico' che è quello che, in qualche modo, van Doesburg immaginava che dovesse essere l'abbrivio più opportuno per la ricerca astrattiva.

All'*Aubette*, sono impegnati van Doesburg, ma anche Jean Arp e Sophie Taeuber Arp, portando a compimento un intervento progettuale in cui confluiscono le istanze identitarie di 'de Stijl', le sensibilità bauhausiane ed anche il nuovo del pensiero che va sviluppando proprio van Doesburg nella direzione di una rottura degli equilibri ortogonalistici con la valorizzazione di spunti che suggeriscono una profilatura diagonale esaltati da una sottile impermanenza di ispessimento materico, che sembra andare a confrontarsi producentemente con le ricerche che, in contemporanea, va svolgendo Joaquín Torres García.

Il Cubismo, intanto, affronta il tema dell'incontro con la Geometria intendendola non più soltanto come 'scomposizione' delle cose, ma anche come considerazione della intrinseca dimensione eidetica degli oggetti; ed è questo quanto avviene, con Kupka, ad esempio, e nelle elaborazioni che introduce Léger, influenzato in qualche modo da Le Corbusier, ma soprattutto riorientandosi nella direzione dell'apprezzamento di una lettura 'planare' delle consistenze oggettuali (F. Léger, *Composition à la pipe*, 1928 - collez. priv.).

Quella di van Doesburg, all'interno di tali rilevanti percorsi, solo all'apparenza meramente 'ibridativi', può essere considerata, insomma, la figura centrale nella elaborazione del processo incrementativo della ricerca astrattista nel corso degli anni '20.

Dopo l'impegno de *l'Aubette*, può essere utile osservare come la sua messa a punto di una visione di forte consapevolezza strutturale dell'immagine astratta avverta il bisogno di coniugarsi con l'esigenza di diagonalità che introduce, all'interno del 'sistema', il guizzo esorbitante dell'apparente rilievo dell'incongruo e dell'insorgente.

Van Doesburg, occorre osservare, nel frattempo, s'è accostato significativamente alla cultura tedesca, alle atmosfere di Weimar, assorbendone le istanze di rigoroso

richiamo alla normazione più stretta e, non meno, quelle dell'esternazione di sentimenti vitali.

Le cose che egli va propugnando di ordine astrattista trovano riscontro, con sempre più avvertita coscienza storica, nella temperie espressionista e – ma con altri modi propriamente 'figurativi' – nella stessa istanza 'magicorealista-novoggettiva' di Schad, Grossberg, Schrimpf ecc.

Evidentemente, tutto ciò non può non mettere in crisi il progetto aureo e definito di un mondo perfetto, per certi aspetti pacificato e redento, quale è quello che si era annunciato nelle prospettive razionalistiche di 'de Stijl', alle quali, nel suo intimo, van Doesburg non rinuncerà mai, pur denunciandone una sorta di insufficienza ad interpretare le ragioni dei tempi.

L'apertura che noi definiamo ecumenica – e non sincretista – delle varie declinazioni astrattiste si propone come la soluzione più opportuna, insomma, nella prospettiva dell'ordine delle cose; ma, a tale apertura, van Doesburg, al di là della lettura premonitrice in tal senso che abbiamo inteso suggerire del suo intervento a l'*Aubette*, non può andare, mentre, intanto, il decennio dei '20 inesorabilmente si chiude.

Renderemo qualche breve esemplificazione sul punto: la valorizzazione piena della 'diagonale', ad esempio, che anima la *Composizione aritmetica*, cui van Doesburg lavora sul finire degli anni '20, può essere intesa come la svolta decisiva per comprendere la misura del salto decisivo dall'ortogonalismo, che caratterizzava 'de Stijl', alla nuova concezione 'concretista' che radicalmente ribalta e riformula le ragioni dell'impegno astrattivo, suggerendone un'ulteriore e fin qui inedita modalità d'approccio.

Al centro dell'immagine è la figura del quadrato che si moltiplica nelle sue esemplificazioni e si articola lungo una diagonale dell'opera, disponendosi in una sorta di fuga prospettica, che giova a recuperare, in un colpo solo, un richiamo classicistico neorinascimentale degno di 'Ritorno all'Ordine' e, non meno il bisogno di dimostrare che l'istanza dell'ortogonalità e della simmetria (il quadrato) non avrebbero sofferto alcuna menomazione intrinseca se fossero stati istradati – avanzando rispetto alle prospettive dell'ortogonalismo – nel solco di un nuovo intendimento (l'apertura alla diagonalità), notevolmente dinamico e certamente più significativamente rispondente all'incertezza dei tempi storici, che la fine del decennio degli anni '20 ormai annuncia imminente e che troverà nella crisi economica e sociale del '29 il suo momento drammaticamente apicale.

Ha il merito ulteriore van Doesburg di attestare come all'interno di una visione 'concretista' possa essere dimostrata la non necessità di corrispondenza tra 'armonia' e 'simmetria', due posizioni di ordine classicistico, tradizionalmente concepite nell'abbinamento delle loro istanze figurative.

Il Concretismo costituisce, quindi, l'alveo logico e la prospettiva programmatica entro cui van Doesburg immagina debba svolgersi il nuovo capitolo della ricerca astrattiva, un capitolo che avrebbe dovuto valutare le opportunità di dinamizzazione che si offrivano alle possibilità della mente col creare le condizioni per dare dignità oggettuale non solo ai propri 'fantasmi', ma a quella messe di pensieri di libera proposizione che attendevano il segnale di libera uscita per prodursi in oggetti sensorialmente esperibili.

Ed, infatti, all'interno delle visioni astrattive, avviene addirittura che il Concretismo vada a capovolgere la collocazione d'impegno dell'artista, facendo in modo che questi non debba necessariamente limitarsi a cogliere la sola 'ragione' delle cose, andando a produrre, in tal modo, una mera 'rappresentazione' della profondità eidetica del mondo, come immagine estrapolata dalla sua *facies* empirica.

In ambito concretista, avviene, piuttosto, che l'artista sia messo in grado di procedere oltre, andando a dar corpo e consistenza fattuale a degli oggetti solo mentalmente concepiti e privi, quindi, di qualsiasi possibilità di riscontro fattuale nel mondo dell'esperienza e della percezione empirica: oggetti che sono frutto di pensieri della mente ed assumono consistenza cosale: se si vuole, insomma, il pensiero che da pura attività della mente si rende concreta e tangibile manifestazione materiale spazialmente e temporalmente rilevante.

Van Doesburg, però, purtroppo, alla fine degli anni '20, non ha più tempo per dare sviluppo alle sue lungimiranti prospettive: è giunto, infatti, ai limiti, ormai, della sua vita terrena: ha appena il tempo di confrontarsi con Torres Garcia che, di proprio, andava sviluppando un analogo processo di ricerca e matura, così, l'idea che si debba procedere a chiamare a raccolta tutte le famiglie dell'Astrattismo per poter dar corpo ad una grande opportunità di rifondazione delle ragioni astrattive.

Su tale strada sembrava essere anche Bauhaus, è vero, ma il suo progetto era, di fatto, troppo macchinoso e complesso: occorre qualcosa di più agile: non un istituto, come, appunto Bauhaus, ma un progetto di aggregazione e di riflessione.

Nasce, a questo punto, il concetto stesso di 'Art Concret', la cui affermazione avverrà non tanto ad opera di chi ne aveva concepito il progetto, van Doesburg, ma ad opera di chi, come Georges Vantongerloo, Auguste Herbin e Jean Helion muovendo, evidentemente da premesse destijliane e, soprattutto, vandoesburghiane, avevano inteso l'esigenza di rinnovamento annunciata appunto da van Doesburg come il nuovo terreno di sfida.

Il grande progetto di 'Abstraction-Création Art non figuratif', che si svolge entro tutta la prima metà del decennio dei '30, produce, anno per anno, fino al 1936, cinque fondamentali 'Quaderni'. Il Movimento provvede a chiamare a raccolta tutte le 'famiglie' dell'Astrattismo in un lungimirante disegno di accomunamento delle prospettive e di valorizzazione degli aspetti di condivisione dei temi di base.

Nel '36, però, questa prospettiva che 'Abstraction-Création' aveva additato, ed alla quale hanno dato adesione praticamente tutti i più importanti artisti astrattisti del tempo, mostra la debolezza propria di un progetto che sconta il limite di aver provveduto a proporre l'allargamento della proposta senza procedere dovutamente alla necessaria premessa dell'approfondimento delle ragioni.

Ciò determina che si verifichi una diaspora astrattista, all'interno della quale – è opportuno osservare – la componente europea si rivela come quella più riottosa a disporsi ad aperture significativamente innovative, a dispetto di ciò che avverrà, invece, in America Latina.

Qui, in paesi come l'Uruguay e l'Argentina, nel corso degli anni '40, prende vita una serie di iniziative propositive di straordinario spessore, come quelle che, muovendo dalla rivista 'Arturo', si profilano animate da una forte volontà di intraprendere nuove esperienze, procedendo, ad esempio, alla trasmutazione del concetto 'panastrattista', ma ormai sfarinato, di 'Abstraction-Création', in una nuova proposta di più agile prospettiva, cui meglio s'attaglia la definizione di 'Abstraction-Invention'.



C. Arden Quin, *Mad II*, 1945

All'interno di questi processi, in una prospettiva di largo dispiegamento di idee che si articolano da Maldonado a Fontana, la linea astrattiva guarda verso nuovi ed inesplorati orizzonti, giungendo a mettere a punto, peraltro, il particolarissimo intendimento innovativo di una concezione 'spazialista'. Ma è, in particolare, grazie all'intervento di Carmelo Arden Quin, che la fertilità la concezione 'diagonalista', che aveva segnato il motivo centrale della proposta innovativa di van Doesburg, privilegiando la prospettiva dell' 'obliquo', svincola la linea da ogni possibile – per quanto malinteso – residuale tributo alla 'simmetria', aprendo nuove opportunità di sviluppo alla ricerca 'astrattista' ed alle dinamiche 'astrattive'.

L'Astrattismo, così, guadagnava una straordinaria libertà di manovra, riuscendo ad incorporare nella prospettiva della misura prescrittiva dell'assetto logico-normativo, la libertà di una concezione dell'intervento dell'artista come quello in grado di fornire, appunto, non tanto una prospettiva 'creativa' delle cose, quanto, piuttosto, 'inventiva'.

Si aprivano opportunità impensabili in tal modo, opportunità che possiamo considerare dilatate da quelle di una proiezione epistemologica, come può osservarsi, ad esempio, nel largo spettro che va da Maldonado a Sinisgalli, per giungere a quello

che vede entrare in campo, all'interno della pratica astrattista, le consistenze empiriche del dato fenomenologico.



R. Buccione, B. D'Angelo, F. Gallo - Bacoli, Opera presentata alla Sala dell'Ostrichina del Complesso Monumentale Borbonico

Tutto ciò meritava una prospettiva unitaria e 'di quadro', una prospettiva che fosse indisponibile a derive manieriste, e che non dovesse affidare le opportunità di sviluppo unicamente a quelle misure che avrebbero dovuto avere maturazione in applicazione delle indicazioni di Arden Quin, dando spazio, di conseguenza, all'istanza di una evoluzione progressivamente innovativa che chiedeva di essere liberata.

Occorreva, in particolare, andare a valorizzare, nel Movimento da lui creato, e grazie anche alle intuizioni del 'caposcuola', tutto il potenziale che nel Movimento stesso poteva addensarsi e che chiedeva di essere ampiamente messo a coltura.

Giova, inoltre, osservare che non potevano risultare giovevoli ad un effettivo progresso della ricerca 'astrattista' di matrice 'astrattiva' le concezioni illusionistiche

dell'universo 'optical', 'cinetico' e di 'arte programmata'; occorre, evidentemente, qualche altra cosa.



Bacoli, Sala dell'Ostrichina, Anteprima della Mostra di ASTRACTURA 2022

È qui che nasce, allora, con molta umiltà, ma con piena consapevolezza propositiva e con l'impegno di costruire un impianto variegato e complesso, il progetto di 'Astractura' che viene elaborato da chi scrive e che, intorno ai primi anni del 2000, si profila come una proposta organica di stringere le logiche 'astrattivo-geometriche' con la sensibilità 'concettuale', di marca duchampiana, andando a garantire lo sviluppo di una ricerca che trovasse fondamento su alcuni pilastri fermi ed indefettibili, di ordine minimale, come quelli del 'Linearismo', del 'Cinestetismo' e della 'Cronotopia', capaci di garantire alla prassi creativa astrattista l'opportunità di poter muoversi in un orizzonte tutt'altro che predittivamente ordinato, ma non per questo privo di normazione ed al cui interno trovasse ragione di considerazione quella dimensione della 'preterintenzionalità' propositiva che finisce con l'affermarsi come ineludibile parametro vitale dell'esperienza empirica ed esistenziale.



Milija Belic di Réalités Nouvelles

Soprascedendo, in questa sede, alla esplicazione diffusa dei contenuti di pensiero della proposizione del 'Linearismo', che addita sostanzialmente la ricerca del minimalismo essenziale, del 'Cinestetismo' che soddisfa l'istanza del protagonismo attivo del fruitore e della 'Cronotopia', infine, che muove a dimostrare la condizione spaziale come funzione di una temporalità multiversa e al tempo stesso unitaria, prescindendo da tutto ciò, dicevamo, possiamo aver conto dell'impegno di cui prende a farsi carico Astractura di proporsi non come luogo esclusivo di 'una' visione dell'Astrattismo, ma come luogo vocazionalmente ispirato a farsi sede dell'Ecumene astrattista, così da costruire una sorta di 'casa comune' ove tutte le ragioni della ricerca astrattista possano trovare non certo la forzatura in una compressione unitaria, ma l'opportunità di sviluppo comunitario delle proprie istanze di ricerca, andando, in tal modo, più avanti ed in profondità rispetto alla pratica storicamente arenatasi di 'Abstraction-Création' a metà degli anni '30.

Su questa via vale la pena di segnalare non soltanto la apertura internazionale che Astractura ha provveduto ad adottare, ma anche la determinazione di rinunciare a dotarsi di un 'manifesto', e la scelta, infine di procedere a organizzare scambi ed occasioni di incontro con altri movimenti e personalità dell'Astrattismo in una visione paritaria ed ecumenica e di grande rispetto delle rispettive sensibilità propositive.



La conferenza d'inaugurazione della mostra di Liaisons de l'Abstraction

Dai rapporti con 'Madì', a quelli con altri movimenti astrattisti, come, ad esempio, 'Astrattismo Totale' – significativamente spinto verso le regioni di confine di una ricerca astratto-materica – fino ai rapporti internazionali, tra i quali quello con 'Realités Nouvelles', per non dire delle moltissime relazioni con singoli artisti astrattisti portatori di esperienze propriamente individuali e personali, Astractura ha fin qui sviluppato con intendimento largamente partecipativo l'assunto 'politico' della sua vocazione 'ecumenica', al netto, evidentemente, del proprio contributo di proposta originale, che si manifesta non solo col contributo fattivo dell'operosità creativa dei suoi artisti, ma anche con l'elaborazione di una consapevole teoresi.

Rosario Pinto

L'Arte per demolire le ragioni della guerra

Potrebbe porsi una domanda inquietante: quando è avvenuto che l'uomo ha imparato a fare la guerra? Una domanda, apparentemente, oziosa, giacché l'origine stessa dei tempi, nel conflitto 'fraterno' di Caino ed Abele, mostra l'*incipit* primordiale della violenza e ne motiva le cause: la gelosia dell'amore di Dio, la gelosia di ciò che poteva essere inteso come un privilegio.

Si accompagna, poi, a tutto ciò, sul piano dell'intendimento sociologico, la particolare dedizione di impegno lavorativo che, nel racconto biblico, differenzia, tra i due fratelli, la vocazione alla coltivazione della terra in capo a Caino, la pastorizia, in capo ad Abele: due aspetti della evoluzione umana che potremmo intendere riferibili alle discendenze evolutive dalle due grandi fasce iniziali dell'età preistorica: quella paleolitica caratterizzata da un modello comunitario-tribale con una 'economia' di carattere predatorio nei confronti della natura (caccia e raccolta dei frutti spontanei della terra) e quella neolitica, caratterizzata da un modello sociale-statuale con una economia 'stanziale' caratterizzata dall'allevamento del bestiame e dalla coltivazione della terra con la inevitabile prima affermazione del concetto di 'proprietà'.



F. Cormon, *La fuga di Caino*, 1880, Parigi Musée d'Orsay

Qui, col concetto di proprietà, nasce la violenza e, quando la violenza sarà grande e coinvolgerà non più soltanto due individui, ma più ampi aggregati umani, la violenza si chiamerà con il nome di guerra e, tra le cause che varranno a scatenare il conflitto, ci sarà ancora la gelosia, ma non sarà più, come tra Caino ed Abele, quella dell'amore di Dio, che aveva preferito il sacrificio resogli da Abele a quello presentato da Caino, ma sarà la gelosia, tra gli uomini, scatenata dalla bramosia di possesso: e che il possesso sia quello di una donna (*Iliade*) o delle cose (la riappropriazione del regno, *Odissea*), sarà poco a cambiare.

Ma su Caino ed Abele giova, forse, riprendere a ragionare, osservando, ad esempio, se l'impegno 'lavorativo' dei due non possa costituire definizione anche di una prospettiva più larga, come quella che si configura, ad esempio, tra due modelli sociali, di cui l'uno, quello della pastorizia (Abele) può interpretare le ragioni di uno stadio più antico dell'umanità, quello, in particolare, del nomadismo che ripete le ragioni di un primo essere dedito alla caccia ed alla raccolta, mentre l'altro, il modello agricolo di Caino, interpreta le ragioni di un individuo che non è più nomade, ma stanziale, un individuo che ha imparato a stabilire i 'confini della proprietà', stabilendo

cosa o cos'altro gli appartiene e cosa o cos'altro sia soggetto, quindi, alla invalicabilità di un 'confine'.



V. Camuccini, *Adamo ed Eva piangono Abele*, Bruges, Groeningemuseum

In ampliamento di prospettiva, potremo osservare che Abele interpreta le ragioni di un modello di aggregazione umana nomade e comunitario, riconoscibile nella forma della tribù, Caino impersona, invece, le ragioni di un modello stanziale e sociale. La differenza tra i due modelli, quello comunitario e quello sociale, è di palese evidenza: e consiste nella profilatura distintiva che ne governa le identità, che saranno di tipo aggregativo spontaneo nel caso della istituzione comunitario-tribale e di tipo pattizio nel caso del modello sociale-stanziale.

Può essere di grande interesse osservare come il prevalere del modello stanziale, accentuando le ragioni di appartenenza proprietaria delle ‘cose’, abbia contribuito a scatenare il germe della violenza, di cui la storia antica ci lascia l’utile esempio, purtroppo, di altri due fratelli che litigano per lo scavalco della soglia di un confine: sono Romolo e Remo. E di non minore interesse sarà osservare che l’assassinio di Remo da parte del fratello prevaricatore, Romolo, troverà motivo di giustificazione nella apparente ineluttabilità della comminatoria di una ‘legge’ che sa fare avvertire il suo potere discriminante e violento, immaginando di costituire fattore di stabilizzazione e di regolamento dei rapporti umani, mentre non è altro che la certificazione di un controllo di dominio e l’affermazione della proditorietà del ‘diritto’ del più forte o, se possiamo dire anche così, della ragione della forza che si impone rispetto alla forza della ragione.

Il dominio di Roma, le ragioni del suo successo politico nascono esattamente qui, nell’assassinio di Remo da parte del fratello Romolo; e su questo sangue si fonda l’Impero.

Molti secoli dopo questi fatti e dopo aver variamente cercato di giustificare nel modo più equivoco e subdolo le ragioni dell’inganno politico e della violenza predatrice, motivando tutto ciò con la dirimente della cosiddetta ‘ragion di stato’ nutrita delle ‘variazioni’ dialettiche ed ipocrite del pensiero di Machiavelli e Guicciardini, si afferma, nel secolo dei lumi, il pensiero di Kant, quello che addita la costruzione possibile di un progetto di ‘pace perpetua’ fondata non certo sul principio astratto ed inconcludente della ‘buona volontà’, ma sulla dimostrazione della consistenza razionale del progetto stesso.

Giocano *a contrariis*, ancora una volta, gli interessi predatori che stimolano la violenza come strumento predittivo dell’ottenimento della sopraffazione dell’altro; ed in tale quadro ogni altro disegno irenico viene considerato all’insegna di un modello ‘utopistico’, che astrattamente soddisfa la ‘buona volontà’ delle ‘anime belle’ rivelandosi, però, di fatto, irrealizzabile nella sfera dei rapporti umani.

Ovviamente, non v’è altra possibilità logica che giudicare senza alcuna riserva intellettuale e morale la criminalità della guerra in se stessa, una guerra che non può mai essere giusta per il semplice motivo che non vale a

comporre un conflitto o un contrasto, ma semplicemente a porre le condizioni della guerra successiva, in una catena apparentemente ininterrotta e diuturna.

Stabilito tutto ciò, osservato che il diritto di proprietà è all'origine del conflitto e della guerra, ci si può chiedere se possa farsi qualcosa, in via pratica, per il superamento delle ragioni motivazionali dello sviluppo in azioni di violenza bellica di quelle che possono essere mere questioni di contrasto di interessi o di punti di vista.

Non è facile a dirsi e qui giova molto osservare come tutto il processo di carattere istituzionalistico, messo in atto da Kant, spostando il tema dell'ottenimento della pace dall'ambito 'morale' a quello 'giuridico', possa valere a rendere chiaro il perché la guerra debba essere intesa come un atto di criminalità: esattamente perché è antigiuridica.

In tal senso, scavalcando, quindi, le posizioni della aspirazione irenica contenuta nelle profilature delle narrazioni di 'utopia' vagheggiate da grandi pensatori come Tommaso Moro o Tommaso Campanella e partendo dalla concezione logica e giuridica della formulazione kantiana, si è preso a costruire un ordito di Diritto internazionale che non riesce, tuttavia a far valere la propria voce, anche se, sul piano dell'istanza culturale, giorno per giorno conquista sempre più peso e valore, andando ad animare la progettazione o la formazione di organismi inter- o sovra- nazionali nelle cui mani devolvere il compito di rendere impossibile la degenerazione in conflitto bellico di ciò che può costituire motivo di contrasto di punti di vista.

Per molto tempo è sembrato possibile che l'Europa, violentemente trafitta da due assurdi conflitti mondiali potesse dettare l'agenda della pace, partendo da una cosa semplice-semplice: dalle parole contenute nel 'Manifesto di Ventotene', che individuano – sulla scorta del pensiero kantiano – la possibilità concreta di trasformare in opportunità di risorsa ciò che fino a poco prima era motivo di conflitto.

Lo stato-nazionale è il primo motivo di conflitto in Europa ed una Europa che è stata capace di azzerare il conflitto tra Francia e Germania è il primo passo di un progetto che dovrà valere per la costruzione della pace tra i popoli. Si è partiti di qui dopo la fine del secondo conflitto mondiale; ed il

risultato è quello di aver realizzato il più lungo periodo di pace della storia europea, animando una cooperazione tra le nazioni europee riconoscibile in un progetto di comunità, di cui, comunque, vanno lamentate tutte le insufficienze istituzionali, le aporie logiche ed anche ciò che viene definito il ‘deficit democratico’, consistente nella limitazione dei poteri del Parlamento Europeo e nella concentrazione nelle mani della ‘Commissione’ non solo del potere ‘esecutivo’, ma anche di molti aspetti del potere ‘legislativo’ europeo.



P.P. Rubens, *Le conseguenze della guerra*, 1637-38, Firenze Galleria Palatina. Il dipinto ha forti connotazioni allegoriche: da sinistra, infatti, osserviamo l'Europa affranta e sconfitta vestita di Nero, poi Venere che con l'amore non riesce a fermare Marte scatenato e furioso, mentre, in basso a destra languono la cultura e le arti.

A ciò deve, purtroppo aggiungersi che la legittimazione della Commissione è solo apparentemente del Parlamento Europeo, essendo, di fatto, essa Commissione, frutto di accordi intergovernativi tra gli stati membri.

Oggi, questo assetto istituzionale dell'Europa è alle corde, affanna ed annaspa, essendo palesemente antidemocratico ed insidiato da interessi subdoli ed oscuri, attraversato da bugie politiche e mediatiche; e qui la

cultura, qui l'arte hanno il dovere di far sentire la propria voce; una voce che non è, né deve essere quella di 'anime belle' ed insignificanti, ma di soggetti determinati a dimostrare la contraddizione della violenza bellica, la assurdità di un processo di prevaricazione umana, la insopportabilità di modelli politici di carattere 'verticale' e non 'orizzontale'.

Tra i motivi di guerra c'è, anche, la paura dell'altro: 'si vis pacem para bellum', è la frase che giustifica l'aggressione dell'altro, il conflitto preventivo che motiva la prima mossa, di fatto aggressiva, contro l'avversario per impedire che sia questi ad aggredirci quando meno ce lo aspettiamo.

Ecco, allora, maturare l'insana scelta della 'corsa agli armamenti', la inutilità dannosa e perniciosa delle armi.

D'altronde, noi abbiamo l'esemplificazione storicamente convincente della possibilità pratica che s'è potuta realizzare di azzerare il conflitto sociale, attraverso il disarmo individuale ed il conferimento del – chiamiamolo così, per comodità – 'diritto di violenza', unicamente nelle mani dello stato (Hobbes), il quale stato può esercitarla solo con limiti e condizioni previste dalla legge; e questa via del disarmo individuale ha dimostrato, ove è praticata efficacemente, che all'interno del corpo sociale il conflitto interindividuale può essere se non completamente annullato, almeno significativamente contenuto.

Certo l'armamento individuale consentito negli USA non giova, né giova l'appassionamento parossistico per l'arma in quanto oggetto di culto, meno ancora la distribuzione diffusa di armi nei settori della mala vita, ma Hobbes – pur con tutti i suoi enormi limiti e con l'idea stessa che la pace sociale debba essere garantita dalla 'violenza' solo dello stato – qualche risultato lo ha ottenuto.

La cultura e l'arte possono dimostrare che, oggi, è possibile muovere in controtendenza e definire un processo di più ampia portata che valga come indicatore efficace di una diversa via.

Gli artisti, da sempre, hanno le idee chiare: basterebbe già lo slogan, da solo, di 'Non fate la guerra, fate l'amore', per convincere della posizione inequivoca che la cultura e le arti nutrono nei confronti della violenza bellica. Ma c'è un limite: e questo limite consiste nel legame molto forte che esiste, purtroppo da sempre, fra cultura e potere.

Questo legame costringe l'artista ad essere ingabbiato nel 'sistema' e lo avvia a farsi cassa di risonanza delle soluzioni indicate dal potere. L'esempio di Marinetti e del Futurismo bellicista dovrebbe essere più che sufficiente ad ammonirci contro l' 'uso' strumentale delle posizioni di una ricerca artistica non orientata in direzione responsabilmente avvertita. Aggiungiamo D'Annunzio ed osserveremo, in tal modo che il problema non consiste in una particolare linea d'indirizzo stilistico come il Futurismo, ma, più ampiamente, in un direzionamento culturale e morale.

L'arte genuina e vera non può che essere, sempre, arte di opposizione, voce distonica (e, quindi, intelligente – Guilford, 'pensiero divergente') e, in quanto tale, la creatività artistica può costituire un modello di straordinario valore, per aver conto della sua prerogativa creativa come opportunità di rimodellazione di schemi mentali acquisiti e scontati, ma palesemente negativi poiché, in quanto 'conservatori', generatori di conflitto.

Una modalità di intervento significativamente attivo nel mondo della ricerca creativa potrà essere individuata nella pratica astrattiva, dal momento che essa vale a mettere in evidenza dei punti di rottura con degli schematismi acquisiti (la concezione, cioè, della raffigurazione delle cose restituite in immagine con la massima fedeltà riproduttiva) sostituendo ad essi una concezione di pura astrazione logica.

L'Astrattismo, infatti, propone una 'analisi' delle cose e non, a differenza del Cubismo, la 'scomposizione' delle cose. Si comprende facilmente che mentre l'analisi astrattista segue un progetto di individuazione della 'ratio' delle cose, la 'scomposizione' cubista si limita allo spaccettamento in varie componenti formali delle cose stesse.

Ma tutto questo non basta; e l'Astrattismo avrebbe dimostrato, nel processo – vorremmo dire, con Chomsky, 'trasformazionale' piuttosto che 'trasformativo' – che si sviluppa nella dialettica Mondrian-van Doesburg, che è possibile fare agire non soltanto la prescrizione analitica e razionale di una consistenza che definiremo 'ortogonalizzante' (Mondrian, appunto) ma anche quella 'diagonalizzante' (van Doesburg), procedendo, così, nella direzione di dinamizzare la processualità propositiva astrattiva fino a renderla una opportunità innovativa, 'divergente' e feconda.

Si può dimostrare, infatti, attraverso questo passaggio di incrementazione di ‘visione’ vandoesburghiana, che l’Astrattismo avrebbe potuto intestarsi la prospettiva di un radicale cambiamento metodologico, come avviene nelle più recenti proposte di stampo astrattista, come quelle messe in campo dal movimento di ‘Astractura’, in cui la prospettiva astrattista si rimodella in concezione ‘astrattiva’ guadagnando una fertile prospettiva di *Weltanschauung*, che si manifesta come riconsiderazione del rapporto spazio-temporale e come acquisizione di una coscienza storica ed evenienziale in cui gioca un ruolo decisivo nello svolgimento dei fatti della storia una componente di preterintenzionalità che la coscienza creativa dell’arte non può mettere husserlianamente ‘tra parentesi’, sentendosi chiamata, piuttosto, a lasciarla interagire con le condizioni ‘dispositive’ dell’armamentario logico e prescrittivo proprio delle prammatiche di indirizzo astratto-geometriche intese nelle loro linee asciuttamente protocollari.

Le linee di sviluppo di una prospettiva di coscienza critica della cultura contemporanea, l’animazione di un pensiero costruttivamente e propositivamente ‘divergente’, che sappia far tesoro della lezione primaria di van Doesburg, possono giovare per proiettarsi, peraltro – e ciò non costituisce indirizzo di secondaria importanza – nella prospettiva di una rimodellazione dei rapporti spazio-temporali.

La rimodellazione, infatti, dei rapporti spazio-temporali, come Astractura suggerisce, sostenendo la tesi della subordinazione dello spazio al tempo, può costituire il primo tassello per un contributo alla costruzione di un profilo non solo giuridico (Kant) alla pace perpetua, ma obiettivamente razionale, dal momento che la subordinazione dello spazio al tempo, depotenziando, appunto, lo spazio, depriva la concezione del cosiddetto ‘valore’ delle cose dislocandolo dalla consistenza oggettuale alla consistenza morale, andando a costruire, di fatto, l’azzeramento di quelle caratteristiche peculiari di tutela dei confini (Romolo e Remo) e di gelosia dei poteri (Caino ed Abele) che troviamo a fondamento della violenza della guerra e della azione prevaricatrice che proditoriamente la nutre.

L’azzeramento della profilatura spaziale che l’Astrattismo, nella sua più avanzata e recente delibazione astracturista va ad additare, costituisce, pertanto, motivo di speculazione e di impegno creativo anche per quell’altra

parte dell'Avanguardia e della ricerca artistica del '900 che ha saputo privilegiare le ragioni dell'intervento propositivo fermamente attestato sulla frontiera della proposta alternativa, come è avvenuto, ad esempio, per tutta quella ampia parte della coscienza artistica che ha inteso opporsi all'arte di regime, offrendo testimonianza della possibilità che l'arte sapeva di poter far valere come voce di coscienza e di appello alla ragione.

Ben più che il Fascismo, in Italia, che, in fondo, ha cercato di guidare ed orientare il processo creativo artistico, con un intendimento di incanalarne l'indirizzo produttivo lungo l'abusata linea dell'*instrumentum regni*, la Germania nazista aveva ben inteso lo spessore delle istanze di coscienza viva e palpitante che sorgevano, ad esempio, dalla pratica 'espressionistica'; e questa, in particolare, ed insieme ad essa anche altre manifestazioni creative di avanguardia di pensiero, le ha confinate nelle strettoie della '*Entartete Kunst*', destinandole al rogo 'purificatore' di un primo assaggio di 'olocausto', quello delle idee e della ragione: il genocidio del pensiero, consumato nel 1937.

Occorre aver conto del dato storico che l'arte, dall'Astrattismo a Dada, dal Cubismo al Surrealismo, aveva saputo dimostrare, dai primi del '900 fino agli anni '30, di avere una straordinaria capacità: quella di abbattere le frontiere.

L'arte, d'altronde, aveva imparato, già dalla seconda metà dell'800, ad abbattere la più severa delle barriere: quella dell'obbligo per l'artista di doversi rapportare alla consistenza del dato fenomenico.

L'arte, da sempre, era stata chiamata ad essere raffigurativa; e ciò anche in ossequio ad una finalità documentativa che le si chiedeva di raggiungere affinando progressivamente ed in modo sempre più intenso la capacità di restituire pedissequamente la consistenza del dato oggettuale delle cose.

Le varie declinazioni dell'apporto ottocentesco alle logiche raffigurative è molto ampio e diffuso e si articola nelle forme del Realismo, del Naturalismo e del Verismo.

La fotografia interromperà tutto ciò, spezzando il collegamento 'raffigurazione-rappresentazione'. Da dopo la fotografia, insomma, lo *spatium deliberandi* dell'arte sarà quello della 'rappresentazione' e non più necessariamente quello della 'raffigurazione'.

La conquista della libertà rappresentativa sarà una grande conquista per gli artisti e sposterà più in alto l'asticella del genio inventivo, consentendo all'artista di poter muoversi in una sfera elevata, ove non esistono limiti e barriere, ove il 'limes' si trasforma in 'limen', quel luogo dello spirito, cioè, all'interno del quale la creatività artistica raggiunge la pace della tolleranza dei mezzi espressivi, quel luogo ove tutto è concesso non certo in premio di uno sconsiderato anarchismo delle forme, ma, al contrario, in un pieno ottenimento di finalità libertarie, decisamente liberatorie dalla panie delle prescrizioni obbliganti ove la conquista dell'aniconismo e l'abbattimento dei pregiudizi predittivi – che stabiliscono le frontiere dell'arte – consente di ottenere la pacificazione delle coscienze creative.

L'arte ha saputo dimostrare, insomma, che l'abbattimento delle frontiere costituisce l'abbattimento dei privilegi e delle proprietà e tutto questo dà enormemente fastidio.

I regimi totalitari della prima metà del XX secolo, ma anche quelli che impongono un regime di apparente segno opposto, quelli, cioè, 'liberali' o quelli di matrice 'socialista', muovono alla ricerca di stabilire regole di imbrigliamento delle ragioni dell'arte per utilizzarne la capacità pervasiva delle coscienze al fine di veicolare il proprio messaggio di *Weltanschauung*. Ecco, allora, come avviene, ad esempio, che possiamo scorgere una sensibilità 'realistica' proporsi come orizzonte estetico che accomuna l'arte 'di regime' nazista e fascista (Sironi, ma anche Ziegler, ad esempio, sia pure con sensibilità profondamente diverse tra loro) con quella statunitense della 'American Scene' e, poi, dei progetti roosveltiani del 'FAP' e con quella, infine, del Realismo Socialista, soprattutto nella sua versione zdanoviana. Da tutto ciò potremo interrogarci se non si salvino personalità come Deineka, Schrimpf, Schad, Grossberg, Sheeler, Hopper, Segal ed altri, ma l'interrogativo – che giova senz'altro a 'salvare' le coscienze individuali di tali artisti – non basta a tenere immune la loro opera dal sospetto di essere stata essa stessa strumentalizzata sia pure senza consenso degli interessati.

Famoso è il caso di *We can do it*, il manifesto creato nel 1943 da J. Howard Miller per pubblicizzare la necessità della guerra e per favorire l'accettazione del conflitto da parte della classe lavoratrice e, in particolare, da parte delle donne. Inutile sottolineare come lo stile particolare di questo specifico richiamo 'pubblicitario' facesse riferimento alle logiche della 'pin

up', figura artistica che, intanto, veniva ampiamente sviluppata nella pubblicitaria americana promossa da artisti come Alberto Vargas e, poi, più tardi, in prospettiva 'pop', da Mel Ramos.

Molto interessanti sono, inoltre, i numerosissimi interventi di 'Nose Art' di cui troviamo innumerevoli esempi che corredano, riprendendo, non a caso, le logiche della 'pin up', la parte anteriore delle fusoliere degli aerei militari della seconda guerra mondiale.



J.H.Miller, *We can do it*, 1943. L'immagine del sergente JS Wilson, mentre dipinge un bombardiere a Eniwetok nel giugno 1944

Non solo il Fascismo ed il Nazismo, quindi, ma qualsiasi altro ordinamento che 'si piega' alla domanda dei vari regimi politici di divenire strumento di veicolazione 'propagandistica', di fatto, contribuirà, poi, a dare legittimazione 'anche' all' 'uso' della guerra, come è tragicamente avvenuto negli anni '10, negli anni '40 e, oggi stesso (attraverso il proporsi di un'arte sempre più leggera' e 'postmodernamente' 'disimpegnata'), visto che i venti di guerra attuali non promettono nulla di buono.

L'azione svolta dagli artisti non è, però, soltanto prona al volere dei vari regimi; e, nel corso della prima metà del '900, l'arte si rivela assolutamente

preziosa nel promuovere con coraggio una presa di coscienza quanto più ampia possibile del rifiuto della violenza della guerra.



K. Kollwitz, *Mai di nuovo guerra*, 1924, Museo Statale di Berlino

K. Kollwitz, *Bambini affamati*, 1924

Ricorderemo che c'è anche chi, infatti, aveva preso a tracciare la via della consapevolezza morale, che l'arte avverte il bisogno di interpretare, facendosi coscienza del processo storico: osserviamo, in proposito, ad esempio, autori come Max Liebermann o come Adolf Menzel, impegnati, ancora nel corso dell'800, sul fronte dell'impegno rappresentativo della condizione sociale del lavoro e delle incalzanti vicende di una industrializzazione assolutamente negatrice delle esigenze dei lavoratori. All'interno stesso dello 'Jugend', insomma, ma anche di alcune delle stesse vicende delle 'Secessioni', matura, così, sul piano formale, un bisogno di conferire spessore contenutistico all'arte, procedendo, ad esempio, ad esaltare l'impeto incalzante della robustezza segnica e della misura contrastata dell'addensamento timbrico.

Ed è nella scia storica di questi fatti artistici che matura, in ambito espressionistico, la sentita lezione, ad esempio, di Käthe Kollwitz che si propone, in forma ormai asciutta e sintetica, nel secco appello di *Nie wieder*

Krieg del 1924, del Museo Statale di Berlino, in cui la vibratilità espressionistica raggiunge una profonda e convincente essenzialità. Forse, può giovare la sottolineatura che la traduzione corrente del titolo di questa opera di ‘Mai più la guerra’ appare decisamente inopportuna rispetto a quella, letterale, di ‘Mai ancora la guerra’. Non è una sottigliezza filologica ciò che ispira la nostra riflessione, ma la considerazione che è ben più forte e determinata la condanna della guerra se detta con la convinzione di chi ne denuncia il peso della tragica esperienza, ricordandone che essa non dovrà ‘concretamente’ ripetersi ‘ancora’, piuttosto che reclamarne un più generico ed indeterminato rifiuto: ‘mai’.



O.Dix, *Le truppe di assalto col gas*, 1924

E con non minor forza espressionistica si afferma anche la decisa condanna della guerra e dei suoi orrori che è contenuta nell'opera di Otto Dix, di cui ricorderemo, anch'essa del 1924, la forte testimonianza di *Le truppe di assalto col gas*, cui farà, poi, seguito nel 1934 *Flanders*, un dipinto di intensissima contrazione espressionistica dell'immagine che raffigura un paesaggio di morte costruito pittoricamente con un segno scabro ed abbruciato che per la sua pregnanza di vivida marca 'iperfigurativa',

consente di leggere buona parte dell'opera di questo artista secondo la logica propria della 'Neue Sachlichkeit'.

Di qualche anno prima, del 1932, ricorderemo, infine, dello stesso artista, il celeberrimo *Trittico della guerra*, della Galleria di Dresda, che si propone come un'opera di altissima veemenza espressiva, in cui si concentra la narrazione compiuta degli orrori della guerra.



O. Dix, *Trittico della guerra*, 1932, Dresda Galleria

Di notevole interesse può essere, poi, la formulazione di una proposta interpretativa della consistenza astrattiva dell'arte, che si propone già agli inizi del '900, come prospettiva tutt'altro che estranea alle vicende politiche e sociali, non pretendendo di fornirne una 'rappresentazione' diretta in termini di stretta relazione raffigurativa, ma certamente di 'visione' analitica delle cose, considerando la misura dell'intervento logico-geometrico come un banco di prova per fornire della vita e della storia una chiave di interpretazione assolutamente inedita ed innovativa.

Osserveremo, ad esempio, il contributo fornito da Kandinskij alla concezione di una visione complessivamente ‘pacifista’ alla quale egli contribuisce a dare uno spessore di ricerca durante gli anni in cui, in fase di esordio, aderisce alla proposta rivoluzionaria che si affaccia in Russia

Né di minore rilievo sarà l’impegno di van Doesburg, da parte opposta, che contribuirà alla creazione di ‘de Stijl’, fornendo abbrivio ad una concezione dell’arte non come fuga dalla realtà, ma come richiamo ad una prospettiva logica e razionale, evidentemente del tutto contrapposta alla furia irrazionale e violenta della guerra.

C’è, piuttosto, da segnalare, *a contrariis*, un tentativo – in fondo di ispirazione maccartista, negli anni ‘50 – che cercherà di strumentalizzare, durante il corso del secondo dopoguerra, la produzione creativa astratta e di più larga intesa aniconica (da Rothko a Pollock, per intenderci), come strumento propagandistico di apparente accreditamento di liberalità da parte del potere nei confronti di una pratica creativa che, *ex adverso*, nei territori delle logiche sovietico-zdanoviane, tendeva ad abbracciare la prospettiva del ‘realismo’ come quella più consona alle ragioni della visione socialista.

In tale prospettiva, sarà allora particolarmente importante osservare come provvederà a distinguersi, in senso propriamente progressista e di orientamento alla pace, una lettura delle dinamiche astrattiste che variamente integrerà la propria concezione creativa in un ordine di carattere ‘politico’ decisamente ‘impegnato’, come avverrà, ad esempio, per i ‘Concretisti’ napoletani che segneranno del valore del ‘lavoro’ il proprio ‘manifesto’ programmatico del 1954, o come avverrà per il gruppo ‘Forma 1’, che saprà proporsi politicamente schierato sul fronte progressista, non esitando ad entrare in polemica con la visione dirigistica togliattiana, che pretendeva di stabilire la necessità di un ossequio marcato e determinato alla linea del cosiddetto ‘Realismo socialista’, che, intanto, però, in Italia, assumeva, piuttosto, l’indirizzo guttusiano e degli esiti del ‘Fronte Nuovo delle Arti’ e dello stesso movimento di ‘Corrente’, stabilendo una propria profilatura ‘neorealista’.

Né sarà fuori luogo ricordare come le logiche del ‘Realismo socialista’ abbiano contribuito a mettere in evidenza gli orrori della guerra, come ben testimoniano, ad esempio, tutti i lavori proprio di Guttuso eseguiti nel contesto del ciclo ‘Gott mit Uns’.



A. Ivanov, *Priamo richiede ad Achille le spoglie mortali di Ettore*, 1824, Mosca Galleria Tret'jakov

L'arte è coscienza critica: lo è sempre stata nel corso della storia ed anche quando essa ha dovuto 'piegarsi' ad esaltare, implicitamente, nella prestanza della vittoria, la violenza della guerra, lo ha fatto avendo sempre presente, in fondo, una sorta di sottinteso richiamo alla *pietas*, quella stessa, in fondo, che ispira le parole di Omero, quando, ci descrive Priamo, che, implorandolo, richiede ad Achille le spoglie mortali di Ettore.

Sono, poi, venuti, nel corso del secondo cinquantennio del '900, varie proposte di coinvolgimento dell'arte nella prospettiva della costruzione di un processo di pace, all'interno del cui percorso l'arte ha inteso di poter svolgere un ruolo protagonista, proponendosi, ad esempio, come avverrà

nel corso della stagione degli anni '70, come Movimento per l'Arte nel Sociale.

La Biennale di Venezia del 1976, ma già, l'anno prima, la grande kermesse di 'Napoli Situazione 75' avevano ben spiegato che il ruolo dell'artista non dovesse essere quello di inarrivabile 'vate', quanto, piuttosto, di animatore della coscienza civile e, quindi, di 'operatore estetico nel Sociale'.

L'ambizione degli artisti, riuniti spesso in gruppi e 'collettivi' era molto alta, ma il 'sistema' fu pronto a tarpare il disegno della palingenesi sociale mossa dall'empito creativo dell'arte e, così, nel 1979, nel contesto della convention di 'Autonomia Critica dell'Artista', promossa nel contesto di 'Artefiera' di Bologna di quell'anno, l'organizzazione del 'mercato' poté provvedere a stabilire chi dovesse essere a comandare effettivamente nell'arte: non certo l'artista, non certo il pubblico, ma il sistema delle gallerie che si fa sonda dell'universo critico.

Che, di qui a qualche decennio, complice anche l'affermarsi di una cultura 'postmoderna', voce del riflusso dapprima thatcheriano-reaganiano e, poi, di quanti ne hanno seguito le orme, si dovesse assistere ad un riavvolgimento del film della storia, con il riemergere di ansiti bellicistici, questo è sotto gli occhi, purtroppo, oggi, di tutti; ed un'arte mortificata ed asservita, prona alle esigenze del 'sistema' non riesce ad uscir fuori dalla panie manieristica e ad offrirsi con uno slancio coraggioso e convincente.

PAGINE DI CREATIVITÀ ASTRACTURISTA

Presentiamo qui delle opere di alcuni artisti del Movimento di Astractura e di alcuni ospiti che vengono proposte senza alcun commento nella loro essenziale, asciutta bellezza.

Ovviamente questa sezione del Dossier va intesa in costante aggiornamento.



Astracturista Anonimo



Opera del 1962 di Rosalia Soneira, artista astracturista *in memoriam* del 1962.

Giova ricordare che artista astracturista non lo si diventa, ma si viene riconosciuto



Luis Davio, *Serie negra* n. 5



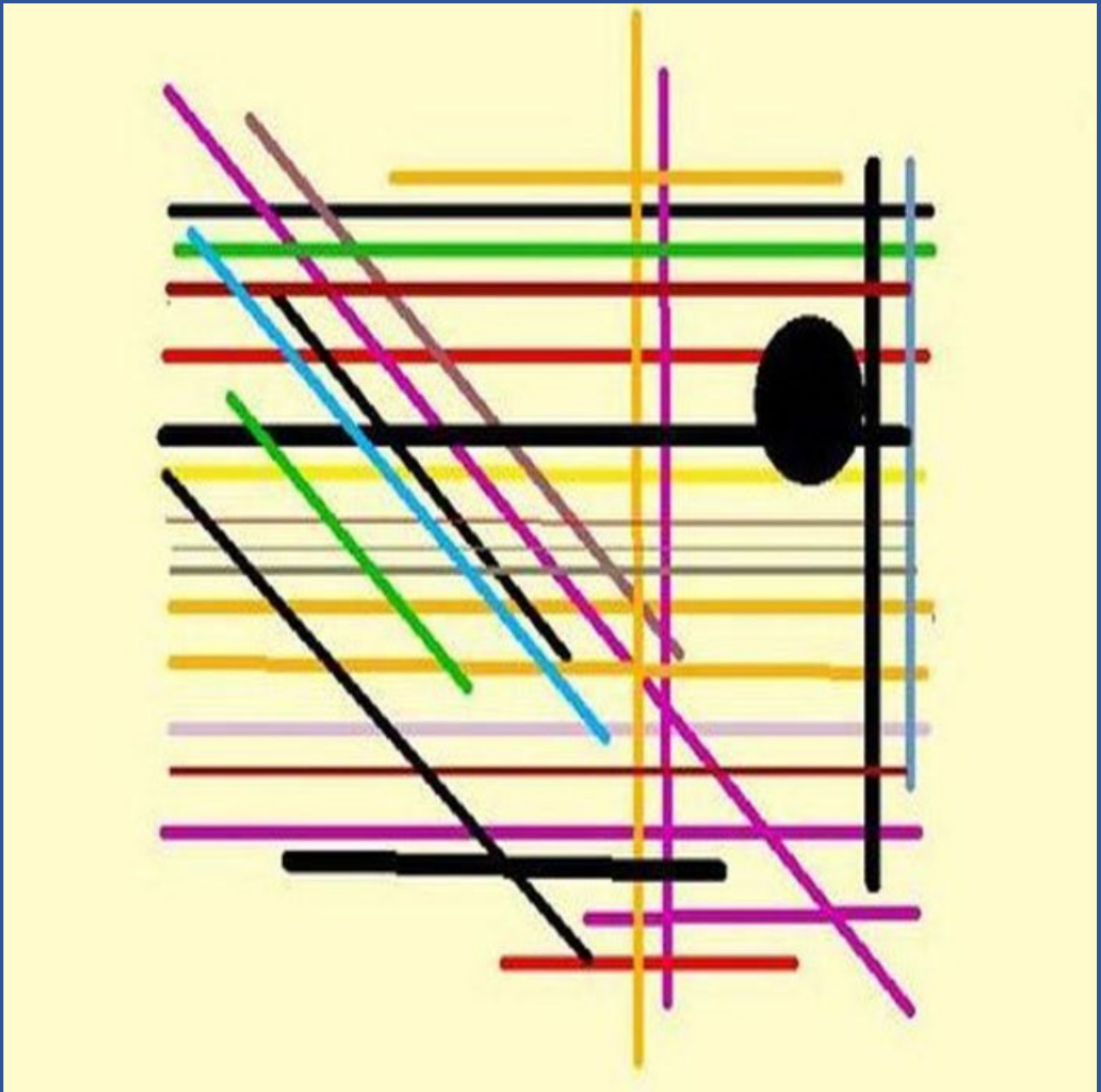
Arturo Millan, Contexto y tiempo



Pietro Pezzella, *Opera 5 09-21*



Diego Alexandre Asi, *S/N OD*. 2025.



Luciano Scateni, *pp 8*



Carmen Novaco, *Monumento*, Sorrento



In copertina:

Luis Davio, artista astracturista, argentino, *Senza titolo*

In quarta di copertina

Maria Credidio, *Fuori corpo*