

PER UNA CLASSICITA' MODERNA L'altra faccia del Rinascimento

*“Piacemi il pictore sia dotto in quanto e’
possa in tutte l’arti liberali; ma imprima
desidero, sappi geometria”.*

L.B. Alberti, **Della Pittura**, libro III

A Firenze nel Quattrocento l’ideale della classicità s’innestò sulle concezioni estetiche dell’epoca. E la conquista della prospettiva ha fatto della città medicea la capitale del Rinascimento.

Passato e presente, così, si amalgamarono in direzione di un rinnovamento del linguaggio artistico divenuto fondamento di una nuova ottica che si estese anche fuori della città e dell’Italia.

L’anima della prospettiva fu la *ratio* geometrica, utilizzata per restituire nella bidimensionalità della pittura l’illusione dello spazio visivo. In altre parole la prospettiva assoggettò gli strumenti della geometria per scopi imitativi della visione ottico-percettiva, in modo da far compiere alle cosiddette arti del disegno un sostanziale passo nel mondo della realtà, di cui contestualmente si svelavano certi meccanismi della visione, sia autoreferenziale che oggettiva, ovvero creduta tale. La misura delle proporzioni delle immagini e l’ordine di esse nello spazio determinò una sorta di organizzazione ideale dell’universo e dell’ambiente esistenziale, che, non a caso, furono rese in quei dipinti della città ideale, uno dei quali è conservato ad Urbino, altra *polis* per antonomasia rinascimentale.

A Firenze ancora oggi si respira tale condizione e molti angoli della città mantengono l’*aura* rinascimentale, la quale, per il fatto di essere così radicata nell’ottica imitativa, in direzione vuoi naturalistica vuoi realistica, ha determinato una tradizione iconica che s’è rafforzata nell’800, condizionando fortemente il gusto dei fiorentini. Ciò ha reso difficile l’affermarsi nel ‘900 delle tendenze d’avanguardia, soprattutto aniconiche.

Quest’ultime, tuttavia e nonostante tutto, in riva all’Arno hanno cominciato a fiorire nell’immediato secondo dopoguerra (1), cioè dopo la caduta del Fascismo, che osteggiò l’Astrattismo Lombardo, i cui esponenti gravitarono attorno alla gloriosa milanese Galleria del Milione, fin quando essa, con la proclamazione dell’Impero, non rinnegò il suo “strappo” antfigurativo (2).

E’ per merito di un drappello di pittori riunitisi sotto l’ombrello di “Arte d’Oggi”, e cioè Vinicio Berti, Bruno Brunetti, Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, Mario Nuti e la meteora Arrigo Parnisari, che dal 1947 al 1950 a Firenze si propugnò la tendenza dell’Astrattismo Classico, ponendo la città del Fiore sul crinale di quel rinnovamento dell’arte che a Roma con Forma 1 ed a Milano con il M.A.C. (Movimento Arte Concreta) nello stesso periodo si andava diffondendo in Italia con difficoltà e forti scontri e polemiche. Era più che logico che, in un clima così ostile, gli artisti di tali raggruppamenti, con intenti di autodifesa e di contrattacco, a partire dal 1948 cercassero di fare cordata espositiva. Del resto, pur essendo di sinistra, gli artisti d’Arte d’Oggi, così come i romani di Forma 1, non scamparono agli attacchi de “l’Unità”, organo del P.C.I., che non meno del Fascismo osteggiò l’Astrattismo (3).

L’ostilità dei conservatori e dei tradizionalisti ha contribuito a far consumare nel giro di alcuni anni l’esperienza dell’Astrattismo Classico con la conseguenza che il drappello degli astrattisti classici si sciogliesse, per cui gli allora giovani artisti continuarono la loro strada individualmente, con sviluppi diversi, per lo più (con l’eccezione di Nativi, che ha proseguito fino al termine della sua vita sulla strada della ricerca astratto-geometrica) confluiti in esiti informali, con una forte propensione di Vinicio Berti alla gestualità, soluzione che meglio si coniugava col suo innato temperamento grafico.

Ma il seme era stato gettato. E, come ogni seme, specialmente se gettato su un terreno fertile, ha fatto germogliare ricerche costruttiviste in altri artisti fiorentini o attivi a Firenze. E se l’esempio del costruttivismo di Nativi forse ad alcuni è stato utile come stimolo, è stato invece Vinicio Berti, vero e proprio agit-prop culturale e artistico, oltreché politico, a fare scuola a qualcun altro attraverso una frequentazione amicale di fatto concretizzatasi in una sorta di maieutica.

E’ chiaro che in una situazione talmente articolata quale è stata quella dell’arte italiana degli anni Sessanta, all’inizio dei quali si affermarono le ricerche “oltre l’Informale” ed al loro spirare si verificò l’irruzione dell’Arte Povera, Firenze non stava a guardare passivamente. Pertanto se a Milano Piero Manzoni dette un notevole contributo alle istanze “oltre l’Informale” con le sue opere neodadaiste e le sue *performances*, se a Roma tale contributo fu dato dapprima dall’arte programmata e poi dalle rivisitazioni pop della cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, a Firenze più o meno nello stesso periodo fu il plurilinguistico Gruppo Settanta a farlo con la Poesia Visiva, tendenza che poi

si diffuse anche all'estero, alla stregua di quanto qualche anno dopo avvenne con l'Arte Povera. Ebbene proprio negli anni Sessanta, ormai considerati mitici per le tante spinte innovative che si contrapponevano agli altri filoni, talora intersecandovisi, e mi riferisco al Nuovo Realismo, alla Mec-art, all'arte cinetica, all'arte ludica, alla Nuova Figurazione ed all'arte fantastica, per tralasciare le persistenze espressive, tra cui il naturalismo che in Toscana ed a Firenze ha avuto una sua stagione, mercantilmente fortunata, ancor oggi non del tutto tramontata; proprio negli anni Sessanta, dicevo, a Firenze andava montando un'esigenza di razionalità apparentemente controcorrente rispetto al presente, ma non rispetto alla storia artistica del capoluogo toscano, che notoriamente è stato la culla del Rinascimento.

Infatti, quale via, se non quella della *ratio* geometrica declinata costruttivamente, poteva proseguire in modalità moderne lo spirito dell'aurea classicità rinascimentale?

E' quello che hanno avvertito i componenti del Collettivo costituitosi in seno allo Studio d'arte Il Moro, nato nel 1970 per volontà di Mauro Bini e Bruno Pecchioli, i quali l'hanno voluto battezzare Centro Culturale, definizione in linea con gli intenti dei fondatori e di coloro che ad essi si sono uniti nell'autogestione dello spazio e delle relative attività. Come già nell'immediato secondo dopoguerra era accaduto ai pittori dell'Astrattismo Classico, la schiera degli artisti del Moro ha cercato collegamenti e rapporti con artisti e critici di simile sentire estetico o omologa apertura culturale per una collaborazione volta a rafforzare certe istanze di ricerca interne al Collettivo e di approfondimento delle esterne, ma quelle innovative e non tradizionali, vuoi per un censimento delle proposizioni in atto, vuoi per una riflessione storica sulle esperienze portate avanti da altri Centri Culturali e da altri Gruppi Autogestiti. Tale attività ha fatto comprendere loro che mancavano indagini repertoriali su diversi settori della produzione artistica extra-mercato, nonché sulla storia di Firenze. Sono nate così in seno al Collettivo fiorentino alcune pubblicazioni volute appunto per colmare tali lacune. Ecco, allora, nel decennale della nascita dello Studio d'Arte Il Moro (1980) il catalogo della 1^a *Rassegna Gruppi Autogestiti in Italia* (4). Ecco, poi, nel 1985 un affondo nella storia fiorentina con l'importante raccolta di documenti, posta sotto il titolo di *Firenze/Ricerca - Arti visive. Documenti dal dopoguerra ad oggi* e realizzata in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze (5). Quindi, nel 1989, quasi per una sorta di oscillazione tra il passato e il contemporaneo, ecco l'organizzazione della rassegna internazionale *Mail Art* (6), a cui faceva seguito nel ventennale della nascita del Centro Culturale *Il Moro/Arti Visive - Vent'anni di attività, 1970-1990*, mostra di un centinaio di artisti, tra cui, oltre ai componenti dello Studio Il Moro, espongono i *plus âgés* Calderara e Grignani e non pochi giovani della generazione anni Cinquanta, come Anna Maria Binazzi, Beppe Bonetti, Gianni Dorigo, Ruggero Maggi, il croato Erik Lovko, la cilena Paulina Humeres, il panamense Aristides Ureña Ramos ed altri. Naturalmente la polpa della mostra era costituita da artisti delle generazioni intermedie, tra i tanti, Cesare Dei, Sirio Salimbeni (anni Dieci), Vinicio Berti, Sara Campesan, il ceramista Nino Caruso, Mirella Forlivesi, Roberto Malquori, Eugenio Miccini, il croato Edo Murtic, Liberia Pini, moglie di V. Berti, il Madi Salvador Presta, Rino Volpe (anni Venti), Giuliana Balice, Carlo Cioni, Franco Giuli, Riccardo Guarneri, Aldo Mengolini, Michele Perfetti, Giampiero Poggiali, Romano Rizzato, Paolo Scirpa, Vittorio Tolu (anni Trenta), Gianni De Tora, Andrea Granchi, Paolo Gubinelli, l'inglese Angela Hart O'Brien, Nino Ovan (anni Quaranta).

Mi sono dilungato su tali aspetti dell'attività del Centro Culturale fiorentino per dare un'idea dell'ampiezza dei contatti e degli interessi del Collettivo, che svariavano dall'astrazione geometrica all'Informale e neoinformale, dalla Poesia Visiva alla neon art, giù giù fino a certe istanze neofigurative, tra cui non mancavano anche seguaci della Transavanguardia (7).

Il Collettivo, del resto, è stato sempre composito. E ciò ha determinato per un verso una dialettica di propositi e proposizioni solo in apparenza privi di coerenza e per l'altro un'elasticità strutturale.

La coerenza è, a mio avviso, da individuare nella costante tensione verso il confronto con esponenti di altre tendenze, sia quelle più sperimentali che quelle più vicine alle concezioni neocostruttiviste dei componenti del Collettivo, senza ignorare tuttavia quelle di certa attualità, anche se distanti da loro. La storia delle attività dello Studio Il Moro è contrassegnata da questa tensione di confronto e ricerca, che naturalmente ha determinato modificazioni interne con un certo andirivieni dei componenti il Collettivo.

All'inizio, e mi riferisco al 1972, quando lo spazio si connotò come Centro Culturale, il Collettivo era composto dai due fondatori dello Studio d'arte Il Moro, Bini e Pecchioli, e da Giampiero Avanzini, Nadia Benelli, Mario Daniele, Paolo Favi, Natale Filannino, Alberto Galligani, Fabrizio Gori, Leonardo Papisogli, Franco Rosselli e Piero Viti, cioè dai 12 che nel marzo con la mostra della cartella di serigrafie allo Studio Il Moro annunciarono la *Nascita di una morfologia costruttiva* (8). Ma già nel '73, quando in febbraio inaugurano la nuova mostra *Nascita di una morfologia costruttiva*, sono già in 10, non essendo in quel caso della cordata Viti e Gori, il quale però ricompare nella mostra della cartella di 12 serigrafie *Sei schede per una città*, alla quale partecipava l'autore del manifesto del '72 *Nascita di una*

morfologia costruttiva, Ugo Barlozzetti (9).

In quanto enunciato nel manifesto emergono elementi ereditati da certe analisi dell'arte ghestaltica degli anni Sessanta. Ma in esso si manifesta pure quel rifiuto dell'unicità dell'opera d'arte che appunto negli anni Sessanta, sulla scorta della diffusione del famoso saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, aveva nutrito l'utopia della possibilità di sconfiggere il mercato appunto attraverso la riproducibilità seriale dell'opera d'arte, utopia da cui era scaturita la Mec-art, estranea al Collettivo Il Moro, il quale la riproducibilità seriale la praticava appunto nella grafica serigrafica, che rispondeva all'esigenza di andare incontro ai "non addetti ai lavori", proponendo i prodotti della propria ricerca artistica a costi più accessibili.

Col tempo taluni elementi si allontaneranno, ma gli artisti "superstiti", fedeli ad uno dei loro assunti, quello di documentare quale peso e quali personalità avevano contribuito a Firenze a sviluppare le ricerche neoconcretiste e di aniconismo geometrico, decidono di entrare in rapporto con artisti provenienti da altre realtà, sia di rapporti personali con gli ex-protagonisti dell'Astrattismo Classico sia con gallerie di punta quali Numero di Fiamma Vigo, Il Fiore, quando era diretta da Diana Baylon, e Inquadrature di Marcello Innocenti. Tanto più che tali artisti erano in sintonia con quanto si discuteva nello Studio d'arte Il Moro. Pertanto l'invito a partecipare alle iniziative del Collettivo a coloro che erano considerati validi artisti e possibili compagni di strada scaturì come logica conseguenza.

Ecco, allora che nell'ambito delle battaglie culturali del Collettivo entrano in funzione dialettica un collaboratore esterno dell'Astrattismo Classico, quale Franco Bulletti, uno scultore che aveva avuto un interessante stagione pittorica, quale Marcello Guasti, che come del resto era stato per Gabriele Perugini, altro scultore, aveva avuto appunto rapporti con le gallerie Numero e Il Fiore durante gli anni sessanta, gli stessi nei quali il pittore Carlo Desireau s'era affermato con Numero e Inquadrature.

Non bastasse, ecco che un allievo di Nativi, cioè lo scultore Piero Gensini entra nell'*entourage* espositivo del Collettivo, al quale negli ultimi anni s'accosta anche un sodale di Vinicio Berti, come il giovane Emilio Carvelli.

Tutti gli artisti citati hanno collaborato in varie occasioni con Il Moro, senza tuttavia mai entrare organicamente nel Collettivo.

Ma non è questa la sede per ripercorrere le vicende del Collettivo, tanto più che esse sono documentate dalle stesse pubblicazioni dello Studio d'arte Il Moro (10). Qui, invece, è il caso di analizzare quanto delle idee propugnate nel manifesto del '73 abbia continuato in un trentennio circa a orientare le ricerche degli artisti del Collettivo d'allora rimasti insieme, cioè Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli, più il compianto Natale Filannino, marito della Benelli, nonché quanto costituiscono ancora un faro per i nuovi rinforzi Franco Bulletti, Emilio Carvelli, Carlo Desireau, Piero Gensini, Marcello Guasti e Gabriele Perugini.

E' noto che dal 1972-73 molte cose sono cambiate. E non solo nell'arte.

L'ideale di una nuova concezione, basata sul connubio di arte, scienza e tecnologia per la fondazione di una moderna classicità che tenga conto delle conquiste tecnologiche e scientifiche del secolo appena trascorso, oggi non può essere più quello di trent'anni fa. Tuttavia resta intatta nel gruppo la sottintesa spinta al rinnovamento (e stavo per scrivere rinascimento) degli strumenti del creare e del comunicare odierni.

Alla stregua del concetto albertiano, messo in epigrafe, tutti i 13 artisti, di cui mi sto occupando, sono convinti, nessuno escluso, che si debba essere dotti e si debba sapere di geometria, per servirsene secondo il personale temperamento e le personali esigenze, senza tema per quei tradimenti necessari al discorso individuale.

Generalmente all'opzione geometrica si giunge dopo aver praticato la cosiddetta figurazione (11). Ed è anche il caso della maggior parte dei 13 artisti qui considerati. Così fu per Natale Filannino, scomparso nel 1987, dal quale proprio per tale ragione mi piace cominciare, ma anche per memorie personali, come dirò più oltre.

Filannino è proprio a Firenze, dov'era giunto ventitreenne da Reggio Calabria nel '47, che, in virtù dei contatti con gli esponenti dell'Astrattismo Classico, ha maturato la conversione dalla pittura realista d'impegno sociale al lessico d'impianto geometrico, giungendo a fondare nel 1964 assieme a Vinicio Berti, poi "nume tutelare" degli artisti dello Studio Il Moro (12), ad Avanzini, Nadia Benelli, Bruno Pecchioli e Liberia Pini il Gruppo Segno Rosso, incunabolo dello Studio d'Arte, dove a metà degli anni Sessanta fui invitato a tenere una conversazione.

Filannino nel suo discorso geometrico non approdò mai ad una depurazione dei suoi precedenti. Le superfici dei suoi dipinti, come pure le sue sculture, negli anni Settanta denunciavano nelle dinamiche conflittuali, talora iterate, il *background* espressionista della pittura realista da lui praticata e da cui provenivano. Anzi tale vitalismo, che certo qualcosa doveva all'esempio del temperamento grafico di Vinicio Berti, ma rivisto, sembrerebbe, sulla lezione del grafismo del pop Lichtenstein, s'insinuava all'interno delle strutture costruttive, che appunto nel loro seno si facevano spesso portatrici di grovigli di pennellate o di intrecci lineari positivi/negativi (*Attrito*, 1970; *Irruzione A/C*,

1971). Nelle polimateriche sculture tali aspetti si traducevano in decorative ritmiche ottenute con imbullonature ai bordi (*Struttura*, 1972), o altrove (*Per la memoria storica di una lotta di popolo*, s.d.; *Bucranio, Orfeo e Euridice*, 1983) nelle striature delle superfici.

Nelle opere degli anni Ottanta in Filanino riemergeva l'impegno civile che l'aveva portato durante l'occupazione nazista a fare il partigiano. E le radici iconiche del suo passato artistico contestualmente riaggallavano, ma con la consapevolezza dell'importanza della geometria che persisteva nell'ambito della costruzione di immagini organiche, com'è in *Prometeo*, metallo del 1983 dalle superfici movimentate da picchiettature, mentre nei lavori in gesso i sostrati dell'espressionismo d'un tempo tornavano, ma con soluzioni informi, certo giustificate dal tema (*Hiroshima - e poi?*, *Nagasaki - e dopo?*, 1983).

Anche Bini, segretario del Collettivo, e Pecchioli avevano alle spalle esperienze iconiche, quando contribuirono assieme ai loro compagni alla nascita di una morfologia costruttiva. Pecchioli agli inizi degli anni Sessanta mostrava addirittura un'attenzione alla figurazione plebea di Rosai (e, come vedremo, non era il solo), anche se il morfema del quadrato, poi divenuto *topos* centrale del suo discorso neocostruttivista, cominciava nello stesso periodo ad interessarlo, a dar retta a certe soluzioni di finestre, porte e panchetti di alcuni dipinti.

Poi nel '68, ecco *Psicosi*, opera in cui una pioggia di cubi cadeva su una folla di omini. Ed era l'annuncio della morfologia costruttiva secondo Pecchioli, il quale negli anni Settanta elabora, anzi costruisce tecniche miste con quadrati a rilievo, giocando sui vuoti e i pieni, con effetti percettivi diversi che recuperavano il cubo (*Senza titolo*, 1977), nonché sulle gammature cromatiche (*Struttura con possibilità di colore*, 1976).

Dall'effetto ottico del cubo a quello tattile della costruzione in cubi di legno dipinti in bianco (*Struttura*, 1977) il passo era breve e quasi obbligato. Negli anni Ottanta le avventure dei quadrati e dei cubi proseguivano con variazioni nel ciclo degli *Elementi nello spazio*, a cui contemporaneamente faceva da contrappunto l'inserimento in basso di dinamiche figure di velocisti nella serie *Struttura e figura nello spazio*. L'emergere di un'esigenza di fisicità in seguito portava Pecchioli a *collages in jeans*, in cui da un cerchio azzurro modulato matericamente forme geometriche debordavano.

Si potrebbe asserire che le figure geometriche sono le lenti attraverso cui i neocostruttivisti del Moro osservano, scrutano e "ridisegnano" la realtà circostante per giungere ad una rifondazione, o meglio ad una *ricostruzione* dell'estetica su basi razionaliste moderne.

Un esempio probante in tal senso lo offre Bini, il quale, dopo un'esperienza di figurazione neoespressionista consumata nel periodo della sua appartenenza a Il Segno Rosso, affascinato dall'essenzialità del paesaggio urbano moderno (metropoli ed anche autostrade), dalla fine degli anni Sessanta si applicò in stilizzazioni sostanziate di geometria nella serie di acrilici *Città 2000*, serie che, allorché il Collettivo dette vita alla *Nascita di una morfologia costruttiva*, era in piena lievitazione ottico-spaziale. E' infatti nell'ambito del ciclo delle *Città 2000* che fa irruzione nella sua ricerca il morfema dell'esagono. Ispirandosi alla visione dell'esterno attraverso griglie di aperture esagonali su pareti, dopo alcune varianti (aperture a fitti moduli rettangolari o a sequenze romboidali, figura geometrica già apparsa, ma piena, nelle opere con aperture esagonali) nell'ambito del ciclo del 1973 *Interno-esterno 2000*, l'esagono diviene protagonista dal '74 delle *Successioni modulari*, subito, dal '75, trasformatosi in *Dinamiche formali*. Bini passa così dall'architettura, o meglio dalle prefigurazioni dell'architettura del futuro, prefigurazioni in parte smentite (13), al reticolo molecolare, ottenuto sulla scorta della griglia attraverso cui vedeva il paesaggio urbano. Così le sequenze esagonali da diaframma si fanno soggetto, abolendo ogni elemento retrostante, cioè il paesaggio urbano, ma senza perdere il gusto per l'architettonicità della struttura. E' una sorta di affondo dell'impianto architettonico nel microcosmo dell'impianto molecolare: e forse non a caso nelle *Dinamiche formali* egli ricorre al bassorilievo bianco in legno laccato, dove l'alternanza dell'oggetto e del rientro fa sospettare reminiscenze d'architettura ridotte a sostrato costruttivo, non proprio riconducibile alle pavimentazioni, nonostante il modulo esagonale sia omologo a certe piastrelle per rivestimenti di pavimenti, perché il morfema esagonale (qui utilizzato come tessera musiva) gioca ora a creare combinazioni seriali interrotte ed ora a determinare contrapposizioni spaziali.

Dall'ottica ad asse orizzontale Bini si sposta all'ottica ad asse verticale, per cui le sue composizioni appaiono come viste dall'alto, anche nella serie delle *Strutture in espansione*, che nella seconda metà degli anni Ottanta subentra alle *Ricerche e sperimentazioni sulle entità modulari: multipli e sottomultipli*, basate sul quadrato, del primo lustro del medesimo decennio. Bini appare ancora una volta teso ad una nuova svolta, che nelle *Strutture in espansione* lo spinge a far dialogare moduli quadrangolari con morfologie curvilinee, per lo più ovoidali, nelle quali anche l'assenza di colore dei leucofili citati bassorilievi viene ribaltata con interventi di pigmenti cromatici, a determinare addirittura zone materiche, che, a mio avviso, disturbano il purismo assoluto di esperienze precedenti, tipo le

Dinamiche formali della seconda metà degli anni Settanta.

Chi dall'architettura trae spunto per un rigoroso alfabeto segnico, ricavato da rette ottenute per sottrazione da disegni del quadrato, è Fabrizio Gori, che in un'accanita semiotica della città, messa a punto con un assiduo scandaglio visivo dei dettagli di palazzi della sua Firenze, poi trasposti addirittura all'interno della sua storica casa, giunge ad una moderna, quanto personale rilettura del Battistero di Firenze, ovvero delle geometrie del romanico rivestimento di esso, a cui molto devono anche i protagonisti dell'Astrattismo Classico.

Da questa matrice Gori estrae le fasce segniche con cui orchestra costruttivamente le zone quadrate delle sue tele. La sua è inizialmente una sorta di scrittura costruttivista, di geroglifici della *ratio* geometrica per pagine pittoriche di analisi delle differenze e variazioni morfologiche, in cui gli spazi, seppur frantumati dalle fasce nere, si sommano, creando rigorose epifanie di vuoti e di pieni. Cova sotto la cenere di questo discorso la brace dell'obiezione al Neoplasticismo di Van Doesburg, così come nei dipinti blu c'è l'opposizione a Yves Klein.

In queste libertà va rintracciata la svolta della pittura del 1989, svolta per la quale forse qualche responsabilità ha anche il gestualismo di Vinicio Berti. Le fasce o bande rette s'imbevono di colori diversi, divenendo veri e propri segmenti cromatici che si affastellano l'uno sull'altro, senza perdere lucidità esecutiva, tanto che per tale produzione, che si sviluppa negli anni Novanta, si potrebbe parlare di segnismo razionale, ma non di razionalità segnica.

Si può dire che Gori sprema semantica pittorica dall'arte sia del passato che della contemporaneità. Se dal Battistero egli ha ricavato i segni che danzano nelle sue morfologie costruttive, dallo *Sposalizio della Vergine* del Rosso Fiorentino hanno avuto ispirazione talune opere recenti, dove l'immagine, seppur tramata a grandi pennellate, riaffiora, attestando un minimo comun denominatore nei pittori fiorentini, quello dell'insopprimibile memoria della figura, che, ancorché negata nelle morfologie astratte, riaffiora nelle costruzioni geometrizzanti, nelle vedute paesistiche o in altri soggetti (14).

Percorso inverso ha compiuto Paolo Favi, grande amico di Vinicio Berti, conosciuto nel 1967. Favi infatti proviene dall'Espressionismo astratto. Il *medium* da lui prediletto è la tempera, con cui ha realizzato la serie *Costruzioni* (1970-1984), con sovrapposizioni di morfemi meccanomorfici, sorta di monotipi che sicuramente qualcosa debbono ai suoi trascorsi di litografo. L'articolazione delle *Costruzioni*, inizialmente ideata come opera aperta, con gli anni si ricompone in agglomerazioni di rettangoli, che danno una sorta di paliotti di un fare euclideo coniugato con effetti a metà tra indefinito e definito del modulo dei piccoli cerchi inseriti in rettangolini verticali, modulo iterato con un gioco di negativi e di positivi, molto simili alla solarizzazione. L'effetto è l'accentuazione della fantasmizzazione degli elementi modulari nell'ambito dell'insieme.

Se la suggestione del negativo fotografico è reperibile in questi lavori, quella cinematografica lo è nel successivo ciclo *Pellicola*, avviato nel 1985. In esso la convivenza di gestualismo e razionalità si esplica nei "fumi" pittorici, nei "fuochi fatui", ora rossi ora gialli ora verdi ora blu, e nei segni-gesto che si intrufolano tra le rettilinee bande nere, ora orizzontali ed ora verticali, o ad esse si sovrappongono nervosamente, determinando particolari dinamiche visive.

Col passar degli anni Favi mostra di prediligere la verticalità per i suoi dinamismi. Nel 1987 in tale direzione realizza opere di cm. 60x200, di cm. 40x260 e perfino di cm. 40x300, in cui gli elementi già indicati creano una verticale musicalità visiva, a cui contribuiscono altamente i pentagrammi delle bande rettilinee e parallele attraversati dalla musica delle pennellate del personale neoinformale.

Negli anni Novanta Favi passa agli *Schermi* su cui "proietta" motivi autobiografici. Nella produzione più recente, oltre agli aquiloni, va segnalato il dipinto sulle Torri Gemelle in cui i contrappunti di tassellature nere e rosse funzionano da diapason pittorico.

Con Desireau ritorna il quadrato. Anche quest'artista fiorentino ha trascorsi informali, consumati nella cerchia della Galleria Numero della tenace (e purtroppo pressoché dimenticata dalla critica) Fiamma Vigo. Negli anni Sessanta i suoi lavori erano incentrati su tessiture di segniche traiettorie (*Struttura* 62/31, 1962), che progressivamente si decantano ritmicamente (*Struttura* 20, 1964), per raggiungere nel '65 (*Struttura del nostro tempo*) una manifesta aspirazione alla geometria. Aspirazione che si realizza poco dopo per recupero di memorie dell'Astrattismo Classico con *Struttura* 67/22 del '67 e l'anno successivo con le cromoplastiche losanghe di *Struttura* 68/10. Ormai il neoconcretismo è divenuto il suo credo pittorico e ad esso dedica i suoi atti di fede con partiture geometriche di ritmiche visivo-psicologiche di sicuro "potere allusivo", come nel '76 sottolineava Corrado Marsan (15).

Gli effetti visivo-psicologici Desireau li costruiva sul gioco dei pieni e dei vuoti cromatici, ora in fitte strutturazioni modulari ed ora in "costruzioni" pittoriche, dove i vuoti erano costituiti dai bianchi e i pieni dalle ombre blu, con risultati anche di tridimensionalità visiva. Rigore geometrico e finezza esecutiva, ma i termini potrebbero essere invertiti in rigore esecutivo e finezza geometrica, hanno sostanziato il discorso neocostruttivista di questo fiorentino

il cui cognome denuncia le lontane origini francesi.

Le stesse prerogative si ritrovano, con le naturali modifiche dettate dalla lunga applicazione alle possibilità dei giochi modulari geometrici e dalla diuturna ricerca pittorica, basata sugli accostamenti cromatici, sulle variazioni degli accostamenti di colore, sulle vibrazioni delle stesure e delle pennellate, nella lunga serie di *Strutture* sciorinate negli anni Novanta. In esse, appunto, protagonista assoluto è il quadrato, posizionato a losanga in assoli (*Struttura 97/4*), in sovrapposizioni verticali (*Struttura 97/14; Struttura 98/2*), in serie orizzontali (*Struttura 97/3; Struttura 97/12*), a mo' di pavimentazione (*Struttura 93/2; Struttura 93/5*) e di colleganze atte a creare altri più piccoli quadrati, sempre a losanga (*Struttura 98/5; Struttura 98/9*).

E' un vero cemento dell'invenzione con oscillazioni dal semplice al complesso, che vengono sottolineate dai colori (per lo più bianco, rosso, grigio, blu) e rese vibratili dalle tramature disegnative interne ai moduli, da cui l'anima a losanga, posta al centro, scandisce i suoi frammentari echi inscritti, talora con le interferenze della quadrettatura da cui è tramata l'intera superficie, dai bordi dei rettangoli che accolgono le teorie di losanghe alle stesse loro culle.

Desireau con tale produzione ha costruito un racconto fatto di quadrati che è anche un'avventurosa indagine pittorica su tale morfema euclideo, divenuto il protagonista assoluto del suo neoconcretismo. Che sembra non aver più bisogno della tridimensionalità di certe prove degli anni Settanta.

Il quadrato, per lo più dilatato in rettangolo, è il morfema su cui ha costruito il suo discorso Bulletti, come Desireau, aggregatosi in un secondo tempo al gruppo che nel '72 dette vita alla *Nascita di una morfologia costruttiva*.

Alle spalle di Bulletti c'è Klee, ma anche qualche retaggio della Poesia Visiva, il che spiega certe freccette inserite in opere del 1966 e 1967, così come le trasparenze cromatiche di tanti altri lavori del 1969-73 provengono dalla lezione di Klee, quella insita nell'affermazione: "Io amplio il contenuto del quadro dando al quadro stesso un contenuto propriamente non nuovo ma solo raramente visto", di cui egli ha fatto tesoro. Queste opere sono come il risultato visivo di un occhio geometrico che non riesce a mettere a fuoco le forme colorate nello spazio. Siamo di fronte ad un Euclide strabico, per il quale tutte le riverberazioni del colore si fanno mistero percettivo, perché non riescono ad essere viste con nitidezza, per cui tutto si sfalda in pixel dilatati in cui si avvertono le zone di luce e quelle di ombra, le zone occupate e lo spazio che sta attorno ad esse. In realtà Bulletti in questo giro d'anni s'è accanito a strutturare geometricamente uno dei fondamenti della pittura, lo spazio-luce, che non può essere delineato come le forme degli oggetti e delle persone. A furia di inseguire lo spazio-luce egli è giunto al bianco su bianco, l'unico risultato ottenibile da una ricerca di tal tipo (*Struttura spazio-luce, 1973*).

Il "bianco su bianco", territorio che avevano attraversato anche Bini e Pecchioli, era ovviamente un capolinea, che poteva concludere il viaggio. Ma da pittore Bulletti ha trasformato questo capolinea in inizio di un nuovo viaggio (16). Nuovo viaggio che era un viaggio nel viaggio precedente. Quindi un viaggio interno alle problematiche già elaborate, un viaggio che dal visivo, ancorché strabico (e mi stava per sfuggire stroboscopico), è proseguito dal 1974 nell'ambito del mentale, senza rinunciare ovviamente al visivo.

Calcolo delle interferenze delle linee sulla "pagina" pittorica, calcolo delle luci e delle ombre, doppie, ambigue, o incerte, calcolo dello scompartimento interno della "pagina" pittorica e della proliferazione conseguente delle scansioni cromospaziali hanno dominato la produzione fino alla seconda metà degli anni Settanta, preparando la strada alle trasparenze delle veline nelle opere degli anni Ottanta. Le veline sono nuove "pagine" di pittura a *collage*, e come tali, anziché disporsi contigualmente, si sovrappongono per nuovi effetti di luce visiva e impercettibilmente tattile. E' questa la stagione del *redder rationem* di un percorso rigoroso e stimolante portato avanti per decenni da Bulletti, che, sulla scorta delle sue memorie della Poesia Visiva, in taluni lavori giunge sia ad inserimenti di manoscritti di Leonardo sia ad interventi di un altro artista, nella fattispecie Aldo Frangioni, con cui di recente ha presentato una gruppo di lavori a quattro mani (17).

Se in precedenza a riemergere erano le esperienze di grafico nell'ambito dell'editoria di libri, cataloghi e cartelle, cosa che nei primi anni Cinquanta lo aveva visto collaboratore esterno dell'Astrattismo Classico, ora il motivo ispiratore di fondo sono le architetture del Rinascimento fiorentino. Ed è da ambedue tali matrici che egli è portato a far impercettibilmente slittare la sua ricerca in una sorta d'impaginazione delle scansioni della luce e dello spazio, scansioni che lievitano con sovrapposizioni studiatissime, ma libere. Ne sortisce una dinamica delle leggerezze visive che rivede e corregge le dinamiche delle scomposizioni visive del periodo dello strabismo euclideo.

Per meglio intendere i discorsi degli artisti del Collettivo Il Moro va tenuta presente la forte componente utopica che li ha sostenuti, come poi cercherò di chiarire meglio. In taluni è implicita e meno evidente che in altri, i quali tuttavia ne sono consapevoli. Tra essi Franco Rosselli al proposito è stato il più esplicito, come testimoniano le sue *Cittadelle dell'utopia*, ciclo che è il raggiungimento di un lungo tragitto, perché, come la maggior parte degli artisti qui considerati, anche la sua arte ha radici antiche, nel duplice senso della storia dei secoli sepolti e del suo personale

passato (18).

Rosselli ai suoi inizi s'era abbeverato alle polle della tradizione della figurazione sociale toscana, che, sulla scorta delle lezioni di Lorenzo Viani e Rosai, riconsiderava le istanze neoespressioniste insite nel neorealismo, di cui in Italia negli anni Cinquanta era capofila Guttuso. Il progressivo spostamento da tali polle era avvenuto in lui col risalire alle polle ben più storiche dell'avanguardia russa, che con il Costruttivismo ed il Suprematismo avevano fornito alla sua sete ben altra linfa. Soprattutto il Suprematismo è rintracciabile in taluni lavori del '65, dove già si è delineata la funzionalità del fondo bianco (*Grande visione dinamica su fondo bianco, Liberazione della traccia rossa*). In questi dipinti elementi suprematisti sono in rapporto dialettico con le morfologie a ganascia tipiche di Vinicio Berti, tuttavia risolte da Rosselli in modi antigestuali. Quel che resta è l'astanza impositiva delle morfologie e la loro interna tensione che permane nelle opere del '66 in forme geometricamente dentellate, talora anche contrapposte (*Spazio del fronte a fronte, 1966*) e talaltra sovrapposte scalarmente (*Blocco del deterrente, 1966*), a ribadire le loro simbologie riconducibili alla minaccia delle armi distruttrici (19).

Il '66 è anno cruciale per Rosselli. Infatti è subito dopo le opere testé citate che egli stacca i dentelli dal corpo da cui si protendevano e li trasforma in blocchi petrosi, da lui definiti "schegge di natura" che prende ad agglomerare con posture dinamiche sottolineate dalle tonalità differenti, rosse, verdi, blu, (*Le pietre del prodigio, serie Genesi delle schegge, Schegge di natura: cobalto e smeraldo, 1966; Schegge di natura: pietre e foglie, 1967; Schegge di natura: masso rosso, 1968*), arricchendole a cavallo del Sessanta e del Settanta con giustapposizione di stecche (20). E' l'annuncio delle future *Cittadelle dell'utopia*, che nasceranno appunto da tali geometriche macerie.

Tuttavia prima di raggiungere le sue cittadelle Rosselli prepara gli appositi itinerari (serie *Itinerari: itinerari della scheggia, 1973*) ed i relativi progetti (serie dei *Progetti, 1974*), momenti che sono contraddistinti da un ribaltamento di ottica. Non è più attraverso il colore che egli costruisce le sue forme, bensì è attraverso il disegno di contorno campito dal colore, disegno che nelle "schegge" scure è tracciato in negativo, svolta operativa di grande significato, perché negli anni Ottanta sono le morfologie a stesure piatte, ormai bidimensionali, ad essere scandite al loro interno da rette bianche (ciclo *Racconti di rilievi, 1984*; ciclo *Quinte del sole, 1986*; ciclo *Panorami, 1987-89*). Con tali ricerche giungiamo alle soglie delle *Cittadelle dell'utopia*, avviate appunto nel 1990 e inizialmente contrassegnate dai contorni in negativo, che in qualche caso fanno tornare in mente talune soluzioni adottate da Emilio Tadini.

Ma cosa sono queste *Cittadelle dell'utopia* se non un recupero delle "schegge" euclidee più liberamente strutturate e accorpate per una misteriosa forza centripeta al centro del quadro, costantemente messo tra le virgolette del bianco di fondo? Si tratta di fertilizzanti della pittura contemporanea, di oniriche agglomerazioni di solidi per lo più irregolari, ovvero di condensati urbani dell'inabilità di un mondo che è allusivo alle problematiche di questa nostra tormentata epoca da cui il nostro pittore cerca di trovare scampo nell'utopia delle sue lucidamente sconnesse cittadelle, scaturite dai suoi sogni geometrici. Non si tratta delle previsioni di Bini, che idealizzava il futuro attraverso il purismo delle morfologie razionaliste nelle sue *Città 2000*. Tantomeno si tratta delle *Città ideali* dipinte nel Rinascimento, perché oggi l'utopia propria di quell'epoca, in cui gli agglomerati erano fatti a dimensione umana, non è più possibile. Del resto, lo è stata anche per quanto attiene al XV secolo, se già nel secolo successivo l'ideale rinascimentale di misura ed ordine calcolato veniva inghiottito dalle turbe ed insicurezze del Manierismo. Di qui le forme delle *Cittadelle dell'utopia* di Rosselli dietro le quali in filigrana si possono intravedere Giotto e magari Paolo Uccello, ma inglobati nella sapienza visiva dell'astrattismo moderno, il che li rende difficilmente individuabili. Le speranze, i sogni e i dubbi che hanno attraversato l'arte toscana nei secoli passati sono nelle cittadelle di Rosselli condensati, anzi congelati nei pittorici solidi irregolari, che riverberano trasparenze in cui i cangiantismi della pittura della grande stagione del Manierismo toscano si cristallizzano e talora si fessurano, come accade ai blocchi di ghiaccio. Le agglomerazioni delle cristalline cittadelle polimorfe presentano le stimmate di un antieulidismo, che è sintomo della loro moderna attualità, poiché, come detto, un idealismo euclideo oggi è impossibile. Ed è qui che risiede l'utopia.

Del resto, l'utopia era la piattaforma degli artisti che provenivano dal collettivo Il Segno Rosso, dove si discuteva e lavorava in gruppo sulla base di scambi reciproci, sperimentando anche lavori in comune, aspetto questo non inusuale negli anni Sessanta, come sta a testimoniare l'esperienza del cinetico Gruppo N di Padova, di cui talvolta è difficile ricostruire chi ha realizzate le singole opere. Ma il nocciolo dell'utopia, a mio avviso, era il rifiuto della mercificazione dell'arte ed il credere che essa si potesse sconfiggere con soluzioni semplificate graficamente per andare incontro ai "non addetti ai lavori", motivazioni che i fondatori del Collettivo Il Moro si sono portate dietro. Ciò naturalmente li poneva fuori del mercato e di conseguenza dei recinti istituzionali dell'arte a Firenze, per cui il ricorso all'autogestione era necessità di sopravvivenza.

Tra essi è Nadia Benelli, la quale, fedele all'assunto dell'utilità sociale di praticare soluzioni grafiche semplici e

perciò facilmente comprensibili, già avviate negli anni Sessanta (*Strutturazione A.B.A.B.*, 1965), nel '72, anno della sua partecipazione alla fondazione del Centro d'arte Il Moro, realizza a china studiati incastri di strutture geometrico-lineari su carta (*Composizione A-B*, *Composizione C*), di una progettualità spaziale derivata dalle idee di Vinicio Berti, elaborate sulle riflessioni del Costruttivismo russo, avanguardie che, essendo tutti gli artisti del collettivo di sinistra, consideravano come la risposta sociale e rivoluzionaria all'arte tradizionale e mercificata.

La Benelli, in contrapposizione alle zone bianche e nere, contraddistingueva le strutture più elaborate con un fitto linearismo di tracciati paralleli più o meno serrati secondo la dialettica degli incastri. Tale dimensione visiva si distingueva da similari soluzioni del marito Filannino, che utilizzava con parsimonia le zone rigate, a differenza di Gori, il quale nello stesso periodo ricorreva alle striature cromatiche di forte valenza segnaletica (21).

Nelle opere più impegnate, tipo la tempera su legno *Ante-morfo*, altra opera del '72, costituita da due elementi (ante) accostati, la Benelli semplificava ancor più le sue traiettorie, rendendole nel legno avanzato sorta di rettilineo snodo viario e nel legno retrostante semplice tracciato monolineare spezzato ed interrotto. Le dinamiche anche qui erano ottenute col ricorso alla diagonalità, soluzione che era propria anche a Filannino ed a Gori, appunto, a testimonianza di un proficuo scambio di idee, nonché di una consonanza di sperimentazioni, come abbiamo già notato per quanto riguarda il ricorso alla leucofilia in taluni momenti della produzione di Pecchioli, Bini e Bulletti.

Le striature la Benelli le ha trasferite nell'ambito di opere di materiali diversi, assemblati con attenzione neocostruttivista, nonostante la tattilità. Ecco, allora, che in *Evoluzione geometrica* del 1996 è un cartone ondulato a far da fondo dei fogli di carta bianca e nera e del rattenuto gestualismo degli interventi in catrame. Collateralmente, in *Costruzione*, a far da sostituto delle tramature lineari è la rete metallica su cui sono due fogli neri posizionati in modo che, ancorché capovolto, riecheggia l'accoppiamento dei legni di *Ante-morfo*, e cuciti, con atto tutto femminile, ai quattro angoli sulla rete.

E' noto che si sostiene, certo generalizzando in maniera eccessiva, che il Logos sia prerogativa dell'uomo e l'Eros della donna. Ebbene, sulla scorta di questa generalizzazione, potremmo dire che nella Benelli il Logos delle razionali opere degli anni Settanta sembra essere qui riassorbito nella sensualità fisica dell'Eros, ma ancora controllato dalla geometria, il che la salvaguarda dai possibili slittamenti nel neodadaismo.

Del resto nel XX secolo l'introduzione *tout court* della geometria nell'arte ha dato luogo a quella che io reputo la grande rivoluzione dell'arte moderna: lo sganciamento dall'imitazione della natura e dalla verosimiglianza. Con tale rivoluzione i pittori e gli scultori si sono riappropriati radicalmente degli strumenti del comunicare e delle loro specificità tecniche, rendendoli finalmente i veri protagonisti del linguaggio artistico. In altre parole, liberandoli dalla loro schiavitù nei confronti dei condizionamenti della realtà visiva e della mimesi di essa, per cui la linea, il colore, lo spazio e la loro disposizione si sono assunti il ruolo di significanti primari, riconquistando così la loro identità di linea, di colore, di spazio e di sintassi in una dialettica linguistica di *pure* morfologie espressive.

La geometria, quindi, ha contribuito a una razionalizzazione dell'arte, sia assoluta (astrattismo geometrico) che formale (stilizzazioni geometrizzanti delle forme della realtà circostante). La pittura, per il suo essere bidimensionale ed esclusivamente visiva, è insitivamente astrattiva anche quando riproduce la realtà. La scultura, per la sua tridimensionalità e tattilità, è invece più immersa nella realtà. Ciò ovviamente non le ha impedito processi di razionalizzazione, come la storia della plastica (da Brancusi ad Archipenko, Gabo, Pevsner, Lipchitz, Calder, Vantongerloo, Adam, Wotruba, Gilioli e moltissimi altri, compresi i nostri Cappello, Arnaldo Pomodoro, Consagra, Guasti, Castagna, eccetera) documenta.

Marcello Guasti, assieme a Gabriele Perugini, Piero Gensini ed Emilio Carvelli, fa parte del drappello che qui si considera. Anche lui ha alle spalle una lunga storia, cominciata nel '42 sul piede xilografico, che poi ha calpestato il terreno della pittura. Nell'ambito di queste esperienze il neocubismo l'ha aiutato a decantare "in un'euritmia arcaico-rinascimentale, sostanzialmente puristica," le sue immagini, come ho avuto moto di rilevare diversi anni fa (22).

Guasti dal 1959 è poi passato a ritmiche aniconiche di palese declinazione informale nella lunga serie di bronzi, legni bruciati, piombi e cementi. In alcune di queste opere le ritmiche sono determinate da "bracci" iterati che si protendono nello spazio, divenendo talora aculei (*Monumento in memoria dei tre Carabinieri Medaglia d'Oro*, 1964, Colle S. Francesco-Fiesole), che fanno sospettare un parallelismo con certe forme aggressive di Vinicio Berti, a cui alcuni anni dopo in altro modo non mancava di guardare Rosselli, come accennato. Guasti ama il connubio di diversi materiali e alla metà degli anni Sessanta in sculture in legno, bronzo e alluminio, nonché in cemento e metallo cromato ottiene risultati di assolutezze geometriche delle morfologie, che poi ricompariranno dalla metà degli anni Settanta, in alternanza a forme dentellate e avvolgenti, perché l'attenzione alle forme organiche ha mantenuto sempre viva sotto la cenere della *ratio* geometrica la brace dell'energia dinamica, soprattutto nelle aperte sculture

sferiche dentellate o aculeate.

I due aspetti, l'organico ed il geometrico, si saldano egregiamente in virtù del suo innato piacere per la decorazione, esplicitato nei legni di talune opere, ora in tasselli a quadratini (*Continuo*, 1975-79), ora a bande bicrome formate con le venature (*Scultura n. 2 - Simbolo*, 1978-1980). Ed è ciò che nel volume citato mi ha spinto a scrivere le seguenti osservazioni: "Guasti ha oggettualizzato i ritmi della decoratività ristrutturandola su schemi geometrici, determinando in tal modo un contrasto tra razionale e organico, tra mentale e naturale di grande absolutezza formale e voluta ambiguità visiva. Il materico delle sue opere informali s'è simbolizzato nel geometrico, su cui ha lasciato i suoi segni. La pelle s'è fatta protagonista" (23). Osservazioni valide tuttora, anche per le sue "riletture" dei quattro elementi di natura, in connubi plastici (*Prisma di pioggia*, 1989; *Torrente pensile*, 1990; *Mare montano*, 1992) ed in xilografia, ambito in cui talora riaffiorano impulsi informali, com'è nelle lingue di *Fuoco nell'aria*, 1992, o nei raggi del tondo *Sole nero*, 1994.

Omologa è la concezione plastica di Gabriele Perugini, il quale, come Guasti, ha bazzicato la Galleria Numero di Firenze, dove nel '65 ha avuto il suo battesimo espositivo con una personale, seguita da un'altra nell'anno seguente. Perugini trae dall'osservazione della natura le sue soluzioni geometriche e viceversa riconduce alla stilizzazione le forme organiche sulla scorta delle sue conoscenze della geometria. Naturalmente i risultati, anche se anch'egli ama i connubi di materiali diversi, tra cui il legno, come s'addice ad uno che, quando studiava a Pesaro, s'è formato sotto Sguanci, sono differenti da quelli di Guasti, soprattutto perché le oscillazioni da un polo all'altro in lui sono più radicali e quindi di maggiore evidenza connotativa. Egli tende a estremizzare le sue sintesi plastiche, per cui ora predominano le soluzioni rigorosamente geometriche ed ora le soluzioni di forte pregnanza organica.

Si potrebbero ricostruire attraverso le opere i tracciati di questi due filoni espressivi, che solo nelle sculture esposte nel '65 alla Galleria Numero erano ancora d'indecisa geometria, quella geometria che negli anni Settanta invece sarà dominante nelle sculture in cui il plexiglas è ora abbinato al legno, ora all'alabastro, ora al gesso, ora alla pietra con risultati notevoli nella serie di sculture del 1973-75, anche modulari (*Scultura n. 10 C.*, 1973; *Orizzontale C. 8*, 1974-75), che poi si completeranno nella strepitosa sfera in legni diversi *Geopolieconom 3*, 1979-80. Perugini, oltretutto nei lavori realizzati nelle sue partecipazioni a simposi di scultura, ha risolto in direzione geometrica anche opere da esterno, in cui è ricorso anche a movimentazioni con estensioni sul terreno, com'è nel connubio di travertino di Rapolano e pietra serena di *Individuazione serena*, 1981 (24), oppure a modulazioni di complesse quanto suggestive ritmiche, com'è nel cemento di cm. 220x350x250 *Orizzontale-verticale* del 1982 per la Scuola materna in piazza Maltoni di Pontassieve.

Il filone delle interpretazioni organiche s'è affermato soprattutto negli anni Novanta, con riferimento all'acqua (*Onda di pietra*, 1998) e soprattutto alla forma dell'albero, ora in marmo di Carrara (*Albero traslato*, 1997), ora in legno (*Albero del vento*, 1998), ora in legno e piombo (*Albero d'Oriente*, *Albero irretito*, *Albero divolto*, *Albero del vento*, 1998; *Cime di brezza*, *Arc'albero*, 1999; *Seguendo l'ombra immagine*, 2000), ora in pietra della Maiella (*Albero fra le nuvole*, 1999), ora in alabastro (*Peso dell'ombra*, 2001). In tali opere, eseguite per lo più nei vari simposi a cui Perugini ha partecipato, la geometria è incorporata nelle forme del tronco e alle chiome della vegetazione, stilizzate con ritmiche ondulate, prevalentemente a fasci diagonali serpentinati con qualche variante a escrescenze simili a sassi levigati (*Albero d'Oriente*, 1998; *Arc'albero*, 1999), che sono una sorta di recupero della "ghiaia" dallo scultore applicata sulle superfici di taluni suoi lavori precedenti, quali il *Progetto per il Frontone dell'Auditorium Glaxo* di Verona (1988) e *Aggregazione 90*, scultura monumentale in cemento bianco e grigio con elementi in bronzo (appunto, la "ghiaia"), alta 5 metri e 70 cm., sistemata a S. Andrea a Rovezzano - Firenze est, nella biforcazione via Aretina e Rocca Tedalda.

Più propenso alla geometria ed alle modificazioni strutturali di essa, anche in direzione di mobilità degli elementi architettonici, è Piero Gensini. Egli ottiene le sue sculture per somma di elementi strutturali, che, anche quando presentano un *corpus* di decisa unitarietà, si articolano in modulazioni ora rettilinee, ora curvilinee ed ora di tutt'e due assieme, accentuate dalle sporgenze e dalle rientranze, dalle contrapposizioni dialettiche dei pieni e dei vuoti, che giungono anche ad iterazioni ritmiche di motivi omologhi.

Inizialmente Gensini, che è stato molto vicino a Nativi, assorbendone il credo astrattista, ha cercato di costruire, creando col bronzo o col legno sculture con percorsi plastici con andamenti di apparente duttilità, quasi le lastre e le travi da esse ricavate fossero di materia molle (*Unione*, 1978; *Crescita strutturale 1*, 1979; *Crescita strutturale 2*, 1979-82). Col tempo tale duttilità s'è accorpata alla massa dell'insieme (*Confronto razionale*, 1981; *Esperienza di unione*, 1982), senza rinunciare al gioco delle sporgenze e rientranze in lavori in refrattario bianco di simile declinazione, ma tendente alla piramide mozza (*Contatto con la realtà*, *Coesistenza di elementi*, 1982), con il diapason del bronzo del 1984 *Realtà umana*. E' nella seconda metà degli anni Ottanta che Gensini comincia ad esemplificare le sue strutture, giungendo a lavori di certa depurata architettonicità (*Verso l'equilibrio*, 1987), che tuttavia di tanto si ricomplica, per

ricerche di dinamiche degli scavi nelle superfici, com'è nel coevo piramidale *Viaggio nella memoria*, che è ramificazione del ceppo morfologico dei lavori verticali che si restringono in alto, i quali costituiscono, *mutatis mutandis*, il principale *leit-motiv* delle sue ideazioni plastiche (si vedano, al riguardo, *Relazione costruttiva*, 1988; *Struttura della memoria*, 1989; *Elemento costruttivo, Verso lo spazio superiore*, 1990; le tre battute della serie *Stele della memoria*, 1991).

Se nella citata ramificazione vanno ricercate le intuizioni per il tondo del 1988 *Formazione* e i successivi sviluppi dei due bronzi del 1989-90 di *Forma vitale*, nonché i più contigui bronzi del '91 *Forma circolare 1* e *Forma circolare 2*, è dalla simbiosi delle soluzioni di questa ramificazione e delle morfologie maggiormente praticate che scaturiscono le rugose sculture modulate a fasci digradanti del ciclo *Percorrendo itinerari della memoria*, avviato nel '93 e negli anni successivi proseguito.

Come Filanino, anche Emilio Carvelli, il più giovane della presente cordata, è originario del Meridione. Ma anch'egli, trasferitosi in Toscana, ne ha assorbito gli umori della più genuina cultura artistica, fondata sugli ideali del Rinascimento, che nella classicità individuavano le superiori regole dell'estetica. Naturalmente egli li ha assorbiti a contatto con gli interpreti moderni dell'essenza della cultura fiorentina, *in primis* attraverso Vinicio Berti, che non a caso era stato uno dei protagonisti dell'astrattismo fiorentino, per l'appunto connotato come classico, *in secundis* attraverso la frequentazione degli artisti dello Studio Il Moro, dove nel 1990, ormai portata a maturazione con una propria cifra stilistica la fase della ricerca sul segno e lo spazio, fu accolto per una sua personale.

Proprio l'attenzione allo spazio ed all'inserimento delle forme nello spazio hanno sviluppato in Carvelli un'attenzione alle scansioni della geometria immerse nell'atmosfera, rapporto da lui restituito con un tratteggio atto a determinare i piani. Potremmo parlare per Carvelli di sensibilismo costruttivo, fatto di contorni suggeriti, di sussurrate vibrazioni chiaroscurali e di sospiri cromatici. Si comprenderà, allora, perché il suo discorso si basi su leggerezze della grafite e, quando ci sono, su colori tenui. Le composizioni di Carvelli sono il prodotto di un suo viaggio nel limbo della visione, per cui le forme a lama a bandiera (Semeraro le ha chiamate "prue") e le relative aste, che con altri elementi rettilinei determinano talora quinte sovrapposte, risultano epifanie di una geometria "aperta", nel senso di "opera aperta", in altri termini epifanie ambigue nella loro indefinita definizione atmosferica, nel loro permanere costantemente tra il finito ed il non finito.

Questa sensibilità per le superfici ha portato, quasi consequenzialmente, Carvelli alla scultura, una scultura di bassorilievi in cui le forme delle sue "alabarde" si delineano a "stiacchiato" sulle superfici movimentate dalle vibrazioni ottenute non più con il tratteggio a graffite ma con le leggerezze dello scalpellare. Nelle sculture si congelano quei dinamismi di talune tecniche miste (e penso a *Spazio n. 2* ed a *Spazio n. 3*) che sembrerebbero rivelare meditazioni sul Futurismo, comprensibili per uno che ha frequentato Vinicio Berti, la cui produzione post-Astrattismo Classico affonda le proprie radici appunto nel Futurismo, che a Firenze ha avuto sin dagli anni Dieci un suo importante centro.

Giunto al termine di questo percorso esegetico, ciò che emerge con evidenza è l'importanza dell'attività svolta dallo Studio Il Moro e la qualità dei discorsi degli artisti che all'interno di esso ieri hanno operato ed operano oggi, sulla scia della tradizione più autentica fiorentina, quella che ha alimentato il Rinascimento e prima ancora il Romanico, che, per certi versi, di quello è un'anticipazione, se non la culla (25). Dico la classicità, che si fondava sul calcolo matematico e sulla geometria, come l'arte fiorentina e toscana stanno a testimoniare, oltretutto con gli esempi già indicati, con Giotto, Maso di Banco, Paolo Uccello, Masaccio, Donatello, Piero della Francesca, i quali, introiettata nelle loro immagini la geometria, con essa hanno inamidato le figure, idealizzandole e innalzandole al di sopra delle "miserie" della realtà del loro tempo. Gli artisti de Il Moro hanno raccolto il testimone delle idealità del Rinascimento, ovviamente secondo l'ottica e l'estetica dell'arte moderna, che ha saputo spogliare *l'esprit de géométrie* dei panni figurativi, obbligati in un'epoca in cui le composizioni geometriche erano riservate alle sole funzioni decorative.

Nel XX secolo la geometria ha conquistato il suo diritto di essere moderna "lingua" dell'arte. Questo è ciò che non hanno compreso i conservatori, ma che invece hanno ben presente gli artisti in questa sede considerati, i quali, nonostante i riconoscimenti avuti (26), sono ancora creditori nei confronti di gran parte della critica e della storiografia ufficiale, che ha fatto pagare loro la scelta di non piegarsi al mercato e ai compromessi.

In un'epoca in cui vige l'omologazione e l'accondiscendenza verso il potere economico e politico, l'autonomia dà fastidio, perché è differenziazione dai codici vigenti e ciò, come ogni diversità, fa paura. Ma chi resiste e continua a pensare con la propria testa alla lunga vince. E per lo Studio Il Moro essere ancora attivo, dopo trent'anni, è già una vittoria. Una vittoria molto significativa che attrae nuovi ingegni e genera nuova forza.

Giorgio Di Genova, 2002

NOTE:

- (1) Infatti, se è vero che il fiorentino Alberto Magnelli nella seconda metà degli anni Trenta dipinse opere astratte, tuttavia egli in quegli anni risiedeva in Francia, e perciò il suo caso esula dalla situazione fiorentina.
- (2) E' noto che la stagione astrattista del Milione durò poco più di due anni, tanto che Gino Ghiringhelli, uno dei due proprietari della galleria, il quale dall'8 al 22 novembre 1934 aveva esposto assieme a Oreste Bogliardi e Mauro Reggiani in quella che è passata alla storia come la prima mostra dell'Astrattismo italiano, nel '36 decise di abbandonare la pittura astratta, ma non la pittura, come documento nel terzo tomo di *Generazione Maestri storici* (cfr. p. 1460 e la nota 53).
- (3) Si veda, al proposito, AA. VV., *Astrattismo Classico (Firenze 1947-1950)*, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, Firenze, 22 dic. 1980-15 febb. 1981, Vallecchi, Firenze 1980, pp. 37-64.
- (4) L'importante ed utile pubblicazione, curata, oltre che dai Gruppi partecipanti e da Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli e Piero Viti, era introdotta da testi di Eugenio Miccini, Carlo Cioni e del Collettivo Il Moro.
- (5) Il dossier, a cura di Fabrizio Gori e Mauro Bini, con la collaborazione di Paolo Favi, Bruno Pecchioli e Piero Viti, era introdotto per il Collettivo Il Moro da Ugo Barlozzetti. Esso, nonostante il titolo, in realtà parte dai primi anni Quaranta, con la documentazione riferita alle gallerie Il Ponte ed Il Fiore.
- (6) Organizzata, sempre in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, Il Moro con tale iniziativa dimostrava ancora una volta l'interesse per le pratiche verbosive, già dichiarato dagli stretti rapporti con alcuni poeti visivi, ed in particolare con Eugenio Miccini, come visto.
- (7) Mi riferisco ai toscani Mauro Perini e Vittorio Ruglioni e soprattutto all'olandese Bertie van Velde.
- (8) Anche il M.A.C. aveva iniziato la sua storia con la mostra della cartella di litografie di 12 artisti, tenuta nella libreria Salto di Milano dal dicembre 1948. Va sottolineata la coincidenza (forse non del tutto casuale) dell'avvio dell'esperienza neocostruttivista dei fiorentini con la mostra di una cartella di grafica di 12 artisti.
- (9) Gli altri erano Daniele, Favi, Galligani e Rosselli. Nel manifesto Barlozzetti ribadiva "la necessità di assoluto rigore formale come rivendicazione di chiarezza" come "superamento della tematica figurativa connessa alla denuncia", asserendo che in tale prospettiva diveniva centrale "il problema della spazialità fenomenica", nonché, dato che "l'umano non si crea e non si afferma che attraverso una lotta continua contro l'alienazione, il Collettivo ritiene di poter riscattare l'alienazione ricostruendo la compiutezza e la dignità dell'esperienza al di là di ogni disgregazione artistica" attraverso un "fare come scelta consapevole e strumento morale, come volontà di distinguere, determinare e giudicare la struttura oggettiva delle cose e non l'immagine di esse". Inoltre si rivendicava l'intervento del "fare artistico... nel fare scientifico e tecnologico", in modo da far nascere "una metodologia di gruppo proprio per il rapporto tra operazione artistica e ricerca". Da ciò derivava la "morfologia costruttiva ove l'oggetto si fa forma e la forma si fa oggetto", evitando "l'assurdo paradosso dell'originalità pura". Quindi le coordinate fondamentali della ricerca dovevano essere "tempo, spazio e percezione": "Una tale operazione significa pertanto non solo

- visualizzare un percorso razionale, ma soprattutto controllarlo nel tempo e nello spazio (...) Così si rende evidente il modo di percepire la spazialità e la coincidenza nella durata dello spazio e della percezione”.
- (10) Si vedano, al riguardo, *Cronologia in margine alla storia del “Collettivo”*, nel catalogo della mostra di opere e documenti *Nascita di una morfologia costruttiva. Firenze 1972. “Storia e presenze”*, Sala Lorenzo, Firenze, 13 febb.-12 mar. 1999, pp. 39-40.
 - (11) Qui mi corre l’obbligo di ribadire che per me tutta l’arte, in quanto linguaggio, è astratta e che quindi la distinzione tra arte astratta e figurativa si riferisce semplicemente ad una terminologia di comodo. E’ per questo che al termine figurazione ho premesso l’aggettivazione “cosiddetta”
 - (12) Rubo la definizione a Miccini, che, nel citato catalogo della mostra alla Sala Lorenzo di Firenze, appunto scriveva: “Rammento, le prime volte che andavo in via del Moro, dove loro avevano la galleria, ci trovavo spesso Vinicio Berti che è stato per loro, penso, un nume tutelare e col quale tuttavia avevano dispute e polemiche a non finire, polemiche che il Berti agitava anche in seno al PCI il quale, come tutti sappiamo, non apprezzava l’arte astratta ma preferiva il neorealismo del compagno Guttuso” (cfr. E. Miccini, *Pro/memoria*, in cat. cit., p. 12).
 - (13) Se ci guardiamo intorno oggi che il 2000 è giunto e superato, ci accorgiamo che solo in alcuni casi l’essenzialità di certi complessi architettonici è divenuta realtà urbanistica, ma non coerentemente, come Bini aveva prefigurato. Infatti, oltre alla persistenza di edifici di basso profilo architettonico, c’è stata una rigogliosa estensione del post-moderno con i suoi ibridismi, nient’affatto essenziali.
 - (14) Per esempio in Pinocchio, burattino dipinto anche da Gori, oltreché da Vinicio Berti, il quale, sulla scorta di rimediazioni sul Futurismo, è un altro artista che, dopo l’Astrattismo Classico, a suo modo è tornato all’immagine, introiettando la lezione del gestualismo informale nelle costruzioni del suo ciclo *Guardare in alto*, visivamente ridondante, come pure le sue collateralità.
 - (15) Cfr. C. Marsan, *Carlo Desireau*, in AA. VV., “Astrazione”, Galleria Aglaia, Firenze, 17-18 febbraio 1976.
 - (16) Bulletti nel ’77 ha scritto al proposito: “Attraverso varie esperienze, una volta giunto al “bianco su bianco” mi sono proposto di riemergere con una intenzionalità diversa, non rinnegando le sperimentazioni precedenti ma operando invece all’interno di esse: ho dilatato le superfici; ho cercato, attraverso le sovrapposizioni di veline trasparenti, dare nuovi valori all’elemento colore; ho portato in rilievo le linee strutturali-geometriche che suddividono lo spazio, e, su queste ho delineato un’ombra che non tien conto dell’incidenza della luce, ma anzi vi si oppone con un filo radente di colore come provocazione di un senso di incertezza, incertezza e ambiguità come stato mentale di riflessione per nuove intenzioni e nuove proposte in un’indagine mai conclusa” (cfr. F. Bulletti, *Franco Bulletti*, Officina Studio OS, Arezzo, 26 novembre 1977).
 - (17) Si tratta della mostra *Franco Bulletti, Aldo Frangioni. Dieci opere a quattro mani*, tenutasi a Firenze dal 10 al 21 ottobre 2001 nella Limonaia di Villa Strozzi. In ciascuna di queste dieci opere il *moins âgé* Frangioni ha inserito 3 suoi piccoli interventi, che con la loro formicolazione disegnativo-cromatica s’incuneavano nelle ordinate scansioni cromatiche dello spazio dalle articolate geometrie, in cui ricorrente è l’arco a tutto sesto. Tali scansioni proseguivano l’allusività architeturale già nel 1998 messa a punto in *S’appartiene alla forma degli edifizii*, lavoro in cui compariva l’inserito collagistico di un testo manoscritto.
 - (18) Rosselli, come Nadia Benelli, Mauro Bini, Natale Filannino e Bruno Pecchioli, ha partecipato alle esperienze ed attività del collettivo Il Segno Rosso, fondato da Vinicio Berti nel ’63 e dove negli anni Sessanta fui invitato a tenere una conversazione, nel corso della quale conobbi Filannino e dopo la quale Berti mi donò alcuni suoi disegni con morfologie a ganascia. E’ nelle discussioni svoltesi nella sede di questo collettivo che sia Rosselli sia gli altri hanno maturato il progressivo distacco dalla figurazione, ma non dall’impegno sociale e civile, impegno che hanno poi trasferito nel Collettivo Il Moro.
 - (19) E’ probabile che *Spazio del fronte a fronte* si riferisca alla crisi russo-statunitense di Cuba di alcuni anni prima, oltreché alla politica dei blocchi contrapposti.
 - (20) Del ’69 sono *Schegge con l’asta magica*, *Schegge con le aste bianche*, del ’70 *Schegge con l’asta d’argento*.
 - (21) Si veda, al proposito, l’installazione esposta a Palazzo Strozzi nel ’73 in occasione della mostra *Nascita di una morfologia costruttiva*.
 - (22) Cfr. *Storia dell’arte italiana del ’900: Generazione anni Venti*, Edizioni Bora, Bologna 1991, p. 71. In questa pagina sottolineavo inoltre l’importanza della pittura “per meglio comprendere gli esiti della scultura di Guasti”, aggiungendo: “La macchina è già un simbolo, e tale rimarrà in seguito nella sua scultura, sentita da

Guasti sempre come meccanismo". E ancora, analizzando le sue prime sculture, a proposito del mogano del 1954-55 *Renaiolo che si asciuga*, parlavo di "geometrica fissità egizia".

(23) *Ibidem*, p. 531.

(24) La scultura, che misura cm. 220x120x340, è stata realizzata in occasione della mostra a Rosignano M. *Nove scultori a Castiglioncello*. In seguito è stata sistemata nella piazza Garibaldi di Vada.

(25) Sia gli artisti dell'Astrattismo Classico che quelli dello Studio Il Moro hanno avuto ben chiaro, come dimostra il loro ispirarsi ai rivestimenti esterni del Battistero di Firenze, ma anche a quelli della facciata di S. Miniato al Monte, che, ancorché sul piano decorativo, già obbedivano a quelle leggi in seguito fatte proprie dagli artisti del Rinascimento, sia nell'architettura (è noto che L.B. Alberti guardò alla facciata di S. Miniato al Monte per i rivestimenti della facciata di S. Maria Novella) sia nelle immagini della pittura e della scultura, in cui tali leggi erano state introiettate e rese fondamento della loro lingua innovativa.

(26) Del Collettivo Il Moro e degli artisti qui considerati si sono interessati, oltre Vinicio Berti, Eugenio Miccini e Ugo Barlozzetti, autore del manifesto *Nascita di una morfologia costruttiva*, principalmente Pier Paolo Castellucci, Corrado Marsan, ma molti altri sono stati i critici che hanno analizzato l'opera dei singoli artisti qui considerati, tra i tanti vorrei ricordare Marcello Venturoli, Tommaso Paloscia, Enrico Crispolti, Piero Pacini, Piero Santi, Dino Carlesi, Giorgio Segato, Nicola Micieli, Dino Pasquali, Lara Vinca Masini, Giuse Benignetti, Pier Luigi Tazzi, Vittoria Corti.