

Mariastella Margozi



LO SPERIMENTALE P DI LIA DREI E FRANCESCO GUERRIERI

LA STRUTTURA DELLA PERCEZIONE

“L'artista è uno che vede 'meglio' perché conosce le strutture e le tecniche della percezione: è, in questo campo, uno specialista” G. C. Argan, 1964

Forse oggi non è più tanto importante rivisitare la storia dell'arte italiana e degli anni sessanta in particolare per individuare quando e come a certe premesse siano seguite scelte precise e motivate, quanto cercare di capire perché tali scelte, fatte mezzo secolo fa appaiano ancora, forse di più, apprezzabili sotto il profilo teorico, ma anche sotto quello estetico. Perché di arte, comunque stiamo parlando. Nei primi anni sessanta, quando si assiste al fenomeno non solo artistico, ma anche sociale, della proliferazione dei gruppi, dell'intenzionalità speculativa, della ricerca oserei dire quasi spasmodica dei possibili rapporti tra arte, scienza e tecnologia, ebbene in quegli anni in cui l'arte astratta stava prendendo il sopravvento sull'arte figurativa, assistiamo all'emergere delle ricerche di Lia Drei e Francesco Guerrieri. Fino a settembre del 1963 i due artisti operano uniti con Lucia Di Luciano e Giovanni Pizzo nel *Gruppo 63*, del quale giustamente va rivendicata la paternità artistica perché solo in un secondo tempo, su richiesta di Umberto Eco a Guerrieri, il nome è passato a identificare un gruppo letterario divenuto non solo famoso, ma anche importante. Il Gruppo 63, quello degli artisti, dichiara la sua poetica alla prima mostra nella Galleria Numero di Roma nel giugno 1963, ma si scioglie o meglio si scinde tre mesi dopo, generando per partenogenesi, lo *Sperimentale P* di Drei e Guerrieri e l'*Operativo R* di Pizzo e Di Luciano; così, infatti, si presentano i quattro artisti al Convegno Internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'Arte di Verucchio nel settembre. Cosa si è perso e cosa si è guadagnato da questa scissione? Questa è la prima domanda alla quale provo a dare una risposta, perché da questa scelta dipenderà lo sviluppo della ricerca dei due gruppi e contestualmente la loro fortuna critica fino ai nostri giorni.

La dichiarazione dello Sperimentale P, dove “P” sta per “puro”, puntualizza l'obbiettivo della ricerca del gruppo, ossia l'*efficacia ottico-percettiva* dell'opera d'arte raggiunta attraverso la sperimentazione di dati elementari, frutto dell'interrelazione psichico-percettiva tra artista-creatore e spettatore-fruitor, i quali vengono posti per la prima volta su uno stesso piano. Il metodo di tale ricerca non potrà che essere sperimentale, ossia avrà sempre bisogno di controlli e verifiche, alla stessa stregua delle ricerche scientifiche. Tali verifiche porteranno inevitabilmente ad aggiustamenti progressivi del programma iniziale, suscettibile a mutare al verificarsi di fatti o fenomeni non previsti prima. In questo passaggio della dichiarazione si colloca la netta divergenza che si è venuta a verificare rispetto alla ricerca, pure contemporanea, del gruppo Operativo R, per il quale, invece, le operazioni estetiche che producono l'opera si identificano con operazioni logico-matematiche date come fisse e immutabili fin dal programma iniziale. Entrambi i gruppi impostano il loro fare arte sulla profonda conoscenza delle potenzialità della psicologia della forma.

Drei e Guerrieri, in particolare, analizzano non solo la psicologia della forma (*gestalt*), ma anche le modificazioni comportamentali che la forma implica; in questo supportati dalla *Fenomenologia della percezione* (1945) del filosofo francese Merleau-Ponty. Ovviamente, in arte la forma avrà sempre una sua valenza estetica; pertanto, essa creerà una condizione percettiva particolare, che non si limiterà alla retina, ma arriverà alla profondità della psiche. Pur essendo il metodo sperimentale scientifico per eccellenza, tra arte e scienza c'è solo un rapporto di scambi e non di risultato. Ma come si pone la ricerca di Drei e Guerrieri di fronte alla tecnologia e, quindi, all'industria, che tanta parte ha, invece, per i gruppi del nord Italia (Gruppo N, Gruppo T)? Anche in questo caso, pur non potendo escludere che i risultati della loro

ricerca possano essere oggetto d'interesse da parte dell'industrial design, i due artisti dichiarano l'assoluta autonomia delle loro produzioni rispetto alla progettazione industriale, per la quale al massimo potrebbero costituire dei “modelli”. Al centro della ricerca rimane, pertanto, la percezione “pura” (che rimanda alla lettera “P”) come valore “autonomo e autentico”. Come sarà successivamente spiegato nella *Seconda dichiarazione di poetica* redatta dal gruppo nel 1964, in occasione della mostra alla galleria romana Il Bilico, prendendo in prestito le parole di una conferenza di G. C. Argan: “*Il compito dell'artista è di fare la percezione, di tradurre in attivo un passivo ricevere o di mettere in chiaro il carattere di attività che è dentro quell'apparente passività del ricevere. La finalità ultima è come sempre fare se stessi, fare la propria situazione nel mondo, la propria esistenza, la propria coscienza*”.

Perché la comunicazione tra artista e spettatore si attui, tuttavia, occorre un medium, la creazione di un linguaggio comune. Questo linguaggio è, per Drei e Guerrieri, quello della *strutturazione* della forma. Anche qui il riferimento principe è di nuovo Merleau-Ponty, che nel 1942 aveva scritto *La struttura del comportamento*, nella quale sosteneva che esso si dà attraverso i concetti di struttura e di forma, con i quali la realtà tutta è organizzata. La struttura ha già in sé il significato stesso delle cose. Ecco perché Drei e Guerrieri indirizzano la loro ricerca verso l'affermazione di *strutture significanti*. Ogni loro opera vuole essere una struttura significante, darsi nella complessità strutturata della forma. Ma c'è un dato che non va mai dimenticato nella ricerca dei due artisti e cioè che Drei e Guerrieri vogliono continuare ad essere dei pittori e pertanto continuano a servirsi dei tradizionali mezzi dell'arte: tele, colori. Soprattutto per Lia Drei il colore (nella sua varietà cromatica) resta elemento fondante della percezione visiva, perché esso viene caricato dell'emotività necessaria a veicolare il significato stesso della forma alla quale fa riferimento, sempre geometrica, ma spesso tondeggiante. L'assimilazione di certi principi futuristi è evidente in Lia Drei per l'elaborazione-interpretazione in chiave percettiva delle *Compenetrazioni* di Balla, tuttavia la dichiarazione operativa che dà il titolo alla gran parte delle sue opere, *Operazione spaziocromatica*, indica che la ricerca di una struttura di linguaggio si identifica con la logica spazio-cromatica dell'effetto finale dell'opera.

Francesco Guerrieri preferirà utilizzare una gamma cromatica più esigua: bianco e rosso, bianco rosso e nero, più tardi giallo e bianco. Una scelta che si abbina a forme nette, a linee verticali e orizzontali, a incastri geometrico-lineari, spesso sfalsati, che si animano di “variazioni” che ne seguono il ritmo, tanto che molte delle sue opere prendono il nome di *Ritmostruttura*. Laddove nelle composizioni della Drei il ritmo è tutto spaziale e cromatico, quasi sempre paratattico, nelle opere di Guerrieri il ritmo è la sostanza stessa della ricerca e mai monocorde. A una sequenza di base data, che si sviluppa secondo un andamento regolare, mai pedissequo e sempre “all'infinito”, si associa una sequenza seconda, che individua sfasamenti di colore la cui intensità cresce e diminuisce, percorrendo sempre tutta la superficie del dipinto. Si tratta di una variazione “musicale” che si innesta su una partitura ripetitiva, facendola vibrare. Se per Drei i valori di riferimento sono lo spazio e il colore, per Guerrieri è la musica che interagisce con la struttura della sua pittura.

La peculiarità del lavoro di Lia Drei e Francesco Guerrieri, che ancora oggi mostra un'attualità che tradisce una necessità, è certo l'applicazione in arte dei principi filosofici della percezione visiva e della struttura comportamentale, ma ancora di più il fatto che ciò si sia potuto realizzare rinnovando non i mezzi della pittura, ma il significato della pittura stessa, ponendola ad un livello di espressività estetica tale che oggi, a distanza di anni e in una società molto più complessa di quella degli anni sessanta e maggiormente abituata dai media ai linguaggi strutturati, si fa non solo più interessante, ma direi addirittura più formativa.

MARIASTELLA MARGOZZI

(da *Arte Contemporanea News*, n°34 giugno-luglio 2013)