

Luciano Marziano

“Sperimentale P”

(Lia Drei e Francesco Guerrieri)

Agli inizi degli anni sessanta del secolo scorso l'esperienza informale era conclusa. Tuttavia il turbinio materico, l'enfasi gestuale, lo sconfinamento segnico, che l'aveva caratterizzata ne facevano una testa di ponte poiché aveva quasi portato alle estreme conseguenze il movimento dell'arte moderna che, nelle avanguardie storiche, aveva avuto i capisaldi. Disarticolando i tradizionali statuti dell'arte, l'informale aveva aperto alla possibilità che ulteriori interventi potessero tenere conto di apporti quali la scienza, la tecnologia, la psicologia, che, peraltro, scorrevano nelle vene dell'arte moderna: si pensi alla stagione dell'Impressionismo. Ed anche al modo nuovo di porsi dell'artista, non più monade isolata, ma partecipe di organismi polindividuali come i Gruppi, *T* ed *N* rispettivamente di Milano e Padova, i Gruppi *Uno* e *63* di Roma; quest'ultimo formato da Lucia Di Luciano, Lia Drei, Francesco Guerrieri, Giovanni Pizzo. Intento primario era quello di depurare l'arte da enfasi emozionali, al fine di ricercare e recuperare la fondamentale struttura del linguaggio artistico anche attraverso calcoli matematici.

Dice Francesco Guerrieri, che “Il *Gruppo 63*, accentuò il processo di razionalizzazione del linguaggio, indirizzando l'analisi percettiva delle strutture formali e cromatiche in progettazioni matematiche e geometriche, al fine di raggiungere un'autentica intersoggettività di linguaggio”.

In una prospettiva storica, è da constatare che la vita dei gruppi è stata relativamente breve. E ciò è spiegabile con la circostanza che una originaria comunanza ideologica, nella concretezza operativa, doveva subire i condizionamenti delle istanze personali dei singoli partecipanti. Non si sottrasse a questo destino il *Gruppo 63* dal quale uscirono Lia Drei e Francesco Guerrieri che si costituirono, a loro volta, in gruppo all'insegna del B

inomio Sperimentale p.,

laddove la *p* stava ad indicare la purezza di una ricerca indirizzata alle strutture formali della pittura. Caposaldo è che l'arte non può ignorare la ricerca scientifica e il processo produttivo, ma l'oggetto estetico deve avere una sua specifica autonomia. Un processo che va condotto con molta attenzione per non sconfinare nel terreno dell'industrial design. Il valore dell'opera è individuata non tanto nell'oggetto quanto nel processo svolto per determinare l'oggettualità del lavoro; nello stesso tempo, viene rivendicata l'autonomia personale del singolo operatore per il raggiungimento del fine progettuale. Specificità colte all'epoca dalla stampa e da autorevoli critici come Argan, Menna, Finizio, Orienti.

La Drei imposta il suo lavoro in un rapporto tra spazio e colore, mentre Guerrieri elabora sequenze ritmiche giocate su una limitata gamma di colori, cosicché ne risulta un lavoro indiziario di una gioia esplosiva in Drei e di impostazione costruttiva in Guerrieri.

Se il linguaggio verbale è caratterizzato dalla fonetica, quello visivo si basa sulla percezione, esperienza originaria che si manifesta prima delle costruzioni logiche o illogiche del pensiero, prima ancora delle categorie scientifiche. Attraverso la percezione, seguendo le teorie gestaltiche, il mondo si costituisce in forma e, quindi, in mezzo di comunicazione delle strutture formali fondamentali, andando alla radice della conoscenza consente il superamento di obsoleti statuti artistici, come per esempio, quelli della figuratività, che si costituiscono come evenienze tautologiche in grado di imprimere nell'uomo una condizione alienata.

Torna, quindi, la tematica della processualità anche se questa necessariamente deve essere

documentata nella concretezza delle opere che, in questa prospettiva, si costituiscono come frammenti di un discorso in divenire. Pur nell'apparente conclusività del singolo manufatto, affiora una situazione di perenne apertura. Non è un caso, che attorno a quegli anni, Umberto Eco pubblica il suo saggio sull'opera aperta nel quale l'opera d'arte assume connotati ben diversi dal passato principalmente per quella condizione di non definizione, di non conclusione, che può sollecitare l'intervento del fruitore da protagonista.

Anche all'interno di questo Binomio legato per affinità culturale e per vincoli parentali, si determina una divaricazione, quanto meno, nelle proposte di immagine.

Del triangolo, del tondo e del semitondo, Lia Drei ne fa emblemi della sua ricerca, quali costituenti di una contestualità dalle virtuali infinite modificazioni. Attraverso queste figure geometriche assemblate con rigorosi calcoli e rapporti, l'artista capta l'incidenza della luce, il movimento in una perenne sollecitazione ottica che esalta la percettività della forma, che travalicando le scansioni e i rapporti ritmici si aprono, si espandono costituendo dei percorsi con ondulazioni sconfinanti quasi in una sorta di memoria emotiva.

Mi piace riportare, ancora una volta, l'acuta sottolineatura di Rosario Assunto, che, ebbe ad affermare come dopo la visione dei quadri di Drei, a guardare un prato se ne capirà la struttura visiva e, quindi, il suo valore estetico.

Quella di Drei è stata una incoercibile e permanente metodologia di ricerca da testare anche nella concretezza ambientale dell'"happening" o oggettuale del libro, che pur assunto nella sua struttura di oggetto sfogliabile, viene modificato in evento spaziale a mezzo della fustellazione, che rende le pagine intercomunicanti. Un momento di abbandono sembra trasparire dalla produzione floreale degli ultimi tempi in prossimità della fine, nella quale è dato di cogliere come una sottile provocazione, allorché superata l'immediatezza della riconoscibilità, si impone l'intento strutturale della immagine, ancora una volta, elaborata per campiture dai colori piatti e squillanti.

Più riservato cromaticamente Guerrieri, che dell'opera, della concretezza del quadro enuncia la funzione di campo nel quale la scansione ritmica palesa la componente spaziale. Uno spazio, che si carica di valenze metafisiche, di risonanze prospettiche, quasi in un ideale raccordo con la tradizione umanistica italiana. Partito da presupposti scientifici, da istanze analitiche, l'artista si immerge nel corpo della pittura della quale ricerca motivazioni e sostanze sia nello strumento primario del quadro che nella storia dell'arte. Il quadro è assunto come un frammento, un incidente del fluire della ricerca e in quanto tale viene smarginato, le figurazioni condotte nella monocromia a predominanza del giallo tendono a fuoriuscire a sconfinare nello spazio, ad invadere anche la zona della cornice, suggerendo concettualmente una virtuale infinitezza.

La serie di opere che vanno sotto il titolo comune di "Interni d'artista", che combina la cifra personalissima di Guerrieri con suggerimenti citazionisti della stagione più innovativa dell'arte moderna, sembrano proporre una legittimazione della scelta di campo dell'artista, quasi un sigillo di autenticità di un lungo lavoro, che Teodolinda Coltellaro, acuta esegeta del Guerrieri, descrive come somigliante "tanto ad un viaggio essenziale all'interno della pittura, una successione di stadi mutazionali ed evolutivi nessuno dei quali comincia e finisce con sé stesso, ma ognuno si prolunga e diviene nell'altro in una continuità coerente e chiara che ne scandisce il cammino di ricerca".

LUCIANO MARZIANO, Terzoocchio n. 120, Ed. Bora, Bologna, settembre 2006 e in Archivio, n. 3, Mantova, marzo 2007