

P E R C O R S I D E L L ' A S T R A Z I O N E
M A N N U C C I , B O I L L E , P A C E , S A N T O R O

Percorsi dell'Astrazione

5 Ottobre -9 Dicembre 2007

Promossa e organizzata da:

Centro Congressi e Rappresentanza Villa Mondragone
Dipartimento di Beni Culturali Musica e Spettacolo
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

A cura di:

Stefano Gallo, Liù M. Catena

Comitato scientifico:

Francesco Negri Arnoldi (*Presidente*), Stefano Gallo,
Bruno Aller, Liù M. Catena, Orfeo Pagnani

Comunicazione:

Sabina Simeone

Progetto allestimento e catalogo, Art direction:

Orfeo Pagnani

Con il Patrocinio di:

Ministero dei Beni e Attività Culturali
Regione Lazio, Assessorato alla Cultura, Spettacolo e Sport
Provincia di Roma
Provincia di Ancona
Comune di Roma, Assessorato alle Politiche Culturali
Comune di Monte Porzio Catone
Comune di Arcevia
XI Comunità Montana "Castelli Romani e Prenestini"
IRVIT - Istituto Regionale per le Ville Tuscolane

Sponsor:

Matteucci Service srl, omgrafica srl, Pepe Catering,
Ciccarelli srl, All Clean sas, Tappezzeria Ricottini sas,
Tribioli Tour

Si ringraziano:

Erica Caccin, Enio D'Incecco, Roberta Pulcini, Angelo Rossi


Catalogo della Mostra

A cura di:

Stefano Gallo

ISBN 978-88-95688-03-9



Realizzazioni editoriali e allestimenti:  omgrafica srl – roma

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TOR VERGATA
CENTRO CONGRESSI E RAPPRESENTANZA VILLA MONDRAGONE

PERCORSI DELL'ASTRAZIONE
MANNUCCI, BOILLE, PACE, SANTORO

DIPINTI - SCULTURE - INCISIONI

A CURA DI

STEFANO GALLO

Indice

Percorsi

5 – **Presentazione**

Alessandro Finazzi Agrò
Magnifico Rettore della Università
degli Studi di Roma Tor Vergata

dell'

Astrazione

9 – **Progetto di una collaborazione**

Bruno Aller

*Edgardo
Mannucci*

13 – **Mannucci, Boille, Pace, Santoro:
un fertile dialogo**

Stefano Gallo

Antonello Rubini

*Luigi
Boille*

57 – **Tre asterischi su Mannucci**

67 – **Tavola rotonda**

83 – **Conversazione con Luigi Boille**

93 – **Conversazione con Achille Pace**

99 – **Conversazione con Pasquale Santoro**

*Pasquale
Santoro*

Sculpture, Dipinti, Incisioni

105 – **Edgardo Mannucci**

135 – **Luigi Boille**

165 – **Pasquale Santoro**

213 – **Achille Pace**

Schede biografiche

a cura di S. Gallo, M.S. Lanfranca,
A. Rubini

254 – **Elenco delle opere esposte**

Presentazione

È ambizione della Università Tor Vergata di entrare nel circuito delle più importanti mostre delle arti visive organizzate nella Provincia di Roma.

Ciò per tre diversi motivi: avvicinare i propri studenti e il personale alla maggiore comprensione e quindi all'amore per la pittura; impegnare docenti e ricercatori delle aree disciplinari inerenti o affini ai beni culturali nella promozione di arte e artisti anche contemporanei; affiancare il Comune di Roma e i Comuni limitrofi nell'opera di divulgazione del patrimonio artistico.

Dopo un timido, ma sorprendentemente fortunato esordio su temi pittorici legati strettamente al territorio con la mostra sulla campagna romana, resa possibile dalla preziosa collaborazione con distinti collezionisti privati, si è avuta una confortante replica sul tema dei "pittori dannunziani". Un cambiamento totale di registro ha comportato la mostra del pittore russo, naturalizzato monteporziano, Piotr Merkursy, le cui tempere splendide e visionarie hanno sorpreso ed emozionato i numerosi visitatori.

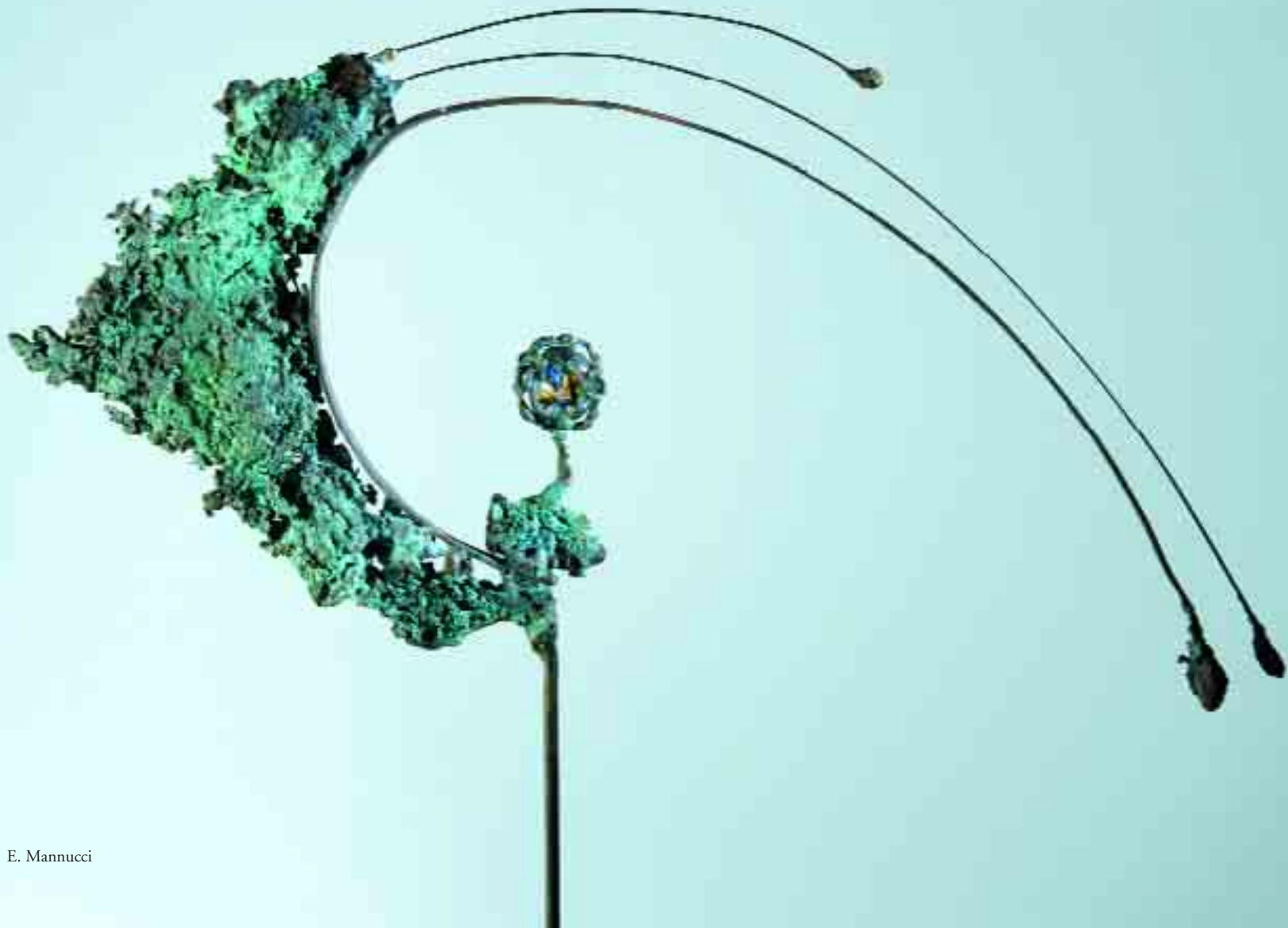
Ora è in agenda un ulteriore salto estetico per accogliere una mostra di astrattisti famosi che hanno operato e operano da oltre mezzo secolo nel campo della pittura e della scultura.

La straordinaria sede di Villa Mondragone che ha fatto da cornice ideale alle precedenti mostre figurative si dimostrerà contenitore appropriato, per questa mostra, anche nel contrasto tra la severa e armoniosa architettura classica degli ambienti e le opere d'arte moderna ivi esposte.

Ma certamente, come ogni volta, i visitatori rimarranno colpiti dal meraviglioso panorama che dalla Villa si apre su Roma e i colli, la campagna e il mare.

Prof. Alessandro Finazzi Agrò

Magnifico Rettore della Università degli Studi di Roma Tor Vergata



E. Mannucci





Progetto di una collaborazione – Bruno Aller

Il progetto di una ricognizione dell'arte astratta a Roma dal dopoguerra ad oggi, pensato in rapporto al magnifico ambiente di Villa Mondragone, nasce da più motivazioni e fattori, ma alla sua radice c'è stato l'incontro sinergico tra l'attività di insegnamento della Storia dell'Arte Contemporanea alla Facoltà di Lettere dell'Università Tor Vergata di Stefano Gallo e il lavoro condotto dalla Galleria Arte e Pensieri di Roma da me diretta, che ha per oggetto specifico l'indagine sulle ricerche d'ambito astratto.

Insieme a Stefano Gallo avevamo già realizzato nella Facoltà di Lettere in tre anni vari interventi espositivi, tra i quali ricordiamo: *Tutti puzzles per l'arte*, un'opera a mosaico composta con la partecipazione di circa venti artisti, ciascuno dei quali esibiva un frammento del proprio linguaggio, occasione per una loro presentazione agli studenti; e *Artisti in Facoltà*, una mostra su aspetti della ricerca astratta, con incontro tra artisti e studenti, la realizzazione di un balletto moderno, il tutto nel-

l'ambito di un progetto di acquisizione-esposizione da parte della Facoltà di opere di artisti contemporanei.

Da queste esperienze è nata la comune idea di sviluppare un progetto di studio e di documentazione del panorama dell'arte astratta a Roma attraverso la mediazione fondamentale dell'Ateneo, che può consentire quell'ampiezza di ricerca e di esposizione necessaria per ottenere risultati di rilievo.

L'obiettivo è di evidenziare personalità e autori oltre il mercato dell'arte, attraverso una ricognizione, documentazione, registrazione e infine esposizione delle opere di artisti che altrimenti in questa fase storica, ricca anche di fenomeni estemporanei ed effimeri, non avrebbero visibilità opportune, anche per la difficoltà che l'arte contemporanea sempre incontra, proprio per la sua contemporaneità, a ricevere una storicizzazione equilibrata che vada oltre la critica di tendenza. Le variabili e le varianti quasi infinite all'interno della ricerca artistica ci sorprendono sempre per qualità.

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

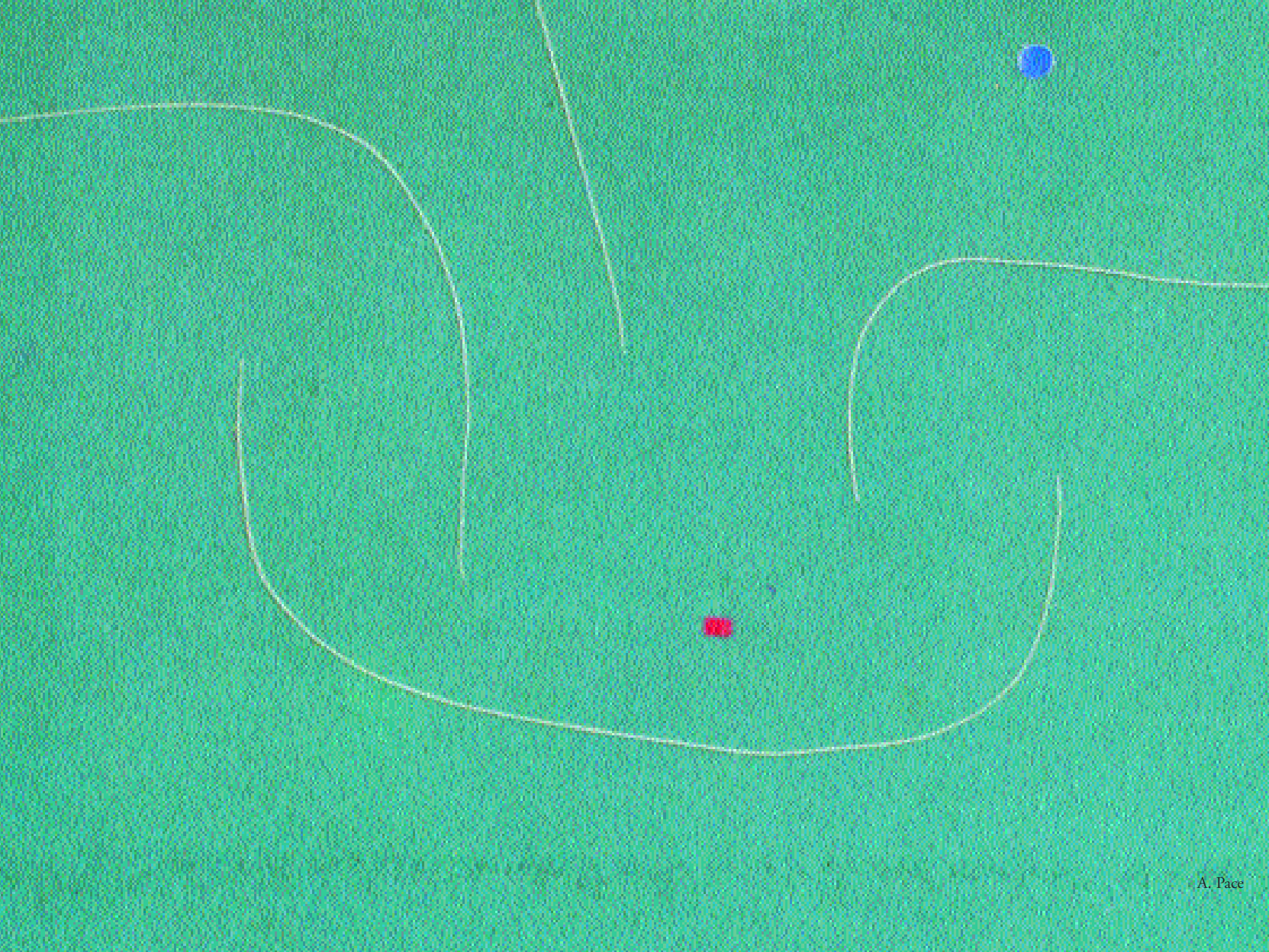
*Pasquale
Santoro*

Che tanta produzione sia ancora più o meno sconosciuta, ora in parte dimenticata ora in parte ignorata, è una forte motivazione per il nostro impegno!

Abbiamo pensato, io e Stefano Gallo, di presentare di volta in volta artisti che non siano necessariamente legati da similitudini stilistiche, ma con “umori” convergenti o dissonanti, registrabili all’interno di uno stesso contesto storico; di creare cioè delle mostre che siano occasioni di dialogo tra linguaggi diversi, persuasi anche che un confronto ben selezionato tra le opere sia la migliore condizione perché le opere parlino al pubblico.

La mia speranza è che questo impegno a Villa Mondragone riesca anche a stimolare un movimento virtuoso e dando l’esempio di un luogo di libero confronto favorisca il formarsi di altre iniziative nelle quali lo scambio culturale, la ricerca, la conoscenza e la creatività possano dispiegarsi.







Mannucci, Boille, Pace, Santoro: un fertile dialogo – Stefano Gallo

Si è voluto disporre a fianco e a fronte le sculture e i dipinti di questi artisti; ma non perché la loro attività sia stata segnata nel complesso da relazioni strette o particolarmente significative. Infatti, al giudizio concettuale del critico non si presenta subito una formula forte entro cui riunirne i risultati, almeno se non ci si accontenta di rilevare l'appartenenza di tutti, nelle rispettive radici, al clima dell'informale, agli anni cinquanta. Aspetto questo che certo merita d'essere ritenuto un fondo comune importante, ma che in sé non può non apparire anche alquanto generico, considerato che da quel momento tanto tempo è passato, che i nostri pur svolgendosi in continuità con gli inizi non sono rimasti per così dire con le mani in mano e infine che quanto più ci si allontana da un fenomeno – in questo caso appunto dall'informale – meglio si rivelano all'occhio le diversità al suo interno.

In sostanza è accaduto che volendo incominciare una ricognizione dell'arte astratta a Roma, a parti-

re dal dopoguerra, le opere di Mannucci, di Boille, di Pace e Santoro, anche nel loro intreccio di pittura e scultura, di superficie, rilievo e terza dimensione, ci è parso che stessero insieme molto bene; e questa sensazione ha destato interesse.

Infatti, se si vuole prestare attenzione ai linguaggi dell'astrazione, dopo molti anni ormai che altre vie si sono aperte e ampiamente svolte (vie facenti perno in modi vari sia sul prelievo dalla realtà sia sulla disposizione concettuale dell'operazione artistica), spingendo così verso il passato quella che si era presentata all'inizio del novecento come la svolta, la grande cesura con la tradizione figurativa, ebbene non sembra stimolante farlo utilizzando criteri di pura matrice formale: in altre parole rivolgersi all'astrazione – linguaggio che appare proporre pure forme – con uno sguardo e un'attenzione puramente, esteriormente formale.

Invece un rinnovato interesse per l'astrazione, se comporta senz'altro da un lato l'orientarsi verso gli aspetti "essenziali" del linguaggio visivo (il che

Percorsi

dell'

Astrazione

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro

non può non richiamare anche alla tradizione dell'arte, alla cultura artistica da cui proveniamo, e porre il tema di un meditato rapporto con il linguaggio in quanto insieme di esiti della più alta attività espressiva dell'uomo), dall'altro chiede di rifuggire da nozioni precostituite, tra le quali è anche quella basilare che pone in netta alternativa figurazione ad astrazione.

Nei mesi a cavallo tra il 2003 e il 2004 al Musée d'Orsay di Parigi si è tenuta una mostra dal titolo *Aux origines de l'abstraction*. Tra gli scritti del catalogo, alla nota 4 di pagina 137, ci si imbatte in un passo tratto dal libro di G. de Lescluze, *L'impressionisme*, pubblicato nel 1904, che dice: «Dal punto di vista impressionista, la prima cosa da fare per il pittore, è di fare astrazione da tutto ciò che nella percezione visiva è l'opera del cervello». ¹ In sé nulla di nuovo, perché fin dagli anni settanta dell'ottocento, nell'ambito della cultura impressionista in maturazione era affiorata la consapevolezza che la rappresentazione volendo poggiare

sulla percezione dovesse rendersi il più possibile indipendente dalla selezione formale del sapere intellettuale. Ma spicca nel passo l'espressione "fare astrazione", anche perché alla data del 1904 la questione dell'astrazione era all'ordine del giorno, soprattutto di una decorazione nel campo delle arti applicate che sapesse derivare dal fare astrazione. Si pensi per esempio al famoso testo dell'architetto e designer belga Henry van de Velde, *La linea*, pubblicato nel 1902. Vi si affermava: «Oggi ogni pittore deve sapere che tutte le pennellate di colore esercitano un'azione sulle altre, secondo le leggi esattamente determinate del contrasto e della complementarità [...]. Sono fermamente convinto che ben presto avremo una teoria scientifica anche per le linee e le forme». ²

In sostanza egli riferiva la possibilità di sviluppare forme astranti al genere di acquisizioni ottico-scientifiche già messe a profitto dalla pittura impressionista. Si trattava per Van de Velde di costruire le forme in virtù di rapporti tra le linee che

utilizzassero le leggi della percezione visiva, come già faceva il pittore impressionista con i colori lavorando sulla pennellata e tenendo conto delle teorie di «Chevreul, Helmholtz e Rood».

Perché mi richiamo a queste idee? Perché rivelano che cercando tra le radici dell'astrazione – potrebbe sembrare paradossale – ci si imbatte nell'esperienza della cultura artistica di matrice percettiva, vale a dire nel realismo francese di secondo ottocento e nel processo del suo sviluppo, l'impressionismo appunto. D'altronde anche la riflessione teorica del tedesco Konrad Fiedler,³ i cui scritti degli anni settanta e ottanta di quel secolo sono ritenuti fondamentali dalla critica per la formazione dell'astrazione in Germania agli inizi del novecento, parte dalla cesura del realismo rispetto alla tradizione classicista: certo, per prenderne le distanze; ma in definitiva continuando a muoversi sul terreno della sensorialità, cioè del rapporto tra linguaggio artistico e sensi.

In particolare, credo si possa individuare nell'ar-

ticolo del 1876 di Stéphane Mallarmé, *Gli Impressionisti ed Édouard Manet*,⁴ il luogo in cui compare il primo e fondamentale enunciato critico in grado di proiettare la percezione ottica e il dipingere oltre il tema della riproduzione di un “dato oggettivo”, riconoscendo l'una e l'altro artefici – in qualche modo – di un'operazione autonoma e creatrice.

«Ma, se si eliminano – scrive Mallarmé – le decorazioni dei soffitti di sale e palazzi con la loro folla di figure idealizzate e i loro magnifici scorci, a cosa può mirare un pittore al cospetto della natura? A imitarla? Ma allora tutti i suoi sforzi non potranno mai eguagliare il modello, con i suoi inestimabili vantaggi di vita e di spazio. No! Questo bel volto, questo verde paesaggio, invecchieranno, appassiranno, ma io li farò per sempre veri come nella realtà, belli come nel ricordo, e imperituramente miei; o, per meglio soddisfare il mio istinto di creatività, quello che io salvo mediante il potere dell'impressionismo non è un frammento di

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo**Mannucci**Luigi**Boille**Achille**Pace**Pasquale**Santoro*

materia, che già esiste, superiore a qualsiasi sua mera rappresentazione, ma il piacere di aver ricreato la natura tocco a tocco. Abbandono la solidità massiccia e tangibile a un mezzo più adatto: la scultura. Mi accontento di vedere riflesso sullo specchio durevole e limpido della pittura ciò che vive perpetuamente, e tuttavia muore a ogni istante, che esiste solo per volontà dell'idea, e nondimeno costituisce nel mio mondo l'unico merito, autentico e certo della natura: l'Aspetto».⁵

Ebbene, ho ripreso un così lungo brano del testo proprio perché Mallarmé vi sembra oscillare e cedere all'ambiguità: ora risolutamente antimimetico ora di nuovo agganciato al confronto con il reale. Ma in effetti è da tale carattere che emerge l'interesse di questo passaggio della cultura (che è in definitiva il passaggio dal rendere il visibile al rendere visibile, secondo la celebre formula di Paul Klee): esso risiede nella circostanza che l'astrazione, l'autonomia, nascono anzitutto non dall'imporsi di soluzioni formali del tutto indi-

pendenti dalla natura, da schemi geometrici (secondo l'idea di quella che è stata definita l'arte "concreta"), né da astrazioni geometriche aventi ancora nella forma naturale il loro punto di partenza (secondo l'idea della cosiddetta arte "astratta"), ma dall'intensificarsi e farsi più complesso del rapporto sensoriale con essa.

E dunque dalle parole di Mallarmé, quelle di un letterato – non di un filosofo – che riflette insieme sulla pittura di Manet e sul proprio progetto di poesia, appare il formarsi di una nuova consapevolezza artistica: da una parte il reale, nella sua alterità fisica, oggettuale; dall'altra la vita, la natura come fenomeno vitale, in perpetuo divenire, che esiste per noi stabilmente e dunque riconoscibilmente solo grazie all'idea, vale a dire all'intuizione e alla conoscenza intellettuale; ed ancora l'arte, la pittura, che del continuo trascorrere riesce a farsi interprete ricorrendo a un linguaggio che proprio di questo intimo essere della natura si fa imitatore, trasformandosi a sua volta in fenomeno di-

scontinuo (ricreandola “tocco a tocco”), rendendo dunque proprio procedimento (il far apparire, il rendere visibile) l’apparire proprio alla natura: il suo essere “Aspetto”, cioè il suo essere visibile non in quanto datità oggettiva, ma in quanto farsi visibile in relazione all’esperienza che l’uomo costruisce con un processo permanente e anche creativo d’inferenza di segni.⁶

E come questa lettura dell’impressionismo sia atto di riflessione sulla sua stessa poesia e “in nuce” sua teoria (si ricordi che la pubblicazione de *L’Après-Midi d’un Faune* cade nel medesimo 1876), si capisce osservando che dal “tocco a tocco” di questo testo si passa alla concezione matura, nel 1895, della poesia come “opera pura”, secondo cui l’iniziativa è attribuita alle parole «attraverso lo scontro della loro disuguaglianza messa in movimento»,⁷ dove è mostrata ancora nella “discontinuità” dei segni la matrice astratta, cioè non tradizionalmente mimetica, del linguaggio.

Ora, tutto questo discorso, ai miei occhi, non è

solo per la teoria; a me pare infatti uno sfondo utile per avvicinarci meglio ai nostri artisti. Ci fornisce, credo, della sensibilità necessaria per guardare ai loro linguaggi liberi dalle restrizioni che le teorie della critica finiscono col tempo per lasciare sul terreno in fondo aperto e “naturale” dell’attività artistica.

La critica, intendo la critica militante, che segue, accompagna e ora più ora meno orienta anche il lavoro degli artisti, costituisce un’interlocuzione fondamentale di esso, è parte integrante della cultura artistica di un tempo e di una società. Tuttavia, come la traduzione in altra lingua di un’opera letteraria agisce sulla sua vita storica, voglio cioè dire le si lega anche profondamente, ma rimane poi confinata nel suo tempo, mentre l’opera pur con tutte le determinazioni del suo tempo d’origine – anzi grazie proprio ad esse – secondo ben altra vitalità e apertura si ripresenta ai suoi sempre nuovi lettori, così le vesti della critica col trascorrere del tempo finiscono per irrigidirsi e comin-

ciano come a distaccarsi dai corpi che prima ricoprivano così bene da apparire con essi quasi un solo, unitario, fenomeno.

Percorsi

dell'

Astrazione

In questa mostra non a caso noi presentiamo il percorso di ciascun artista; ci siamo cioè provati a documentarne il complesso delle esperienze, e non solo a utilizzarne qualche esempio, a riproporne per così dire l'essenza stilistica. Non per una volontà estrinseca di "storia", né per l'ambizione alla quantità: entrambe sarebbero inappagabili dovendo esporre quattro artisti in un luogo relativamente non grande; ma perché siamo stati animati dal desiderio di lasciar parlare il più liberamente possibile proprio l'intero percorso, vale a dire la durata nel tempo di ciascuna ricerca, il suo approfondirsi, anche il suo progressivo allontanarsi dalla dimensione critica del "presente attuale", intendo da quella dell'ultimo o del penultimo "grido" della vita artistica contemporanea, quando un certo lavoro, un certo orientamento, ri-

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro

chiama l'attenzione perché sembra sviluppare delle soluzioni che aprono possibilità tutte nuove. E abbiamo cercato anche di avvicinare gli artisti: facendoli dialogare tra loro, entrando nei loro studi, discutendone insieme l'attività. I video che abbiamo registrato, con le loro conversazioni riprodotte in catalogo e con le loro immagini sono chiavi d'apertura del linguaggio e della ricerca poetica di ciascuno di essi. Chiavi che ogni visitatore della mostra potrà maneggiare per suo conto, come entrasse di persona nella bottega dell'arte, avvertendone lo spirito dalla concretezza dei diversi segni, dalle caratteristiche dello spazio, dagli strumenti, dalle opere nella loro più vera e quotidiana condizione: le une accanto o addosso alle altre, documenti diretti di una persona più che di uno di quei concetti molto astratti e misteriosi con i quali, più o meno a ragione, ma per lo più in modo frustrante, la critica media tra opere e fruitori. Dicevamo, dunque, che il raggruppare in questa mostra i nostri artisti non è motivato da una par-

icolare coesione delle rispettive ricerche, ma anche che non manca affatto un tessuto comune, costituito anzitutto dalla nuova linfa che la cultura dell'informale seppe dare all'astrazione.

Ora, se guardiamo agli inizi del loro lavoro, ci si presenta una prima distinzione d'ordine temporale di cui tener conto. Il linguaggio di Mannucci e di Boille si forma qualche anno prima di quello di Pace e Santoro. Per linguaggio intendo, in questo caso, quello specifico indirizzo che caratterizzerà l'attività matura di ciascuno, perché Mannucci aveva già due decenni di lavoro alle spalle, avendo cominciato negli anni trenta, e Pace era già all'opera nel corso degli anni cinquanta. Tuttavia per entrambi si registra ad un certo momento una svolta significativa, che conferisce nuova identità ai rispettivi linguaggi. In Mannucci ciò avviene a cavallo tra gli anni quaranta e cinquanta, in Pace tra gli anni cinquanta e sessanta.

Dunque, il Mannucci del dopoguerra emerge come una delle forze della svolta informale. A Roma,

in stretti rapporti di amicizia con Alberto Burri, egli è vicino al gruppo che redige nel gennaio del 1951 il manifesto di Origine, cioè a Capogrossi, Ballocco, Colla e appunto Burri.

Il gruppo si era formato nel '49 a Roma, ma includeva Mario Ballocco, pittore milanese, che aveva fondato in quello stesso anno la rivista «AZ», espressione del M.A.C. (il Movimento d'Arte Concreta di Milano). Ballocco, tuttavia, già nel novembre del '50, nel numero 9 di «AZ», avanza i contenuti che appariranno nel manifesto del '51, che rivelano un'impostazione accentuatamente spirituale e morale, anti-intellettualistica e anti-estetizzante. Con questo taglio Origine si sottraeva alle discussioni ideologico-formali su arte astratta e arte concreta o su astrazione e realismo, che avevano segnato la vita artistica italiana fino ad allora, proponendo piuttosto e in modo radicale i temi del contenuto espressivo, del significato spirituale, della coscienza dell'artista; e raccordando ancora questi motivi al «momento di partenza»,

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

intendendo con la parola origine appunto il «punto di partenza del principio interiore» e il «bisogno di attingere alla più ingenua, libera, primordiale natura». Era una presa di posizione che faceva pendere il piatto della bilancia risolutamente dalla parte dell'individuo e della ricerca sulla sua verità, prospettando l'esigenza di ribaltare la questione formale in funzione della questione espressiva.

La sensibilità artistica alla quale, in termini certo stringati e tuttavia con accenti decisi e chiari, si richiamava Origine, appare in sintonia di fondo con il discorso critico, ben altrimenti svolto, che tra il '51 e il '52 cominciava a dispiegare a Parigi Michel Tapié,⁸ organizzando mostre d'orizzonte internazionale e scrivendo testi fondamentali per il riconoscimento di quelle nuove espressioni artistiche che egli chiamò con formula di successo «signifiants de l'informel».⁹

Nel '52 egli pubblica *Un art autre*,¹⁰ un testo che richiamandosi al dadaismo e all'espressionismo assume un taglio radicalmente anti-formalista, tan-

to da coinvolgere in parte nella critica anche il surrealismo, perché «si è interessato più al *motivo* che alla pittura stessa» e quando «si è interessato ai procedimenti, è stato più dal suo particolare punto di vista, per ciò che essi portavano in loro di sfida faccia a faccia colla tradizione, che per ciò che quei procedimenti potevano avere di costruttivo».¹¹ E vi si legge un apprezzamento insieme di Picabia, Duchamp e de Chirico, in una chiave critica anti-cubista e anti-futurista che è una vera prova della volontà di rompere con vedute di stampo stilistico-formale, per rimettere tutto in movimento. Gli artisti menzionati nel testo e proposti nelle tavole d'illustrazione sono tanti e tanto vari (vi ritroviamo per esempio anche Marino Marini e Mario Sironi), oltre ai nomi del tutto principali, quelli di Fautrier e Dubuffet, da rendere persuasiva l'appassionata attitudine anti-formalista dichiarata: «Tutto è stato rimesso in discussione dalla frenetica valanga di rivoluzioni che vanno dall'Impressionismo a Dada e al Surrealismo: noi

cominciamo appena a realizzare ciò che questo vuol dire, e a questo punto questa totale revisione fa sì che ci è dato vivere un'epoca particolarmente appassionante». ¹² Dove è bene non mancare di osservare il riferimento all'impressionismo, inteso evidentemente come inizio della nuova temperie culturale moderna.

Ad almeno altri due motivi sostenuti da Tapié occorre richiamarsi. L'assolutizzazione dell'individuo: «Per noi non sono più i movimenti ad avere interesse, ma quantunque rari, gli autentici individui». ¹³ E la sostituzione dell'idea di forma con quella di segno: «Ma un'altra constatazione si deve fare: da troppo tempo ormai la Forma parve avere perduto ogni speranza di divenire, inesorabilmente votata come essa è a convertirsi in formalismo. La vita le è diventata talmente estranea, l'espressività talmente incompatibile, che gli scultori stessi, quelli beninteso che vogliono vivere nella scultura tutte le fasi dell'Avventura attuale, cercano con tutti i mezzi di esprimersi altrimenti

che con essa: i pittori, con l'apparente libertà di una tecnica moltiplicabile all'infinito in nuove ricerche, operano deliberatamente senza di essa, in un modo informale che si comporta di fronte all'abituale imperativo formale con la più indifferente disinvoltura e la più feconda anarchia. L'occidentale scopre finalmente il Segno, ed esplose nella veemenza di una calligrafia trascendentale, di una ipersignificazione ebra della crudele vertigine di un divenire allo stato puro». ¹⁴

Quando dunque Mannucci, con precisione a partire dal '52, realizza le sue prime opere "nuove", si trovava in perfetta sintonia con i contenuti di libera e audace ripresa dell'astrazione che Tapié divulgava e promuoveva. E, in quel medesimo momento, ma direttamente a Parigi, avveniva la formazione pittorica di Boille. Terminati a Roma nel '49 gli studi all'Accademia di Belle Arti e nel '50 quelli alla Facoltà di Architettura, dal '51 è a Parigi: nel '54 espone alla Galerie Facchetti i suoi quadri bruciati e nel '55 ha la prima personale alla

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

Galerie Lucien Durand. Entra nel circuito internazionale delle mostre, sostenuto da Tapié, tra l'altro partecipando nel '64 al Guggenheim International Award in un gruppo italiano formato da Fontana, Capogrossi e Castellani.

Pace, invece, richiama l'attenzione della critica sul proprio lavoro alcuni anni più tardi, quando l'esperienza delle tendenze informali è matura, si è ampiamente affermata e si vede ormai il profilarsi di nuovi orientamenti. La formula che circola nel dibattito critico è ora "Oltre l'Informale".

Di essa si fa interprete nel 1963 la IV Biennale internazionale d'arte della Repubblica di San Marino, alla presidenza della cui commissione inviti figura Giulio Carlo Argan, il quale scrive nel suo testo in catalogo: «Si disilluda chi in questa Mostra sperasse di trovare le prove o gli indizi della liquidazione dell'Informale: troverà soltanto, se avrà occhi per vedere, i tentativi di situare storicamente e di giudicare una esperienza compiuta e di trarne le conseguenze per l'agire presente».¹⁵ Ma Pier-

re Restany, il critico d'arte francese che stava promuovendo il nouveau réalisme, che dell'informale farà una stagione conclusa, si esprimeva nel catalogo in termini più decisi, affermando che le opere scelte dalla commissione si situavano sia «dopo (storicamente)» sia «al di fuori (spiritualmente)» dell'informale e menzionava tre nuovi indirizzi: «il Nouveau Réalisme (cioè le diverse varianti attuali dell'arte d'assemblaggio) la Nuova Figurazione e infine un'arte sperimentale d'ispirazione geometrica, neo-purista o neo-costruttivista». A conclusione del discorso, Restany dichiarava con chiarezza che nelle opere della mostra vedeva «l'inizio di un capitolo nuovo della storia dell'arte contemporanea, al di là di un informale oramai superato».¹⁶ Alla mostra erano esposte anche le opere di sei artisti: Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro e Uncini; i quali si erano costituiti in gruppo l'anno precedente, prendendo il nome di Gruppo 1,¹⁷ dopo un primo incontro avvenuto a Termoli tra Pace e Argan – i quali partecipavano alla riunione della

commissione del Premio Termoli – con Frascà e Santoro che si erano conosciuti a Parigi e avevano accompagnato a Termoli Argan. Le opere dei sei figuravano infatti nel catalogo della Biennale sanmarinese come rappresentative del Gruppo 1; ma Santoro stava già uscendo dal gruppo, del quale infatti non firmava la Dichiarazione di poetica, pubblicata nel mese di settembre in contemporanea con la mostra. Anche Pace lascerà il gruppo l'anno seguente.

Per quanto il Gruppo 1 abbia avuto una vita breve e subito travagliata (nel '65 usciva Biggi e nel '67 vi sarà lo scioglimento del gruppo da parte dei tre rimanenti), si era costituito sulla precisa esigenza di procedere oltre l'informale attraverso una razionalizzazione dei linguaggi; alla mostra di San Marino il gruppo rappresentava indubbiamente la terza linea indicata da Restany. Ma su questo punto evidentemente si aprivano possibilità di indirizzi diversi, perché non si trattava di risuscitare “forme” già acquisite dalle avanguardie del primo no-

vecento e gli artisti non riuscivano a controllare le tensioni e le divaricazioni che ne nascevano.

Essi tuttavia disponevano di una base teorica alla quale fare riferimento, ma forse sfuggente al momento della sua messa in pratica. Il rapporto con Argan, infatti, il quale era stato il catalizzatore della formazione del gruppo, si trasferiva ora, nel manifesto del '63 da loro redatto, nell'adozione di alcune delle idee di fondo che improntavano gli orientamenti dello studioso. Non a caso nel lungo e articolato testo non solo compare il riferimento alla Bauhaus attraverso i brani citati di Argan, quelli del libro del 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*,¹⁸ che aveva costituito, credo si possa dire, la fondazione teorica di tutto il seguito del suo lavoro; ma serpeggia dappertutto lo spirito fenomenologico e insieme razionalista che vi si era spiegato per individuare una linea d'integrazione dell'attività artistica col mondo industriale moderno. Ma questo “progetto” arganiano, appunto nel seguito del suo lavoro critico, sarebbe stato

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

costretto a forzature ed estensioni del proprio campo, per controllare quelle contraddizioni tra arte e industria, tra autenticità dell'esperienza individuale e organizzazione efficiente ma anche alienante della società di massa, che esso assumeva potessero essere composte e ricondotte a sintesi dalla cultura moderna.

In effetti, se prestiamo attenzione alle date, ci accorgiamo che la proposta di Argan coincide con l'affermazione dell'informale. Di fatto *l'art autre* di Tapié stava configurando il panorama artistico mentre Argan si rivolgeva all'arte indicando il modello opposto di una pedagogia con finalità razionalizzanti. La stessa concezione arganiana dell'arte astratta, a quella data, prendeva forma su questo suo modello di Bauhaus: «Perciò – scriveva – l'arte non-rappresentativa non mira ad una specie di super-trascendenza o ad una specie di mistica, ma nega, sostanzialmente, il carattere trascendente ed afferma il carattere immanente dell'arte, la sua necessità di fare propri i mezzi di produzione mo-

derni, di associarsi alle grandi forze produttive dell'industria, d'imprimere un carattere artistico (cioè di chiarezza formale) a tutti i prodotti dell'uomo e per l'uomo. Non essendo più concepibile una distinzione o classificazione delle forme rispetto ai contenuti, le varie arti tendono necessariamente a sommare e integrare le proprie esperienze: ad una effettiva cooperazione, che ha il suo punto d'arrivo nell'architettura».¹⁹

Ma l'attività critica di Argan, grazie alla sua apertura intellettuale, resse molto bene a questa concreta collisione. In effetti, tuttavia, la sua capacità di interpretazione e di "accoglimento" – si pensi solo ai casi di Fautrier e Burri – sono la prova non solo di qualità critiche personali, ma del fondo culturale comune all'uno e all'altro indirizzo; intendo il fondo fenomenologico. Quel che vorrei dire apparirà forse più chiaramente circoscrivendo la riflessione intorno al pensiero di Konrad Fiedler e all'uso che Argan ne faceva. La base teorica infatti sulla quale si impianta l'in-

terpretazione di *Walter Gropius e la Bauhaus* è in sostanza costituita dalla lettura di Fiedler, condotta seconda la revisione in chiave fenomenologica che ne aveva dato Antonio Banfi nel '45 con la sua introduzione alla pubblicazione degli *Aforismi*.²⁰ Da questa, il pensiero di Fiedler sull'attività artistica, quale attività specificamente legata al vedere e all'elaborazione in linguaggio figurativo del vedere, veniva compreso – più appropriatamente rispetto alla lettura che ne aveva dato agli inizi del secolo Croce – come una filosofia dell'esperienza. Con tale premessa, Argan poteva affermare: «La Bauhaus di Gropius, soprattutto nel suo disegno iniziale, si può considerare la conseguenza diretta e il logico sviluppo della teoria dell'arte di Fiedler; la quale infatti, non più ponendosi come teoria del bello, ma come teoria della visione, e della particolare visione che si consegue professando l'arte, aveva il suo sbocco naturale in una pedagogia o didattica artistica».²¹ E da Fiedler, dunque, Argan ricava l'impulso a considerare l'attività artistica un

momento concreto e reale e allo stesso tempo in continuo divenire, in continuo farsi, alla stregua di tutte le altre operazioni che nella società si compiono: «È facile constatare come il pensiero di Fiedler sia già sulla linea del fenomenologo; se l'arte, nel sincretismo assoluto di soggetto e oggetto, accade e opera nella realtà, essa non realizza più un generico *sein*, ma un essere nella realtà, un *esserci*, un *Dasein*. Essa si compie tutta nella contingenza, nella zona e nel momento dell'operare; l'immagine del mondo ch'essa rivela (e a rigore il mondo non ha immagine se non nell'arte) non è un'immagine costante, illimitata, panoramica, ma un'immagine che si forma e sviluppa coi nostri atti».²² Ora, la prospettiva secondo la quale queste idee di fondo venivano orientate era, come abbiamo già detto, quella di un'intesa razionalizzatrice dell'arte con la società moderna della produzione e della tecnica. Ma questa prospettiva, in verità, possiamo dire che non era esclusiva e necessitata. Il pensiero di Fiedler marcava con forza il mo-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

mento del passaggio dall'esperienza sensoriale del vedere a quella artistica della traduzione in forma, anche se i valori di tale forma venivano individuati integralmente nella dimensione della visibilità. Fiedler, infatti, come i suoi amici, il pittore Hans von Marées e lo scultore Adolf von Hildebrand, reagiva e intendeva differenziarsi dall'esperienza realista e impressionista francese, che gli apparivano caratterizzati da un'ingenua adesione ottica alla realtà. «Come il pensiero – scrive – non può aver tregua finché non ha condotto a una forma determinata quel materiale della realtà che gli risulta accessibile, così anche l'attività figurativa non dovrà ritenere di essere giunta al termine del proprio lavoro prima di aver prodotto valori di forma ben determinata». ²³ Da qui la possibilità di attribuire alle sue idee il senso di un indirizzo razionalistico, in quanto concentrato sul valore primario della coerenza formale, la possibilità anche di riassorbire tutta l'esperienza sensoriale nella coscienza consumandone la forza

peculiare, e vedervi dunque l'ispirazione del razionalismo della Bauhaus.

Ma la situazione degli studi rende oggi evidente che nel mondo artistico tedesco gli scritti di Fiedler esercitarono la loro influenza sulla formazione dell'espressionismo, in particolare sulla disposizione anti-formalista di Kandisky, dunque sul Blaue Reiter; di lì giungendo attraverso Hugo Ball ad essere di fatto uno degli ingredienti della maturazione del dadaismo. E, quanto alla Bauhaus, da tempo, cioè dal libro di Franciscano del '71, ²⁴ è chiaro il ruolo dell'espressionismo nella formazione della sua prima fase e la correlazione con l'ideologia socialista in un progetto di rivoluzione e non di razionalizzazione della società. ²⁵

Qual è il significato di queste osservazioni per il nostro discorso, cioè per la valutazione del retroterra culturale rispetto al quale si svolgono i lavori di Mannucci, Boille, Pace e Santoro?

Direi che possiamo prospettare l'esistenza di due

linee, che in parte sono antagoniste, in parte invece si rivelano essere, più in profondità, comunicanti. L'orientamento di Tapié e quello di Argan, agli inizi degli anni cinquanta, sono in reciproca contraddizione e tuttavia hanno in comune la radice fenomenologica, l'apertura all'arte come ad un'esperienza reale in divenire. Argan è in grado di attraversare l'informale e di cogliere in suoi esiti i segni di un'esperienza che elabora in positivo l'opposizione radicale alla razionalità alienante del mondo contemporaneo. Denuncia la caduta determinata dall'informale: «Le molte correnti dell'Informale hanno un aspetto comune: l'emergenza, l'aggressione della materia. "Evidenziare" la materia significa aver smarrito la nozione dello spazio e del tempo. La materia è là, come un muro spesso, ruvido, ostile, che fa male, fa sanguinare, può uccidere. Non c'è spazio né tempo, anzi non c'è *più* spazio né tempo». ²⁶ Ma avverte la linfa fenomenologica che l'attraversa, ricavandone una prospettiva di senso e di ragio-

ne: «Il valore nuovo, che ha preso il posto dell'ideologia, è appunto l'intenzionalità: è questa che dà un senso al passato, strappandolo all'inerzia delle cose finite e del tempo scaduto, e orienta la coscienza davanti alle infinite possibilità del futuro [...]. La materia di Wols, di un Fautrier, di un Burri non è l'informe mucchio di braci a cui si riduce la vita bruciata dall'angoscia; poiché l'artista ha smesso, di fronte alla materia, l'orgoglio d'una propria spiritualità ed ha accettato l'identificazione, quella materia, da inerte passato che era, è diventata memoria, si è rifatta presente ed umana, si è aperta alle possibilità infinite degli eide, si è dilatata in una nuova dimensione di spazio e di tempo». ²⁷

Quando, dunque, a cavallo tra anni cinquanta e sessanta si va levando l'esigenza di superare quell'estrema soggettività, avvertita allo stesso tempo come accentuatamente irrazionale e tendente ormai alla ridondanza estetica, l'orientamento di Argan, che si trovava già in sintonia con questa vo-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo**Mannucci**Luigi**Boille**Achille**Pace**Pasquale**Santoro*

lontà di svolta, non si presenta con l'imperativo di un netto stacco, ma piuttosto con la sollecitazione a superare conservando. Il testo che Argan scrive per la prima mostra ufficiale del Gruppo 1, alla Galleria Quadrante di Firenze, nel '63, rappresenta con chiarezza la razionalizzazione dell'informale da lui concepita e sollecitata: «La pittura di materia e di gesto ha eliminato lo spazio e il tempo come categorie a priori, precedenti ad ogni apparizione di immagine; ma l'immagine, benché situata fuori di uno spazio e di un tempo dati, realizza ancora una condizione di spazio e di tempo inseparabile dall'estensione della materia e dalla durata del gesto. Per questi pittori, che non rinnegano l'esperienza dell'Informale ma ne traggono le conseguenze, al principio è l'immagine, e l'immagine crea uno spazio ed un tempo, che non sono concetti astratti, ma ancora immagini e immagini finali, ultime. Lo scopo della ricerca comune è di ridurre al minimo, possibilmente all'unità, l'immagine prima e l'ultima, il primo atto d'esistenza

e il limite estremo del pensiero, unificando i due termini in una medesima immagine che potremmo chiamare continua o infinita. In tutti è chiara una volontà costruttiva che non si identifica, come nei primi costruttivisti, con uno schema razionale: la ragione, come qualità tipicamente umana, non ammette schemi e implica nel suo processo (di cui perciò si vogliono bruciare gli stadi intermedi) tutta l'esistenza».²⁸

Con questa impostazione forse proprio la ricerca di Pace risultava essere la più in linea e la vicinanza tra la sua pittura e l'estetica del continuo avanzata da Argan veniva sottolineata in un testo di Filiberto Menna che insieme a quelli di Argan, Maurizio Fagiolo, Gatt, Maltese, Ponente, Tomassoni e Masini costituivano una monografia sull'artista pubblicata nel '65.²⁹

Ma il gruppo dei nostri artisti non solo non è il Gruppo 1, ma a guardar bene e dalla prospettiva dell'oggi si vede come tra Santoro e Pace vi sia più distanza che tra Boille e Pace, soprattutto se si

prende in considerazione l'ultima fase di Boille. Allora ciò che a noi interessa, rispetto all'eterogeneo gruppo dei nostri, è la complessità di motivi culturali e di sensibilità che si intreccia dietro il loro lavoro. Menzionando e analizzando solo Tapié e Argan si compie naturalmente una semplificazione. Ma in definitiva per la ricezione di Boille occorre fare entrambi i nomi; per Pace e Santoro Argan è stato un riferimento importante; e nel caso di Santoro occorre aggiungere che la sua presenza a Parigi dal '57 al '63 lo lega particolarmente al clima dell'informale parigino. Io credo, dunque, che volendo seguire il complesso della produzione di questi artisti e risultando chiara alla distanza l'impossibilità di legare ciascuno a un "concetto", a un momento della critica, anzi avendo fin dal principio preso le distanze da imbrigliature soffocanti, questa dialettica tra i contenuti promossi da Tapié e gli orientamenti di Argan possa costituire un utile sfondo sul quale proiettare le diverse inclinazioni che le opere dei nostri nel corso del tempo ma-

nifestano. E si può rimanere nel giro critico di questi quindici anni circa, perché poi la situazione artistica nazionale e internazionale rapidamente evolve secondo nuovi e diversi indirizzi, che si andavano già formando a lato alla fine degli anni cinquanta e che maturano pienamente negli anni sessanta. Mi riferisco alla pop art, al nouveau réalisme, all'arte concettuale e minimal. Il tema di fondo che aveva animato l'informale, cioè l'adesione immediata nell'operazione dell'artista di esistenza e opera, di esistenza e linguaggio, è abbandonato; e anche quando, forse soprattutto in Italia, di questa sensibilità qualcosa rimane e a volte anzi essa sembra riproporsi con forza, si pensi per esempio prima a Manzoni, poi a Pascali e anche a Kounellis, quel rapporto ora può vivere solo girando sul perno di una mediazione concettuale che mette fuori gioco (s'intende in misure variabili) la centralità nell'opera della manifattura estetica, recuperando e rendendo sistematica l'antica idea duchampiana di un'arte anestetica.

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



E. Mannucci, *Testa*, 1934, dettaglio (opera in mostra).

Venendo dunque a considerare da vicino il lavoro dei nostri, seguendo anche il percorso fisico della mostra, che non è il risultato di ragioni estrinseche all'approccio storico-artistico, la prima evidenza e questione che si impone è una mancanza: che Argan non abbia mai dedicato uno scritto, un commento, un'analisi all'opera di **Edgardo Mannucci**. Guardiamo la *Testa* del '34. Con essa lo scultore marchigiano rivela di saper introdursi in quella raffinata ripresa del passato avviata dagli artisti raccolti attorno a «Valori Plastici», la rivista romana del primo dopoguerra animata da de Chirico e Carrà; ripresa che nel campo della scultura aveva un rappresentante grandissimo in Arturo Martini. Il senso unitario del volume, la salda tridimensionalità, il taglio sicuro dei piani, fanno di quest'opera il documento di un possesso non scolastico della cultura plastica di matrice architettonica propria della tradizione medievale gotica in Italia. Lo *Studio* del '46 non smentisce la sensibilità dell'artista per la forma piena; ma si tratta quasi di un

residuo, perché riprendendo certe soluzioni iconografiche tipiche del futurismo cosmico della pittura di Prampolini, Mannucci apre morbida-mente la forma e in più la fa attraversare da un elemento metallico che disegna come un'orbita nello spazio circostante, suggerendo l'appartenere di quell'organismo ancora fermo e chiuso alle dinamiche dello spazio celeste.

Ora, quando ci volgiamo verso la figura fusa in bronzo del '56, *Idea n. 25*, verso i due *Rilievi* del '54-'55 e lo *Strappo* del '53, ci accorgiamo subito del nuovo linguaggio trovato da Mannucci e del nuovo mondo da lui preso in considerazione. Quella relazione tra la "forma" e l'universo si è tramutata in spazio circolante tra brani di materia aggrumata, distesi con esistenziale irregolarità: il segno e non più la forma, la materia e non più il materiale per l'opera, il vuoto e non più il pieno. E al centro della sala si erge e si proietta nello spazio con movimenti circolari un organismo metallico, solido ma flessibile, che reagisce all'ambiente

*Percorsi
dell'
Astrazione*

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

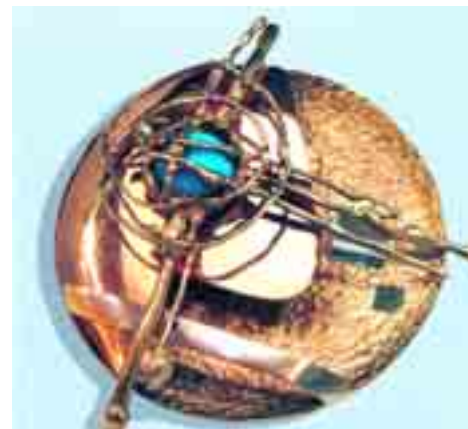
*Pasquale
Santoro*



E. Mannucci, *Girocollo*, 1957 ca.



E. Mannucci, *Spilla*, 1965.



E. Mannucci, *Maschera* (ciondolo-spilla), 1975-78 ca.

circostante. Pasquale Santoro rinvia suggestivamente questa tipologia di opera, sulla quale l'artista ha molto lavorato, alle torsioni nelle architetture di Borromini.

Mannucci, dunque, dal '52 si impegna in un linguaggio che intende rendere l'avvertimento dell'energia nella materia dell'universo, di quell'energia atomica che la fine della guerra aveva drammaticamente fatto conoscere a tutti, e strappa – per usare una parola della quale egli si serve per nominare sue opere – la continuità della materia.

I dipinti di Boille che gli accostiamo, realizzati a Parigi tra il '57 e il '58, appaiono in sintonia. Anch'essi insistono sull'apertura, un'apertura fisica, concreta dello spazio. In *Struttura diffusa* il segno incide la materia, creando una fitta rete di solchi e rilievi; nei *Rilievi* di Mannucci il segno emerge dal piano solido di fondo con un'apparenza più di materia irregolare che di forma aggettante. *Segno-Spazio* configura una dialettica tra la traccia e lo spazio analoga nella sostanza alla ricerca dello

scultore che nell'aprire la continuità della sua materia metallica e nel ridurla in addensamenti lineari fa avvertire l'energia che si libera, il disordine che pervade vuoti e pieni.

Ma sia in Mannucci che in Boille osserviamo entrare presto in gioco un'esigenza che definirei di coordinamento. Il *Bozzetto per la stazione di Fabriano* degli anni Sessanta, che già abbiamo osservato, come anche l'*Idea n. 9* del '69, rendono evidente che la tensione ricercata da Mannucci in ogni suo organismo è generata dal rapporto tra i brani di materia solidificatasi e il vuoto dello spazio nel quadro delle forze gravitazionali. Dunque la ricerca non si svolge privilegiando il senso del caos, ma piuttosto una rappresentazione dell'ordine complesso che la vita cosmica costruisce. Così in Boille, vedremo.

Bisogna ancora osservare che se Mannucci si dedica molto alla ricerca dello svolgimento dinamico dell'organismo plastico e sperimenta in tante varianti il movimento a spirale, realizza tuttavia ope-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo**Mannucci**Luigi**Boille**Achille**Pace**Pasquale**Santoro*

re importanti nelle quali è ancora il pieno a prevalere sul vuoto; e dunque la qualità plastica della materia solida e continua, sul cui apprezzamento egli si era formato, viene riaffermata nella nuova fase, in nuovi modi. In mostra, *Idea n. 3* del '59 e *Idea n. 3* del '72 evidenziano questo risvolto del suo lavoro con potente suggestione.

E ritorniamo alla questione critica, al silenzio certo non casuale di Argan. L'apprezzamento di Burri e il rifiuto di Mannucci, che invece oltre che da Crispolti, suo principale studioso, fu guardato con interesse anche da Ponente, ad Argan vicino, non può che risiedere, io credo, in alcune qualità dello scultore marchigiano che trovavano disattento se non ostile Argan.

Su due motivi bisogna, a mio parere, riflettere. L'interpretazione di Argan dell'informale, come abbiamo visto, è stata accentuatamente puntata sul negativo e sull'angoscia. Leggiamo un altro suo brano a conferma: «[...] e così l'arte è giunta per proprio conto all'essere-per-la morte di Heideg-

ger: non per una concezione del mondo pessimistica o sconsolata, ma per la raggiunta, ponderata certezza che, se la vita è quella che oggi il mondo conduce, il solo modo di essere, di non cessare di essere, di non accettare a nessun patto di cessare di essere, è di "essere per la morte"». ³⁰ Ebbene se il lavoro di Burri si iscriveva in questa corrente spirituale, ben diversa era l'attitudine di Mannucci, che aspirava a rendere l'energia e il movimento in quanto caratteri di fondo della civiltà moderna e si ricollegava tramite Prampolini e Balla, di cui fu amico, al futurismo. Di questa diversità d'animo e di poetica parla lo stesso Mannucci nella preziosa intervista fattagli da Manuela Crescentini nel gennaio 1977. «C'è un periodo – dice la Crescentini – nel quale alcuni tuoi lavori fanno venire in mente degli studi di materia di Burri, ... possono esserci delle analogie secondo te?». «No assolutamente – risponde Mannucci –. Io mi stavo muovendo su dei fatti vivi della vita contemporanea, mentre Burri si rifà ai rifiuti di questa civiltà,

a una civiltà che muore, in lui tutto è fermo; non c'è nessun quadro che possa riflettere o rappresentare la vita quotidiana». ³¹

L'altra qualità dello scultore che immagino non abbia interessato Argan risiede nel ruolo centrale che la lavorazione del metallo e l'apprezzamento estetico dei materiali – del bronzo, del vetro colorato – hanno avuto nella sua produzione. In questo contesto si colloca anche la realizzazione di gioielli, che costituisce un aspetto non secondario della sua attività proprio perché particolarmente legata alla qualità fabbrile della sua arte. Chi abbia osservato nella mostra di sculture della Galleria Nazionale d'Arte Moderna ancora in corso alla Villa d'Este a Tivoli quel maestoso nastro galattico che si srotola nello spazio, al limite tra il volo e la caduta, che è *Idea n. 2* del '62, ³² oltre a capire come le sue opere siano concepite in rapporto all'universo e non ad un ambiente chiuso, ha di sicuro avvertito con forza, in quel luogo del grande passato del “costruire” in Italia, che l'artigianato di Mannucci rie-

sce a collocarsi nel contesto della storia pre-industriale dell'arte e dell'architettura, che cioè la sua opera per la qualità dell'esecuzione, per la valorizzazione delle materie, appartiene all'antico. Ebbene, questo carattere del suo lavoro, che insieme alle soluzioni formali fa di Mannucci una personalità di grande spicco, è di tale importanza che il tacere di Mannucci mi sembra non poter prescindere da una valutazione in negativo dal punto di vista critico-teorico proprio di tale peculiarità.

Luigi Boile, di cui abbiamo già detto che espone a Parigi dal '54, si forma pittoricamente nutrendosi della sensibilità artistica internazionale che nella capitale circolava intensamente avvicinando e intrecciando, come poi non accadrà più, artisti europei e americani e soprattutto ancora la tradizione moderna europea (da Monet e Cézanne ai surrealisti come Masson ecc.) con le nuove ricerche astratte ed espressioniste. Tuttavia, per quanto egli dichiara di aver studiato all'Accademia di Bel-

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



E. Mannucci, *Idea n. 2*, 1962, cm. 62 x 250 x 98

le Arti di Roma senza ricevere stimoli, probabilmente grazie alla sua chiara vocazione artistica si era impadronito già a Roma dei caratteri di fondo del linguaggio moderno, perché guardando i suoi quadri di quegli anni quaranta, anche figurativi, vi si nota una struttura pittorica costituita da accordi di colore puro che rinvia al post-impressionismo, in fondo a Gauguin.

I dipinti più antichi in mostra, del '52 e del '53, sono quelli delle sue prime esperienze a Parigi, realizzati bruciando la pittura ad olio: quadri magmatici, dal cui fondo sordo e materico si liberano bagliori di colore intenso, informi, dinamici.

In questo suo primo passo è già tutta la disposizione artistica di Boille, che nasce e si sviluppa fino ad oggi impegnando e interrogando la pittura, lasciandosi guidare dalla logica interna alle soluzioni che via via si susseguono, in un percorso espressivo nel quale la sensibilità dell'artista (il suo "ascolto pittorico" e la sua "parola pittorica") e la lingua dell'arte (il segno, il colore, gli accordi, il



L. Boille, *Morte di Niccolò di Tuldo*, 1947, cm. 135 x 99.

fondo, i rapporti, il ritmo ecc.) costruiscono un'opera variabilissima e unitaria insieme.

Percorsi

dell'

Astrazione

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro

Dicevamo dell'esigenza di un coordinamento dei brani irregolari di articolazione che emergono dalla materia, in Boille come in Mannucci. Ebbene, già nei dipinti del '58, si veda *Segno-Spazio*, entro l'informe si profila una traccia, qualcosa come un movimento nervoso e zigzagante, come la forma di un passaggio d'energia che trova la sua strada per un'azione di accumulo e poi di diffusione repentina e ramificata. In quella traccia, che diviene il segno nel quale Boille trasferisce la propria immagine interiore, si giocherà tutta la sua avventura artistica. Essa diviene segno automatico, dunque sempre ripetuto; ma sempre cambierà il suo valore, perché l'artista da vero pittore non mancherà mai di avvertire questo termine in rapporto mutevole con l'altro: la totalità del quadro.

Guardiamo ai due dipinti successivi, quelli del '60 e del '66. Ci accorgiamo che il segno si è diffuso sopra l'intera superficie, ha forzato il suo breve



L. Boille, *Segno-Spazio*, 1958, dettaglio (opera in mostra).

percorso in una successione serrata di articolazioni; inoltre i segni sono colore così come colore sono i piani tra i segni. Le differenze non dipendono tanto dallo sviluppo grafico quanto dai colori e dalle loro relazioni. Ma il punto qualificante è rappresentato dalla circostanza che se il segno automatico di Boille ora si distribuisce ossessivamente su tutto il campo, come una rete, non per questo scompare e si annulla nella sua identità frammentaria. Insomma, se nasce diversificandosi dall'informe e quindi stabilendo questa relazione bipolare, ora che ricopre il tutto, che diviene tutto, l'osservatore non smette tuttavia di percepirlo anche nella sua unità primaria.

In questo svolgimento l'artista è chiaramente sedotto dall'oriente, attratto dalla possibilità avvertita di liberarsi dell'io occidentale, della sua drammatica separazione dall'altro (come pensava anche Mondrian), anche se il procedimento si basa su quel principio di individuazione che è la traccia. Boille porterà al parossismo questo lavoro nei qua-

dri monocromi degli anni settanta, come *Percorrenze in labirinto*, con un'interessante radicalizzazione dell'ambiguità di fondo del procedimento, che conduce ad un'impressione molto potente di unità, creata tuttavia da una ripetizione fittissima del segno che a prima vista rimane celata.

Argan interviene a più riprese dalla metà degli anni sessanta agli anni settanta sul lavoro di Boille, con scritti nei cataloghi delle sue mostre. Si tratta di contributi interessanti, che mettono l'accento sul suo rimanere all'interno della tradizione pittorica secondo una poetica che nel '65 definisce di "strutturalità semantica", la quale evita di «riferirsi a schemi di strutturalità prestabiliti, come quello geometrico del ghestaltismo o quello naturale-sociologico della Pop-Art». ³³ Dunque, l'artista gli sembra difendere la pittura come tradizione e lingua in un'epoca di crisi: «È forse per questo – scrive nel '73 – che Boille sapendo che la pittura è in crisi, si ostina a fare soltanto pittura». ³⁴ Ma non è in termini critici che Argan osservava quest'attitu-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

dine, che in quegli anni effettivamente si connotava anche come una presa di posizione culturale. Anzi si può osservare che nel '65, analizzando le qualità della sua pittura di percezione e mettendo in luce che «Ogni suo quadro si presenta come una sollecitazione percettiva rallentata o una fase di visione di cui è essenziale la durata», giungeva ad affermare: «Come poetica della percezione, quella di Boille è una poetica del “continuo”: perciò evita la rottura, il punto e a capo dell'invenzione. La percezione non dà mai la realtà come un tutto, ma come un momento o frammento che si rende evidente senza interrompere il flusso dell'esistenza». Ora, si ricorderà che questa poetica del continuo Argan l'aveva già delineata nel suo testo del '63 per il Gruppo 1 e che Menna l'aveva giudicata ben rappresentativa della pittura di Pace. Alla lettura di Argan, sostanzialmente condivisibile, ma che punta l'attenzione, secondo l'attitudine critica dello studioso, preferibilmente sull'essenza metodologica del linguaggio di Boille,

vorrei affiancare un richiamo al suo movente, che in altri scritti sull'artista pure compare; e cioè l'analisi psicologica, che significa disponibilità all'ascolto dell'inconscio.

Cesare Vivaldi, nel catalogo della mostra di Boille alla Galleria Giulia di Roma, nell'86, scriveva: «[...] la ripetizione del segno e del gesto rivela, come tutte le tecniche ossessive e automatiche, una fiducia totale nell'inconscio e nelle sue immense possibilità». Ebbene, tutto il percorso del lavoro di Boille mi sembra si possa descrivere come la storia della relazione tra il segno, che costituisce la traccia dell'identità interiore dell'artista, e l'altro; dove l'altro è rappresentato dal campo totale del quadro. È la storia, cioè la storia dell'indagine sulla relazione fondamentale che l'artista, in quanto identità esistenziale, emozionale, psichica ha sperimentato e svolto con l'altro da sé. Questa indagine è stata condotta ben a fondo nel linguaggio della pittura, è stata determinata dalla logica che Boille vi ha intuitivamente decifrato, ma allo stes-

so tempo essa si è nutrita dell'ascolto psicologico che in parallelo egli tendeva.

Ritornando ora alla mostra, di fronte ai quadri di Boille vediamo le sculture, i dipinti e le incisioni di **Pasquale Santoro**. È un linguaggio diverso. Alle soluzioni di Boille, molto disponibili alla relazione empatica, cioè alla proiezione emotiva del fruitore, soluzioni di radice in fondo impressionista e post-impressionista, si contrappongono opere più dure, più nette, più geometriche. Santoro, che non parla volentieri in termini critico-concettuali del suo lavoro e invece tende a presentarlo con generosità in un'immersione tutta esistenziale, afferma: «A me il segno piace nettissimo e casuale». Infatti, se si osserva con attenzione, la prima impressione di rigore geometrico viene affiancata dall'avvertimento di elementi e motivi che introducono nell'opera il movimento o il senso frammentario e appunto mobile dell'esperienza percettiva.

Guardiamo, per esempio, questa prima scultura,



P. Santoro, *Senza titolo*, 2007, dettaglio.

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*P. Santoro, *Universo*, 2006, pendentif.

Sinchisi di un'idea, del '64. Veniamo dalle sculture di Mannucci, che non conoscono l'angolo retto; dunque nulla di più lontano, sembrerebbe. Invece non a caso abbiamo collocato le opere di Santoro dopo le sue, piuttosto che continuare con Pace. C'è infatti una fisicità profonda, un'aderenza alla concretezza del segno sulla materia nel linguaggio di Santoro; ed è un carattere questo che, fatto il salto da una cultura, quella di Mannucci, che anche se si proietta verso i fenomeni illuminati dalla scienza e dalla tecnica moderne poggia ancora essenzialmente sul suolo della realtà pre-industriale, fatto il salto dicevo nel pieno della realtà moderna, accettati i suoi materiali, la sua "oggettività" post-romantica, rivela con la plastica di Mannucci ancora un nesso forte, una continuità. Non per nulla le "cose" di Santoro a Mannucci piacevano; non per nulla, come Mannucci, Santoro è una personalità fabbrile e nella sua produzione spicca la passione per la fattura di gioielli. In effetti l'angolo retto di Santoro e le sue geome-

trie non funzionano come un a priori della forma o della visione. Adottandole l'artista fa proprio lo spirito d'ordine scientifico della modernità, ma per attraversare il caos e l'indecifrabile dell'esistenza: l'esistenza, nel suo divenire, nel suo essere "Aspetto", come diceva Mallarmé, costituisce il suo riferimento. Ora, la *sinchisi* è una malattia della vista che restringe l'angolo della visione; a destra e a sinistra di un campo ristretto la visione si fa confusa, non è a fuoco. Santoro parte da questo dato dell'esperienza percettiva per concretizzare in un oggetto la possibilità di rappresentare la vita. Bisogna isolarne una breve durata: non sappiamo molto del passato non conosciamo il futuro; bisogna farne avvertire la variabilità, il movimento; bisogna figurare quella misteriosa presenza-assenza che è il tempo. *Sinchisi di un'idea*, nel taglio geometrico del suo contorno-cornice, nella successione definita e scandita dei suoi elementi e nella diversa inclinazione di essi, rappresenta in una estrema sintesi, concreta e oggettuale, un bra-



P. Santoro, *Sentiero sul Basento*, 2006, collana.

Percorsi

dell'

Astrazione

Edgardo
MannucciLuigi
BoilleAchille
PacePasquale
Santoro

no di vita. Anche il dipinto *Lo specchio riflette solo la propria immagine* del '78 è concepito in questo modo: entro una cornice la vita e lungo la banda che va da sinistra a destra il percorso esistenziale. Di questa sensibilità per il fluire, così nel tempo come nello spazio, parlava già Marisa Volpi nel '61 riguardo ai dipinti: «Mentre l'acquaforte velava qualche volta il nucleo della sua tematica – il fluire del tempo, la scarsa traccia lasciata dalla vita, subito resa fossile o remota – suggerendo per la ricchezza della tecnica stessa immagini-pretesto ad una fantasia inconscia, sulla tela realizza con estrema purezza la continuità, solo casualmente interrotta dalle dimensioni del quadro, di queste fluide ripetute verticali. E sebbene egli non voglia trarne (né provocare) alcuna sensazione di acquietamento lirico, proprio quella fluidità ritmica, malgrado la sensibilità eccezionale al colore e alla luce, suggerisce un modo quasi sonnambulico di uscita dall'angoscia del tempo».³⁵

Il riferimento della studiosa alle incisioni ci chia-

ma a parlare subito di questo aspetto che non è solo uno dei motivi dell'attività di Santoro, ma un'esperienza primaria per la genesi del suo linguaggio. Immediatamente prima, tuttavia, occorre rilevare ancora un altro carattere. Pur rimanendo nell'ambito dei dipinti, egli li forza alla terza dimensione, ma non tanto per una ragione di effetti ottico-illusivi, quanto per l'esigenza di renderli oggetti, corpi, e di poterli dunque in qualche modo muovere ed aprire. Infatti *Il formicone verticalista* e *Allucinazione semplice*, dipinti del '63, sono entrambi oggetti snodabili, il primo composto da tre pezzi, il secondo da due.

L'apertura dell'opera, sia essa di pittura o di scultura, è ricorrente nell'attività di Santoro. La sua grande scultura nella parte interna della mostra, *Passaggio: omaggio a Tiziano.it*, è costruita appunto come l'apertura di un piano, dell'immagine sul piano, per rivelarne la profondità. In definitiva la sua scultura non è concepita altrimenti che nei modi della sua pittura, tradotti in terza dimensione; e recipro-

camente la pittura è contaminata dalla scultura, anche dal punto di vista formale-figurativo. Si osservi, per esempio, una delle sue ultime tele, *Il gran ventaglio di Sarah*, che mostra con grande suggestione sensoriale le forme metalliche delle sculture svolgersi nello spazio colorato del dipinto.

Questo straordinario intreccio linguistico ha avuto un luogo e un momento di inizio nella ricezione dell'insegnamento del grande pittore e incisore inglese Stanley William Hayter. Santoro si reca a Parigi nel '57 per studiare al famoso Atelier 17, che Hayter aveva aperto a Parigi nel '27 e riaperto nel '50 dopo il trasferimento a New York nel '40. L'Atelier 17 non era soltanto un luogo avanzatissimo nella sperimentazione dell'incisione, ma una viva memoria dell'esperienza surrealista, attraversata ora anche dagli sviluppi dell'informale. Hayter aveva impostato fin dagli inizi la sua esperienza nell'incisione sul principio che occorre creare direttamente sulla lastra, senza ricorrere a disegni preparatori, in modo da far nascere il lavoro dalla

lastra. Ma il punto dell'insegnamento di Hayter che viene originalmente rielaborato da Santoro, lo troviamo riassunto nelle parole di Carla Esposito, la quale ha curato un bel libro sull'artista inglese: «Più che l'approccio pittorico, all'Atelier venne fin dall'inizio enfatizzato l'aspetto scultoreo dell'incisione, e la ricerca fu indirizzata sul particolare carattere dell'ambiguità spaziale della stampa. Hayter incoraggiava gli artisti a entrare dentro la lastra e a viverla come un bassorilievo».³⁶

Di Santoro alla mostra sono molti lavori, perché oltre alle opere all'interno compaiono all'esterno la serie degli *Achei* e *Le maschere*. Nelle *Maschere* notiamo come egli non abbia avuto paura di lasciar riemergere le figure, recuperate attraverso un'analisi strutturale delle tradizionali iconografie. Esse saranno accompagnate dalla musica del *Pierrot lunaire* di Schönberg.

Da questa panoramica della sua attività si ricava l'impressione di una gamma di possibilità espressive molto, molto ampia; eppure è vero quel che

Percorsi

dell'

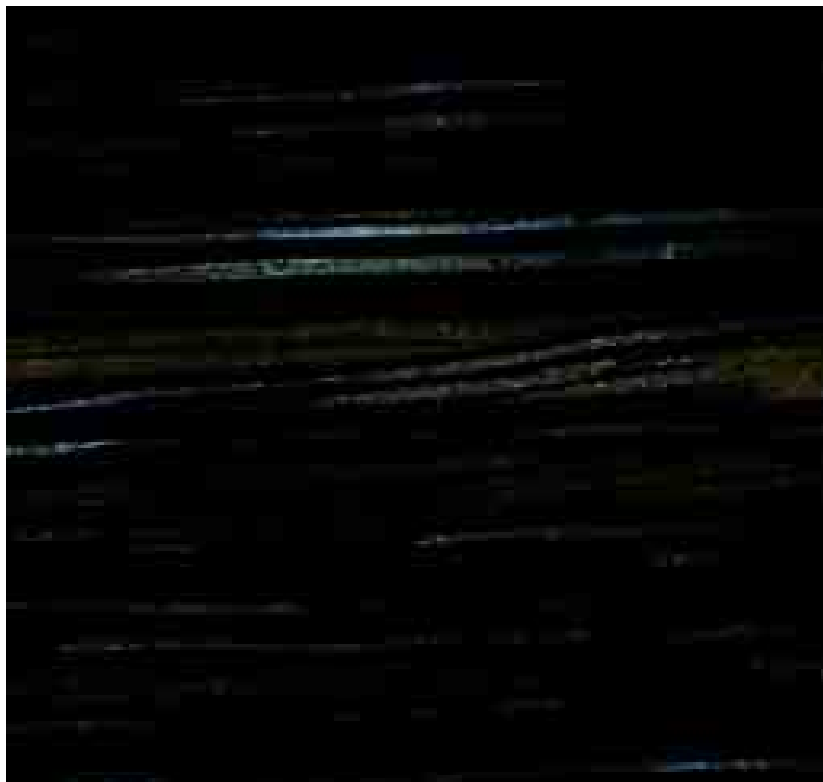
Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



P. Santoro, *Senza titolo*, 1960, dettaglio (opera in mostra).

l'artista spesso ripete, e cioè: «Faccio sempre le stesse cose». Egli usa infatti pochi segni; tra questi la traccia lineare dell'incisione è fondamentale. Si guardi, per esempio, a *Passaggio: omaggio a Tiziano.it*, del 2004. In quest'opera Santoro vuole raccontare una storia e suggerire delle idee; lo fa da artista, con lo spirito sincretico della fantasia. La sua scultura in effetti non è che, per così dire, la condensazione e riduzione in realtà concreta della rappresentazione di un disegno di Tiziano degli inizi degli anni dieci del Cinquecento, che fu trasferito in stampa tramite xilografia nel 1549; vi è rappresentata *La sommersione del Faraone nel Mar Rosso*. Santoro, che si trovava di fronte al conflitto iracheno e alla "lotta occidentale" contro l'Islam, intrecciando quest'immagine (che era l'eco dei pericoli che Venezia stava correndo agli inizi del cinquecento negli scontri con le truppe imperiali) con la storia della successiva guerra contro i Turchi coronata dalla vittoria nel '71 con la battaglia di Lepanto, vuole significare che sarebbe meglio sosti-

tuire la collaborazione in vista di una meta positiva e feconda (nel passato di Venezia, per esempio, l'andare oltre il Mediterraneo), piuttosto che farsi la guerra in uno spazio ristretto. Ma ciò che più ci interessa è l'aspetto formale. Se si guarda alla parte mediana della scultura, si notano le curvature delle lame metalliche, le quali suggeriscono appunto l'apertura del mare. Ebbene il riferimento figurativo dell'artista è costituito proprio dalle linee della magnifica incisione cinquecentesca.

Non si potrebbe terminare questa rapida presentazione del lavoro di Santoro senza almeno nominare alcune altre sue peculiarità. Appare rilevante, nell'ambito del panorama delle ricerche sul linguaggio astratto, il suo rapporto con l'arte figurativa del passato. Ne osserviamo in mostra due esempi: nelle incisioni della serie *I cieli di Piranesi*, le quali sono tirature dalle lastre originali del Piranesi, realizzate tuttavia coprendo con una speciale carta tutte le immagini d'architettura, in modo da ottenere che sul foglio bianco si profili la so-

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



P. Santoro, *Tchaïkovski - Concerto pour violon et orchestre en re majeur op. 35*, 1985, china su carta, cm. 50 x 70.

la rappresentazione del cielo; e nell'incisione dalla *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, in cui Santoro evidenzia con tratti colorati alcune linee fondamentali del capolavoro rinascimentale della visione geometrico-prospettica, ricavandone una composizione di segni dotata di quei caratteri formali di massima nettezza e al contempo di irregolare casualità che abbiamo notato essere propri dell'artista. Inoltre, sempre presenti al centro dell'ispirazione di Santoro sono i raccordi con il mondo della poesia e con quello della musica: numerosi sono stati i suoi lavori di illustrazione di opere letterarie (vedi per esempio le incisioni per il libro *Il dolore* di Giuseppe Ungaretti) e tanti suoi disegni e incisioni si propongono di trasferire in segni grafici lo svolgimento di un pezzo musicale. Più in generale occorre osservare la profonda contraddittorietà delle forze in gioco nel suo lavoro. Non a caso mentre il poeta Murilo Mendes ha dato del linguaggio di Santoro una lettura che ne esalta il rigore e la razionale chiarezza: «Un lucano

divenuto greco»;³⁷ Giuseppe Ungaretti ha fatto ricorso alla sua inconfondibile lingua per rappresentarne invece le tensioni e le fratture: «È una scultura di vibrazione insopportabile, orrenda di fissazioni improvvise». ³⁸ Da questo conflitto congenito nasce, a me pare, l'arte di Santoro e la sua irriducibilità a formule critiche definitorie.

Giungiamo ora alle opere in mostra di **Achille Pace**. Il suo inizio, con dipinti degli anni sessanta che già lo presentano nel superamento dell'informale, al quale pure aveva partecipato, si accorda bene, data la loro essenzialità, con la ricerca più recente di Boille, quella che appare, per esempio, in *Sovradeterminazione-Verde* del 2003, dove il rapporto tra il segno e il tutto vede l'immersione delle tracce essenziali in un contesto di colore continuo e compatto, di sottile sensibilità ma di stesura unitaria: una ricerca più concettuale e meno drammatizzante, ma, sempre condotta nella sensorialità dei valori pittorici dell'artista, di acuita tensione.

*Percorsi
dell'
Astrazione*

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



A. Pace, *Zen I*, 1958, cm. 100 x 150.

Pace si distacca dall'informale nel '59 e il nuovo inizio coincide con la scelta di un suo peculiare segno, che lo accompagnerà fino ad oggi: il filo. Ce ne parla lui stesso: «Ho scelto il filo – scrive – come elemento significante del mio lavoro verso la fine del 1959. Era il tempo dell'Informale. Il mio interesse era, allora, di uscire fuori dal suo irrazionale groviglio. Il filo se ne staccava dapprima lentamente, poi sempre con maggiore decisione; esso si disponeva e scioglieva dal gesto oggettivo e alienato dell'Informale. Come materia, il mio filo mantiene lo stesso stato di caduta, di vaga esistenza e indeterminatezza dell'Informale, ma allo stesso tempo aspira ad una esistenza più conscia, meno alienata, più logica e costruttiva: naturalmente nei limiti di una realtà ancora non trasformata e piena di contraddizioni, di lacerazioni e di mistificazioni».³⁹ È sorprendente vedere come Pace generi improvvisamente un indirizzo di ricerca di estrema misura sorretto da controllatissime qualità intuitive. Esso si colloca molto bene nell'ambito della sensi-

bilità fenomenologica di orientamento razionalizzante che proponeva Argan. Osservando i suoi primi dipinti, colpiscono la riduzione dei mezzi e delle materie utilizzate rispetto all'informale e la capacità di ritornare ad un'astrazione essenziale, ma senza ricorrere a forme geometriche. Il filo, inoltre, in questo contesto così spoglio e severo, capta con i suoi percorsi irregolari e anche con quel di più di fisicità che ha rispetto alla linea designata l'attenzione empatica del riguardante, creando quel minimo di coinvolgimento emotivo che è prezioso per una ricerca che intende operare nell'ambito di una dimensione esistenziale dell'esperienza artistica.

Dei “minimi” sui quali si articola il discorso di Pace parla con grande partecipazione Argan nel '65, in una monografia sull'artista, coordinata con altri storici d'arte dell'ambiente romano, alla quale mi sono già riferito.⁴⁰ L'interpretazione che Argan svolgeva mi sembra cogliere con perfezione non solo ciò che i quadri di Pace mostrano, ma le

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

premesse di poetica, di intenzionalità espressiva e anche più ampiamente d'orientamento teorico sottese al suo lavoro. «Quella di Pace – scrive – è una ricerca sui minimi di quantità. La qualità, fine ultimo della ricerca, è trovata metodicamente, per deduzione e riduzione, al termine di un'operazione che assottiglia ed elimina via via tutti i fattori quantitativi. Lo spazio è dato in due dimensioni, ma in “tagli” leggermente abnormi, che eliminano a priori la relazione esatta, o quanto meno data come tale dalla consuetudine visiva e mentale, di altezza e larghezza, di orizzontale e verticale; è un rapporto che lascia un piccolo resto, quanto basta per suggerire una minima estensione della superficie oltre i suoi limiti, per dare un minimo di profondità al piano, per permettere alla linea, che giace su di esso, un andamento libero, con calcolata frequenza e lentezza di curve. La superficie è una tela sottile e senza strati coprenti di preparazione, non troppo tesa sul telaio, e con la trama nuda, evidente, appena umida di

colore. E il colore tende al nero, ma non è nero perché non deve fissarsi a far piano: come materia ha la fluidità dell'acqua tinta, l'inconsistenza del fumo. La linea è un filo vagante, caduto come per caso sul tessuto ordinato dei fili della tela: anche qui, un minimo di materia e un minimo di evento. A questo livello, dove tutto è ridotto al minimo, tutti i fattori si ragguagliano, formano un quoziente unico, qualitativo [...]. Il rigore dell'operazione è assoluto, ma il risultato inatteso: ciò che si è conservato attraverso tutte queste operazioni riduttive è una “poesia”». ⁴¹

Di questo matrimonio tra spirito di metodo e libero intuito, Pace conserverà il segreto fino ad oggi; se guardiamo alcuni suoi dipinti del duemila, come *Itinerari paralleli* e *Cerchi imperfetti*, infatti, si rimane sorpresi dal verificare il riemergere delle soluzioni dei primi anni sessanta filtrate attraverso nuove, delicate varianti.

Ma la variazione sul tema di fondo è una caratteristica di Pace, come, abbiamo visto, di Boille. E do-

po la prima fase del suo lavoro, egli ne impostò una variante più geometrica, badando bene, tuttavia, a non cedere alla presenza della forma geometrica come a un irrigidito presupposto morfologico; l'imperativo era sempre quello di far scorrere un movimento e un ritmo nel quadro, di non perdere quell'impalpabile senso di esistenza. Ed ecco opere come *Costruttivo* del '74 e *Itinerario incontro* del '77. Poi negli anni ottanta Pace decide di concedersi qualcosa, sente forse di essere in grado ormai di padroneggiare l'azione dell'elemento più emozionale e potenzialmente irrazionale che la pittura possedeva; vale a dire il colore. Ed è veramente interessante osservare la dialettica che si genera tra i mezzi tradizionali dell'artista, che vengono mantenuti e sono impegnati nel dare misura a una realtà pittorica più sfuggente e sensoriale. L'intuito e il lirismo dell'artista vengono come esaltati dal compito più arduo.

Nel corso di questa vicenda, quando ormai Pace avverte l'interesse anche per un uso più fisico del-



A. Pace, *Rocca fisionomica*, 1996, cm. 150 x 120.

Percorsi

dell'

Astrazione

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro

la materia, realizzando dipinti di maggiore spessore e consistenza, come è il caso di *La soglia* del '97, compare un quadro del tutto esorbitante dalla sua linea, qualcosa che gli sfugge dalle mani e dalla mente. Un quadro che tiene da parte, cui dà il nome di *Rocca fisionomica*, realizzato durante il soggiorno in un castello, che colpisce anzitutto l'artista per l'affiorare di una fisionomia umana e anche per l'insolita drammatizzazione che le luci, le ombre e i colori conferiscono all'immagine. Ebbene le ultime tele di Pace sembrano nascere proprio da questo spunto. Il linguaggio è certo ricondotto alle sue regole astratte di fondo, ma esse devono ora misurarsi con un'esigenza espressiva più contrastata e risentita.

E quest'ultima esperienza illumina a ritroso tutto il percorso di un artista affascinato dalla filosofia, attento ai risvolti culturali delle scelte artistiche, sorvegliato nel suo lavoro, ma che ha sempre attinto da una sua autentica sorgente d'ispirazione poetica.

Note

¹ G. de Lescluze, "L'impressionisme". *Les secrets du coloris. Guide pratique d'observations expérimentales sur les harmonies colorées*, Bruges, 1904.

² Cfr. H. van de Velde, *Die Linie*, in «Die Zukunft», XL, 1902; trad. it. in M. De Benedetti, A. Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, Bologna 1988, p. 16.

³ K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, 2 Bde, hrsg. v. G. Boehm, München 1991; in italiano vedi Id., *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2006.

⁴ S. Mallarmé, *Gli impressionisti ed Édouard Manet*, in Id., *Manet e gli altri*, Milano 2004.

⁵ Ivi, p. 79.

⁶ Su ruolo della mobilità della percezione nel "vedere" contemporaneo cfr. F. Scrivano, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze 1996.

⁷ Cfr. S. Mallarmé, *Variations sur un sujet. Crise de vers*, in Id., *Œuvres Complètes*, a cura di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Paris 1945, p. 366.

⁸ Si ricorda la circostanza significativa che il manifesto di Origine comparve nel catalogo della mostra *Véhémences Confrontées* organizzata da M. Tapié alla Galerie Nina Dausset nel marzo 1951. Alla mostra partecipava Capogrossi, affianco a Bryen, De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock, Riopelle, Russel e Wols. In catalogo accanto al testo di Tapié erano scritti degli artisti. Cfr. E. Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, vol. I, Assisi-Roma 1971, p. 235.

⁹ È il titolo della mostra organizzata da M. Tapié nel novembre del '51 alla Galerie Paul Facchetti.

¹⁰ M. Tapié, *Un art autre. Ou il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, Paris 1952.

¹¹ Il testo è pubblicato e tradotto in E. Crispolti, *L'Informale* cit, alle pp. 151-168; il brano citato è a p. 153.

¹² Ivi, p. 156.

- ¹³ Ivi, p. 157.
- ¹⁴ Ivi, p. 155.
- ¹⁵ *Oltre l'Informale*, IV Biennale Internazionale d'Arte, Palazzo del Kursaal, 7 luglio-7 ottobre, San Marino 1963, p. 12.
- ¹⁶ Ivi, p. 17.
- ¹⁷ Sul Gruppo 1 cfr. *Gruppo Uno 1962-1967. Gli anni '60 a Roma*, Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli, 22 luglio-31 agosto, a cura di L. Caramel, P. Ferri, Roma 1998.
- ¹⁸ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino 1951.
- ¹⁹ Cfr. G.C. Argan, *Arte astratta*, (1951), in Id., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milano 1964, p. 14.
- ²⁰ A. Banfi, *Introduzione*, in K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano 1945.
- ²¹ Cfr. G.C. Argan, *Walter Gropius* cit, p. 33.
- ²² Ivi, p. 35.
- ²³ Cfr. K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti, F. Scrivano, Palermo 2006, p. 121.
- ²⁴ M. Franciscono, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar: the ideals and artistic theories of its founding years*, Chicago 1971.
- ²⁵ Per questo aspetto cfr. F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari 1972.
- ²⁶ G.C. Argan, *Materia tecnica e storia dell'Informale* (1959), in Id., *Salvezza* cit., p. 86.
- ²⁷ Ivi, p. 89.
- ²⁸ G.C. Argan, *Sei pittori romani*, Galleria Quadrante, n. 18, febbraio, Firenze 1963; testo riprodotto in *Gruppo Uno 1962-1967* cit., p. 85.
- ²⁹ AA.VV., *Pace*, Quaderni d'Arte Contemporanea, a cura di G. Gatt, Roma 1965, p. 18.
- ³⁰ G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in Id., *Salvezza* cit., p. 71.
- ³¹ Cfr. *Incontro con Mannucci*, a cura di M. Crescentini, in E. Crispolti, *Materia, energia, spazio. Edgardo Mannucci, uno scultore "postatomico"*, Pollenza-Macerata 1981.
- ³² '50-'60. *La scultura in Italia. Opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, a cura di M. Margozi, Villa d'Este, Tivoli, 14 giugno- 4 novembre, Roma 2007.
- ³³ G.C. Argan, in Catalogo della mostra di L. Boille alla Galleria Michaud, Firenze 1965.
- ³⁴ G.C. Argan, in Catalogo della mostra alla Galleria del Naviglio, Milano 1973.
- ³⁵ M. Volpi, in Catalogo della mostra del Terzo premio Morgan's Paint. Biennale Internazionale per la pittura e la scultura, Italia-Jugoslavia, luglio-agosto, Ljubljana 1961.
- ³⁶ C. Esposito, *Stanley William Hayter e l'Atelier 17*, in *Hayter e l'Atelier 17*, a cura di C. Esposito, Milano 1990, p. 15.
- ³⁷ Cfr. il testo di M. Mendes per la mostra di P. Santoro alla Galleria Franzp Arte Contemporanea di Torino il 23 aprile 1970.
- ³⁸ Cfr. il testo di G. Ungaretti per la mostra di P. Santoro alla Galleria Grafica Romero di Roma il 18 maggio 1968.
- ³⁹ A. Pace, *Il "flo" di Achille*, in *Cinque maestri dell'astrattismo italiano del dopoguerra. Boille, Bonalumi, Castellani, Pace, Perilli*, Catalogo della mostra alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Termoli, 19 luglio-10 settembre, a cura di C. Strinati, Roma 2003.
- ⁴⁰ AA.VV., *Pace* cit.
- ⁴¹ Ivi, p. 5.



Tre asterischi su Mannucci – Antonello Rubini

* Noto con piacere che dopo le due vaste antologiche nelle Marche promosse di proposito grossomodo in concomitanza col centenario della sua nascita (2004) – la seconda delle quali a Fabriano, sua città natale, curata da Enrico Crispolti con la collaborazione del sottoscritto, che ne offriva l'opera «riconfigurata anche entro un'opportuna contestualizzazione del suo percorso creativo, relativamente almeno a rapporti e riferimenti entro la scena artistica italiana, ambito naturalmente del confronto più immediato», scriveva Crispolti nel relativo catalogo –, si è tornati in una certa misura ad interessarsi in alcuni ambienti dell'area romana a Mannucci, che d'altronde della capitale risulta essere un significativo figlio adottivo, avendoci vissuto, con spirito da "militante", dal 1927 fino a non molti anni prima della scomparsa.

Dico questo perché al di là delle iniziative attuali – ossia della presente mostra curata da Stefano Gallo, che vede implicate anche sue fundamenta-

li opere (tra cui il bronzo circolare *Idea n. 3*, del 1972, esposto nel medesimo anno alla Biennale di Venezia), e della rassegna di sculture degli anni Cinquanta e Sessanta, di artisti italiani, di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che si sta svolgendo in questi mesi a Tivoli, dove comunque Mannucci non poteva non essere inserito (vi è presente con *Idea n. 2*, del 1961-1962, anch'essa esposta nella coeva Biennale veneziana, che è, per dirla con Crispolti, «certamente un capolavoro della scultura del secondo XX secolo, in Italia, in Europa, estremamente innovativo nel suo elicoidale avvitarsi nello spazio, centrifugamente») – vi è dell'altro a confermare e a sollecitare questo interesse: la Galleria Arte e Pensieri ha allestito nel 2005 una sua personale, da me presentata, facendogli rimettere per così dire i piedi a Roma con diverse proposizioni (cosa di non poco conto visto che l'ultima personale in città risaliva al lontano 1991, tenutasi a Palazzo Braschi sotto la cura ancora una volta di Crispolti), inol-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo**Mannucci**Luigi**Boille**Achille**Pace**Pasquale**Santoro*

tre c'è più di una galleria che ha serie intenzioni di organizzare qualcosa di rilevante su di lui (innanzitutto la Galleria Anna D'Ascanio, che come prima cosa ha presentato quest'anno alcune sue opere all'*Artefiera* di Bologna).

È un segnale più che positivo, dato che lo si vede da tempi ormai immemorabili, specialmente da dopo la morte, trascurato dal quasi totale mondo dell'arte. La sua tangibile "sopravvivenza" la si è avuta e tuttora la si ha nelle Marche, appunto sua terra d'origine, dove non si può affatto dire che Mannucci non venga ritenuto artista di grande rilievo, anche se ciò avviene dunque pressoché sempre senza riuscire ad oltrepassare concretamente i confini regionali.

A Roma, che in effetti dovrebbe essere il luogo in cui ci si dovrebbe occupare di più di Mannucci, giacché è il luogo dove appunto trascorse gran parte della sua vicenda di uomo e di artista, gli sforzi che dagli anni Cinquanta hanno fatto alcuni per farlo conoscere a dovere, per valorizzarlo, si

sono poi rivelati insufficienti a lanciarlo effettivamente su uno stabile e largamente condiviso piano alto; è sopraggiunta, via via con maggior forza, una tendenza ad una sorta di "congelamento" della sua figura, "congelamento" che poi non di rado è diventato "rimozione", quando non addirittura deliberato o direi aprioristico accantonamento (in tal senso basti pensare al fatto che Giulio Carlo Argan, che lo conosceva, non scrisse mai di Mannucci e nemmeno lo inserì a livello di citazione nel suo manuale *L'arte moderna 1770/1970*, nel quale compaiono artisti oggettivamente al confronto meno degni di interesse).

Tuttavia non occorre tornare molto indietro nel tempo per dimostrare il difetto di attenzione nei suoi confronti. Già ripensando agli ultimi anni, ci si può rendere conto di quanto Mannucci stia fondamentalmente nell'ombra. Sono state fatte diverse collettive, anche di notevole importanza, dove il maestro marchigiano poteva (in talune doveva) essere inserito benissimo. Ad esempio è gra-

ve che in un'autorevole e vasta mostra inerente l'oreficeria d'artista in Italia nel Novecento non sia stato incluso, vista la sua intensa attività in quest'ambito. Mi riferisco a *Ori d'Artista. Il gioiello nell'arte italiana 1900-2004*, nel 2004 al Museo del Corso di Roma.

Eppure, al di là dell'operato, ha malgrado tutto una bio-bibliografia invidiabile, da insidiare la convinzione del critico a lui più ostile; anche se poi in termini di fortuna critica bisogna ammettere che nonostante in vita si siano succeduti testi di personalità quali Villa, Ponente, Ballo, Marchiori, Chevalier, Calvesi e altri ancora, Crispolti è colui che maggiormente ha svolto un lavoro esegetico su di lui, occupandosene in maniera davvero profonda e costante fin dal 1960, quando gli presentò appena ventisettenne la personale a L'Attico a Roma.

Questione pressante, questa della diffusa sottovalutazione della portata della sua ricerca, di cui si occupava il mio intervento per la suddetta perso-

nale a Roma, alla Galleria Arte e Pensieri; testo che mi sembra a due anni di distanza essenzialmente valido e che quindi ritengo utile qui di seguito riportare. (2007)

* «Edgardo Mannucci è uno degli scultori italiani che, presente con una bella sala all'ultima Biennale di Venezia, avrebbe certamente meritato di essere preso in considerazione dalla giuria che attribuì i premi». Con tale frase senz'altro elogiativa, ma non affatto gratuita, Ponente apriva la sua recensione, su "Avanti!", della personale del maestro marchigiano alla Galleria Odyssea di Roma, tenutasi nel 1963. Ed in seguito, nel 1969, tornando a scrivere di lui, dichiarava con acuta convinzione, sempre in apertura, su "L'Opinione": «Mi intestardisco a credere che Edgardo Mannucci sia uno dei grandi scultori d'Europa». Ed ancora, in occasione della mostra *Marche Arte '74* di Ancona, appunto nel 1974, definì il suo lavoro, parlando in merito al Gruppo Ori-

gine, «di pari importanza e significato» rispetto a quello di Burri e a quello di Capogrossi.

Il compianto Ponente, però, non risulta essere il solo critico ad aver creduto con fermezza nella straordinarietà della scultura di Mannucci!

Di affermazioni di questo tipo, per così dire di “forte stima”, seppur raramente così esplicite, potrei riportarne diverse e di non pochi critici, perlopiù considerevoli (cito per tutti Crispolti, che è il maggiore studioso dell’operato di Mannucci, e Villa, morto da un paio d’anni, che se ne occupò quasi fin dai suoi esordi in ambito informale), che se ne sono interessati soprattutto quando egli era in vita, in particolar modo dai secondi anni Cinquanta, ritenendolo davvero un significativo protagonista nel panorama artistico non soltanto nazionale.

Ma allora, prendendo atto di tale consapevolezza critica, direi in qualche modo unanime, della sua importanza e qualità, come si spiega che a tutt’oggi, a vent’anni ormai dalla scomparsa, Mannucci ancora non figura ufficialmente nel-

l’Olimpo dei grandi maestri, con la meritata “consacrazione”, e che anzi il suo lavoro viene il più delle volte privato di attenzione, fino ad ignorarne addirittura l’esistenza?

In realtà non è facile dare una risposta ben precisa a questa domanda. Di sicuro quella mancanza d’informazione che faceva presente Crispolti nel 1960 nel testo della personale a L’Attico, in un certo senso è tornata ad essere pressoché assoluta dalla metà degli anni Novanta, investendo, come è ovvio, principalmente le nuove generazioni; ed è tornata ad esserlo con maggiore gravità, poiché se tale sorta di “deficienza” di allora, successivamente in certa misura ridimensionatasi, è tutto sommato finanche comprensibile, considerando anzitutto che la sua ricerca non-figurativa era ancora nel pieno del suo svolgersi, ora non è più minimamente giustificabile.

Insomma, oggigiorno si parla pochissimo di Mannucci, in quanto ci si occupa pochissimo di lui e non come meriterebbe, salvo rarissime eccezioni;

Percorsi

dell’

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*

credo in sostanza per due ragioni concomitanti: sia perché vi è la quasi totale mancata presenza di mercato del suo lavoro (questione quindi collegata al fatto che non esiste una vera e propria premura da parte di qualcuno a promuoverlo, a pubblicizzarlo), sia soprattutto a causa della critica, la quale per mera convenienza si rifugia spesso nello scontato e in ciò che è alla moda, oltre a cedere sovente ai tristi meccanismi favoritistici, perlopiù per ragioni economiche o d'amicizia, a discapito del suo ruolo puramente "scientifico" (di qui il suo diffuso disinteresse a considerare obiettivamente una personalità al di fuori del circuito ufficiale, ed in special modo mercantile, come Mannucci).

Un'"ingiustizia" nei suoi confronti, via via aggravatasi, a cui bisogna assolutamente porre rimedio, e sul piano di una giusta ricostruzione filologica nei libri di storia dell'arte, nei quali se è presente lo è di solito in maniera penalizzante, da artista minore rispetto a quelli che vengono ritenuti i grandi maestri, fino ad essere persino considerato

meno di artisti a lui non affatto paragonabili; e sul piano di un'intensificazione espositiva specialmente in collettive, non riferendomi tanto alle numerose rassegne generalmente estive, più o meno note, utili comunque a rimetterne almeno il nome "a galla", quanto alle mostre d'impostazione storica, in modo particolare a quelle realizzate in luoghi prestigiosi e con battage pubblicitario, nelle quali Mannucci è pressoché sempre assente (per fare solo un esempio, forse neppure il più clamoroso, basti pensare alla mostra inaugurata qualche settimana fa a Roma, alle Scuderie del Quirinale, *Burri. Gli artisti e la materia 1945-2004*, dove i curatori – Calvesi e Tomassoni, i quali in passato si sono occupati entrambi di Mannucci – hanno affiancato alle opere del maestro umbro quelle di artisti per certi versi affini: la presenza di Mannucci, nel cui studio tra l'altro Burri lavorò per un periodo, non sarebbe stata per niente infondata!). Questa personale romana, alla Galleria Arte e Pensieri, vuole ricordare Mannucci in prossimità ap-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

punto dei vent'anni dalla morte (2006), come d'altronde ultimamente lo hanno ricordato due antologiche, ad Ancona e a Fabriano, organizzate in occasione del centenario della nascita (2004). Spero che queste iniziative di circostanza non rimangano tali, bensì diano frutti, dando quell'input affinché Mannucci venga messo una volta per tutte sotto le luci della ribalta. (2005)

* Aggiungerei espressamente a quanto detto allora in merito al sostanziale “menefreghismo” di gran parte della critica nei suoi confronti, che tra critici di un certo livello ciò dipende spesso anche, e me ne vado sempre più convincendo, da una desolante questione di “parrocchie”; cioè siccome notoriamente egli fa parte della “scuderia” di Crispolti, il quale tra l'altro, mi pare opportuno dirlo, non ha familiarità con gli ambienti di potere, si tende in maniera preconcetta a non degnarlo di attenzione.

Ma venendo a questa mostra e quindi per quanto

mi compete venendo più direttamente al lavoro di Mannucci, vale la pena, seppur in breve, di ripercorrerlo nella sua interezza dato che l'esposizione mette insieme piccole antologiche dei quattro artisti presenti.

Gli inizi di Mannucci avvennero, come d'altro canto nella maggior parte degli artisti, nella sfera figurativa, in un primissimo momento con intenzioni forti di imitazione del vero, venate ora più ora meno di classicismo. Classicismo che in quegli anni egli respirava frequentando, e per un breve periodo vivendovi, lo studio del futuro suocero Quirino Ruggeri, anch'egli di origini fabrianesi, che da scultore condivideva allora le idee di “Valori Plastici”. Però subito dopo fece compiere al lavoro, come osservò nel 2005 Crispolti nel citato catalogo della mostra di Fabriano, «una svolta di polemico primitivismo in contrapposizione ma del tutto dialettica (che è infatti anche un'estremizzazione di suggestioni ricevute) ai modelli egemoni, arcaicizzanti, di Arturo Martini».

Intorno alla metà degli anni Trenta si rimise a praticare una figurazione più aderente al reale, e lo fece per un decennio, fino a quando, tornato dalla guerra, cominciò a sentire il bisogno di operare in termini di fresca creatività; concepì figure di matrice postcubista, via via articolandole sempre di più nello spazio e adombrandole in forme più schiettamente geometriche, spingendosi sulla medesima linea di lì a poco a creare le sue prime opere aniconiche. Così Mannucci motivava nel 1977 tale “impennata” linguistica in una densa intervista fattagli da Manuela Crescentini, a cui vanno ricondotte le altre dichiarazioni dell’artista a seguire: «Durante la guerra sono stato in Albania, in Grecia, e sono poi finito a Creta. Ero a Creta l’8 settembre, quando sono stato fatto prigioniero. Quando sono ritornato a casa, mi sono subito messo a lavorare, ho fatto un ritratto a mia moglie, un ritratto a mia figlia, ma tutto questo non mi diceva ormai più niente, non era più una “verità”. Pensai che se questa roba l’avesse trovata un criti-

co fra cinquecento anni, l’avrebbe presa per un lavoro dell’Ottocento, non avrebbe potuto essere di questa epoca».

E maturando la convinzione che «Dopo Hiroshima è avvenuto un cambiamento radicale della nostra sensibilità... prima si pensava alla natura morta, oggi c’è tanta energia da far sparire l’Italia dalla carta geografica. Si è cioè formata anche una nuova coscienza in noi; e questa trasformazione noi la dobbiamo dire a chi verrà dopo di noi, così come l’Ottocento ha espresso la sua realtà. Se si facesse ancora la figura, non si potrebbe scoprire la verità di oggi», all’esordio degli anni Cinquanta Mannucci diede avvio con fermezza a quella straordinaria avventura incentrata sull’aspetto energetico della materia che lo accompagnò per tutto il resto della vita.

Da principio eseguendo elaborazioni ancora per fusione, fatte di reticoli, piani e addensamenti grumosi, ma già in *Idea n. 1*, del 1951-1952, scultura eccellente dal vigoroso dinamismo spaziale,

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

passò alla lavorazione diretta della materia, passando inoltre dal chiamarle “opere” a “idee”: «L’“opera” è una cosa un po’ presuntuosa, e io presuntuoso credo proprio di non esserlo. Ho pensato che questa parola fosse troppo pesante, e poi, quando ci si trova nella ricerca, l’opera non è mai completa. Ho pensato allora che, chiamando i lavori “Idea”, essi fossero più aderenti alla ricerca che andavo facendo».

Tale decennio lo vide attestarsi come una della voci più qualificate dell’Informale, ponendosi su un versante però non basato sul disagio esistenziale, come egli stesso fece capire nel paragone che gli sollecitò la Crescentini con Burri: «Io mi stavo muovendo su dei fatti vivi della vita contemporanea, mentre Burri si rifà ai rifiuti di questa civiltà, a una civiltà che muore, in lui tutto è fermo; non c’è nessun quadro che possa riflettere o rappresentare la vita quotidiana».

Iniziò in quel periodo a realizzare anche opere oscillanti, a volte su un perno, talune di notevoli

dimensioni, sconfinando dunque nel movimento reale oltre che virtuale: «Più che altro facevo muovere queste sculture per provare più emozione, dato che l’arte si è trasformata da meditativa in emotiva...».

Molto probabilmente ancor più sollecitato dai concreti progressi delle imprese nello spazio: «io sulla luna non ci andrò mai, perché ormai sono liquidato, però mentre prima Verne era semplicemente una fantasia, oggi è una realtà. Io posso andare su Marte, e allora da una parte vedo la Terra come fatto espressivo. Questo stato d’animo, questa nuova forma di poesia che nasce in me, mi fa esprimere diversamente...», dai secondi anni Sessanta permeò le sue singolari concrezioni metalliche di una vera e propria esuberanza in chiave cosmica, che coincise con un rafforzamento del concetto di espansione della materia, pervenendo ad esiti in cui l’agitazione vorticoso ben manifesta allo stesso tempo lo snodamento in atto della potenza atomica e la librazione squisitamente sidera-

le, estesa in ampia gittata di solito sottoforma di nastri e fili. In questi ultimi vent'anni Mannucci agì perlopiù in una direzione di marcato preziosismo, con affondi baroccheggianti, amplificando l'impiego di fasciose pietre vitree.

Una pietra «è anche una nota di colore. Penso che bisognerebbe riportare la scultura al colore, perché essa è nata con il colore»; e giunse deliberatamente persino a riconsiderare la figurazione, ovviamente filtrandola attraverso il proprio trentennale solido linguaggio: «Oggi, io penso che sia arrivato il momento di cominciare a creare un certo tipo di figurazione per questo nuovo spazio, per questo nuovo modo di concepire le cose che si è sviluppato dopo l'ultima guerra, dopo la disintegrazione dell'atomo e la conquista dello spazio» (affer mò sempre alla Crescentini nel 1980). L'ultima personale, a Roma nel 1986, presso la Galleria Anna D'Ascanio, riguardava recentissimi lavori, prevalentemente cerchi al cui interno si dipanano accadimenti plastici, di mirabile efficacia,

in alcune opere stagliando il metallo sul metacrilato trasparente. Non si può affatto dire che la felice vena propositiva di Mannucci data l'età avanzata si stesse esaurendo!

Morì pochi mesi dopo tale mostra, logorato irrimediabilmente dal cosiddetto male del secolo. Così si spense uno dei veramente più originali scultori italiani del Novecento. (2007)



Tavola rotonda (Villa Mondragone, 11 giugno 2007)

Con Liù Catena, Stefano Gallo, Orfeo Pagnani
e Bruno Aller, Luigi Boille, Achille Pace, Pasquale Santoro

Santoro - Bruno Aller è una specie di *deus ex machina* che gira dietro, lo fa per divertimento, per se stesso: è di un egoismo spaventoso, si diverte usando le persone...

Gallo - Infatti io sostengo di essere il braccio di Bruno Aller.

Aller - E io il braccio di Stefano Gallo.

Gallo - La questione è questa: Bruno Aller è un artista che si muove nel campo dell'astrazione e poi non secondariamente anima l'attività di una galleria da alcuni anni, la Galleria Arte e Pensieri, che ha come proprio oggetto la documentazione dell'attività di ricerca nel campo dell'astrazione, sia relativamente alle cose più recenti sia relativamente ai maestri. Nell'ambito di questa sua attività mi ha sollecitato perché dessi un'espressione più ampia, documentata e ragionata a quanto nell'astrazione si è svolto a Roma a partire dal dopoguerra. E quindi abbiamo pensato di cominciare ("co-

minciare" nel senso di dare inizio a una sequenza di mostre sull'astrazione) da alcune personalità che possiamo senz'altro definire come "maestri". Dunque il ruolo di Bruno in tutto questa iniziativa è di origine. Se lui ha anche piacere a dare un contributo scritto al catalogo della mostra, la cosa è perfettamente organica al senso e alla nascita di questa nostra manifestazione.

Aller - Sì, sono veramente contento. Perché il progetto iniziale era di una indagine su quello che esiste a Roma e sul suo recente passato: soprattutto perché non scompaiano le vere ricerche che si stanno producendo. Segnali analoghi vengono da altre associazioni e si stanno formando dei nuclei perché queste cose siano sempre più riaffermate. Il 13 giugno, per esempio, si apre un'importante mostra a Villa D'Este, con opere di scultura che vanno dagli anni cinquanta ai sessanta delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Su questa linea, però, possiamo dire che la nostra operazione è importante perché è seguita in modo scientifico dall'Università; ed è importante che nell'Università ci sia l'attenzione per la documen-

tazione, per non disperdere certe ricerche che altrimenti non saranno rintracciabili.

Percorsi

dell'

Astrazione

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro

Santoro - La cosa interessante di questa mostra, sapete Luigi (Boille) e Achille (Pace) quale è? Che Stefano Gallo è stata una persona che, oltre a fare il suo lavoro di storico dell'arte, che prende le cose e mette insieme tutto con ordine, dà valore a quello che stiamo facendo noi adesso. Perché a noi sta bene che la gente si occupi di quello che abbiamo fatto negli anni sessanta e settanta, però a me interessa quello che faccio adesso. Perché quello che faccio adesso per me è molto più importante... Non è più importante... è che quello che faccio adesso è il risultato di quello che facevo prima. Rifare quello che uno ha fatto sarebbe una cosa stupida; uno come noi deve andare sempre avanti. Poi mi fa piacere parlare con due vecchi signori come voi...

Boille - Grazie per il signori!

Santoro - Dovete sapere tutti voi che il contatto mio con Luigi è stato fondamentale, perché quando sono andato a Parigi la prima volta, con una

borsa di studio grazie ad Argan, sono andato però da Achille Perilli, che era mio caro amico, e gli ho detto: senti un po' Achille, ma quando arrivo a Parigi che faccio, in che albergo vado? E lui mi ha dato l'indirizzo dell'albergo e poi mi ha detto: «vai a trovare Boille e...»; e l'altro come si chiamava?

Boille - Bertini.

Santoro - «Ma chi sono questi due?». Sai, io ero piccolo. «Vai da questi due. Vedrai...». E infatti sono andato da Luigi, molto timido. Lui sembrava un ufficiale dei...era molto molto snob. E mi ha fatto da guida, per anni... siamo stati anni insieme. Con Pace il discorso è quasi uguale. Ad un certo punto tornammo da Parigi, io e Nato Frascà, pieni di idee, volevamo fare, come tutti vogliono a quell'età. E il saggio Achille dice: «No, fermatevi, stiamo insieme». E allora io gli dicevo «vogliamo fare un gruppo, ci richiameremmo un po' a Forma 1, facciamo così, Gruppo 1». Io all'epoca proponevo delle persone che non furono accettate. Non faccio nomi, perché altrimenti si scatenerebbe una cosa tremenda. Allora rimanemmo in cinque. Ci

vedevamo a un baretto vicino al Metropolitan, con Uncini che bevevo la china calda, lui (Pace) che non beveva niente perché aveva non so che cosa. E facevamo queste riunioni molto accese su quello che dovevamo fare. È venuto fuori un bel lavoro! Perché la cosa era: lavorare insieme per fare delle cose che erano attuali allora in tutto il mondo e lo sono ancora adesso; perché non c'è niente di più figurativo dell'arte astratta, secondo me! Parlare con i segni credo che sia la cosa più importante, perché i sordomuti parlano con le mani e parlano con un linguaggio.

Boille - Sì, e poi il segno è un collegamento con l'oriente, con l'Asia.

Catena - In che anni?

Santoro - Dopo il sessanta più o meno. Io a Parigi sono venuto nel '57 e poi sono tornato nel '63. E poi la cosa formidabile ancora di più è che in questa cosa che faremo adesso c'è una persona che è come se fosse qui con noi: Mannucci. Al quale, non capivo bene perché, gli piacevano tanto le cose mie, gli piacevano moltissimo.



Catena - Anche lui stava a Parigi?

Santoro - No, lui stava a Roma ed era totalmente di idee diverse dalle mie in politica, cioè dal punto di vista ideologico. Però ci accomunava una cosa che è comune a tutti quanti noi: il rappresentare e fare delle cose, manualmente. Tra gli altri amici suoi, non sono io a scoprirlo, uno era Burri e l'altro era Colla. Con Burri e Mannucci andavo sempre a caccia e soprattutto a mangiare e bere insieme. Incontrai Mannucci e Colla davanti a delle cose mie alla Quadriennale, non mi ricordo quale, e gli piacevano moltissimo. E da lì è stato un

grandissimo amore. Lui mi voleva molto bene e fare una mostra con lui adesso, mi emoziona da morire; perché io lo stimavo moltissimo. E non è stato molto ben accetto da un certo mondo dell'arte astratta, Mannucci. Tranne Crispolti che l'ha aiutato, non è stato molto valorizzato; e vederlo adesso qui con noi, mi sembra non solo un compagno di viaggio, ma una persona importante. Per me è molto importante, Stefano, quello che Mannucci faceva prima e dopo e come è arrivato a fare dell'astratto. Ha fatto un passaggio veramente notevole, ma interessante da un punto di vista

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

proprio formale. Passare dalle grandi sculture, che lui faceva per il cinema, molto formali, a uno spessore trasparente, mobile...

Pace - Per Mannucci la spinta all'avanguardia era il futurismo, era amico di Balla anche; e dunque c'è stata questa necessità della dinamica, del movimento. Però la cosa importante, secondo me, è l'innesto con tutta la fenomenologia esistenziale. Perché il segno di Mannucci... Ecco, arriva il segno: è quello che mi pare ci accomuna tutti qui. Proprio per questa dimensione nuova che appartiene al tempo e allo spazio. Non più quelli del futurismo, ma quelli del fare, dell'agire; cioè la vita immediata. Mannucci ha saputo esprimere questo momento della vita immediata, prima ancora che ciò accadesse in tanti altri artisti, basta vedere le sue macchie, i disegni. Comunque, una caratteristica di Mannucci è il segno! E mi pare che il fine di tutto il nostro discorso sia il problema del segno. Dove si riassumono tanti problemi: quello dell'esistenza, del tempo e dello spazio, accompagnati dalla materia. Mannucci è il maestro del segno-materia.

Boille - Sì, c'era una metafisica della materia, le fusioni...

Pace - Il momento esistenziale della materia, del segno-materia; perché non si può accedere al mondo di oggi senza quel minimo di materia. Il segno di Mannucci è materia. Però, ripeto, c'è anche una certa nostalgia del futurismo, della dinamica, del movimento: c'è la spirale. Non è un segno del tempo, ma del movimento della macchina: lui pensava all'esplosione atomica, lo ossessionava l'idea dell'atomica, che in tutto il mondo la materia è energia. Lui vedeva energia dappertutto. Non tanto l'energia dell'uomo, ma della materia in sé. L'uomo è sottinteso, è chiaro.

Santoro - Mannucci, per esempio, si arrabbiava con me, però gli faceva piacere da morire quando dicevo che le sue sculture sembravano le cose di Borromini. «Ma che Borromini», diceva. Però gli faceva piacere da morire.

Gallo - È una bella idea questa di Borromini.

Santoro - Mannucci forse è stato uno dei primi in Italia che ha distinto il significante e il significato.

Il segno come significato, il segno come significante. Lui è arrivato al segno autonomo, come significato del segno, che non trascende verso la figurazione, la finzione del figurativo. Il segno come tale, come realtà a sé, totalizzante, assoluto, e significato. Analizzare il segno per capire il suo mondo, ecco; e questo mi pare che ci accomuni. L'idea di chiamare Mannucci a tenerci a battesimo mi pare che sia una cosa buona.

Boille - Sì, io sono un pochino...

Gallo - Tu sei stato meno in rapporti con Mannucci, perché eri fuori, però se noi guardiamo le



opere, probabilmente in questo gruppo...

*Percorsi
dell'
Astrazione*

Boille - Certo. Sì, ho avuto pochi rapporti con Mannucci. Io mi ricollego più al mondo dell'esperienza in Francia, l'informale francese, Michel Tapié, quel gruppo lì insomma. Ero anche in contatto con degli artisti come Burri e Fontana, ma sono stato molto marcato certamente dall'esperienza intorno al gruppo di Michel Tapié. E poi, dopo, l'influenza anche di Argan, che mi ha seguito; ma non ho conosciuto particolarmente Mannucci. L'ho conosciuto così, in termini di amicizia e di rapporto umano, ma non in termini di lavoro. Non ho mai fatto una mostra con lui.

*Edgardo
Mannucci*

Gallo - A me questo sembra interessante: tu rispetto a Santoro e a Pace eri più lontano dall'ambiente romano, però nelle tue opere degli anni cinquanta si avverte una familiarità con Mannucci, qualcosa di intimamente vicino.

*Luigi
Boille*

Boille - Sì, sì. Certo.

*Achille
Pace*

Gallo - Questo, se lo trasponiamo nell'ambito degli orientamenti di idee, può essere dovuto al fatto che Mannucci era vicino al gruppo Origine,

che è contemporaneo in effetti, e non su contenuti del tutto diversi, alle teorizzazioni di Tapié. Il manifesto di *Un art autre* di Tapié del '52 ha dei passaggi e mostra una sensibilità che ha contatti con la riformulazione della ricerca astratta del gruppo Origine. C'è un comune espressionismo, una comune esigenza di ripartire da zero. In Tapié c'è questa ripresa del dadaismo, come azzeramento dei linguaggi dell'avanguardia che diventano accademia, e una radice espressionista...

Boille - La cosa interessante era soprattutto vedere questo movimento in senso globale. Lui era andato in Giappone: il gruppo Gutai, che era senz'altro importante, e storicamente resta uno dei punti più interessanti dell'arte giapponese. Era stato a New York e aveva conosciuto tutta la scuola dell'espressionismo astratto americano: Pollock ovviamente, Clifford Still... E ovviamente il gruppo francese. E il gruppo italiano: lui era legato sia con Fontana che con Capogrossi e con Accardi.

Gallo - Capogrossi significava anche Origine...

Boille - Lui ne ha sofferto, perché è stato molto

boicottato in Francia, appunto perché proponeva degli artisti che non erano francesi. Il mito dell'École de Paris negli anni cinquanta-sessanta era ancora presente, con Manessier, Gischia, tutto questo gruppo qui. Lui fece la prima mostra di Pollock a Parigi, da Drouin, dove non si è venduto niente e per rimandare le opere in America Drouin gli disse: «Va bè Michel, faccia una cosa: paga lei la spedizione e si prende due opere di Pollock». E si prese due quadretti di Pollock. Notate che lui non aveva mai una lira e aveva una famiglia numerosa, erano quattro o cinque i figli, e suonava alla Rose Rouge il contrabbasso, il jazz, per guadagnare un po' di soldi. Gli inizi erano sempre molto eroici.

Pace - La cosa interessante è l'Europa, la Francia. Mi pare che la tradizione di Boille sia proprio di tipo francese: *autre* è qualcosa d'altro. Però c'è stato di mezzo anche la faccenda dada. Dada è stato importante come spartiacque. Perché, mi pare, se dobbiamo arrivare anche a quella che è la dominante del nostro lavoro, il segno, ebbene il segno non appartiene più a *art autre*, neanche a dada,

che, come si dice, confuta e rovescia tutto ma poi non conclude niente.

Gallo - Però il principio che è nel dadaismo è la messa in crisi della forma.

Pace - Questo è positivo.

Gallo - Per cui il segno ha una radice nel dadaismo; d'altra parte Mondrian ritrovava nel dadaismo una radice del neoplasticismo, perché appunto il dadaismo è una dissoluzione della tradizione occidentale della forma. Quindi dietro al vostro segno c'è anche dada. D'altra parte in Tapié, nel suo



scritto sull'*art autre*, questo recupero del dadaismo è significativo. E vorrei di nuovo sottolineare che in quel testo c'è anche un ricollegarsi all'espressionismo. E dadaismo ed espressionismo non sono due fenomeni diversi. Il dadaismo è anche una maturazione dell'espressionismo, dell'espressionismo come apertura a una estrema pluralità di linguaggi e di esperienze, cioè apertura al processo: superare l'opera e aprire al processo, che è ciò che porta all'opera.

Pace - L'azione, l'*hic et nunc*.

Gallo - Che è un tema poi vostro, che è forse Argan a mettere maggiormente in evidenza, no? Parlando proprio del tuo lavoro, Achille, sottolinea questo valore del procedimento, del procedimento razionale, del procedimento sull'essenza del linguaggio che porta alla definizione dell'opera. Per cui l'opera vale anzitutto come analisi del linguaggio e procedimento. E appunto in Argan è un discorso che si svolge molto in termini razionali; e però questo aspetto non è così estraneo anche all'espressionismo e al dadaismo. Voglio dire, se noi

facciamo caso ad alcune date: nel 1951 Argan pubblica *Walter Gropius e la Bauhaus* e nel 1951 c'è il manifesto di Origine, nel 1952 c'è "Un art autre" di Tapié. Sono orientamenti diversi, questi di Tapié e di Argan; però il fatto che Argan si sia molto occupato di te (Pace) e di Santoro e poi che abbia anche preso in considerazione e molto ben interpretato il tuo linguaggio (Boille), mostra che queste due radici, quella che chiamiamo informale, che ha una componente espressionista appunto, anti-formale, e quella invece più propriamente arganiana della razionalizzazione del processo artistico, non sono alternative, ma in fondo possono intrecciarsi. Cioè, se siete qui... Tu (Pace) agli inizi degli anni sessanta sembri essere, leggendo ciò che scrive Argan, un esempio di quello che lui intende per ricerca artistica come analisi di un processo che diviene o può divenire modello di razionalità nel contesto di una società industriale; e però Argan è contemporaneamente così importante per Santoro, proprio per lo sviluppo delle sue prime esperienze; e poi è così importante anche per Boille, ci sono gli scritti della metà degli

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*

anni sessanta, inizi anni settanta, che analizzano molto bene il tuo lavoro (Boille).

Boille - Certo, lui ha una capacità d'indagine notevole...

Santoro - Argan nel '62 mi ha invitato alla Biennale di Venezia. Non bisogna scordare che mi ha invitato con delle cose di legno grandi, delle incisioni a colori, però il premio in quel momento lo ha vinto per la pittura un maestro informale che piaceva moltissimo ad Argan, che ho conosciuto insieme con lui a Parigi, che era Fautrier, e per la scultura non a caso vinse Milani che adesso è un po' dimenticato, però le sculture di Milani assomigliano vagamente per me a certe cose di Mannucci: tra Mannucci e certe cose, non vi scandalizzate ma questa è la mia idea, di Moore. Mi fece vedere questa vaga somiglianza di Milani con Moore, Hayter che era mio maestro, che era inglese. C'erano delle cose di Armitage e di Moore che somigliavano vagamente a quelle di Milani, e lui mi disse: «Ah, ma voi italiani avete premiato Milani, ma erano più importanti Armitage e Moore».

Boille - Certo.

Santoro - Beh, non lo so. Chi è più o meno importante nell'arte non mi ha mai interessato moltissimo. Oppure, chi ha successo di mercato... L'arte è arte! È fine a se stessa, nel senso che parla da sola, si racconta da sola, ha una memoria da sola.

Boille - Ma volevo far notare che c'è un personaggio, che è stato centrale, ed era l'architetto Luigi Moretti. Grande amico di Michel Tapié, si è occupato d'arte, ha fatto una collezione importante, con Fautrier, Accardi ecc. E lui aveva una notevole apertura all'immagine dell'arte contemporanea, soprattutto attraverso la matematica. Io ho avuto il piacere di conoscerlo abbastanza bene ed era una persona di notevole intelligenza, di grande cultura... parlava il latino... Ovviamente aveva delle idee che erano legate al suo tempo, idee politiche legate alla sua esperienza di quando era protagonista molto giovane dell'arte intorno al fascismo.

Pace - Vorrei chiarire un po' l'Argan. Argan era un critico storico. Non era un esteta e neanche un ideologo. Fu interpretato male. Mi ricordo, si

chiacchierava che Argan imponesse all'artista la propria linea. Non è vero.

Percorsi

Boille - Mai esistito questo.

dell'

Pace - Però mi ricordo che una volta Lionello Venturi mi disse in modo arrabbiato: «Io strozzerei il critico che vuole imporvi...», questo perché sapeva che noi eravamo legati un pò ad Argan. Ma era un errore. Qualcuno ha messo in testa a Lionello Venturi questa sciocchezza. Argan era un critico storico e pertanto era uno scienziato della cultura. Non è che fosse legato a una linea. Qualcuno lo ha frainteso come un razionalista. Non era neanche un razionalista. Era un critico storico. Un testimone del suo tempo.

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

Boille - E poi aveva una specie di affettività con gli artisti. Lui era uno che aveva cominciato come pittore e questo dice molte cose.

*Achille
Pace*

Aller - Stefano anche tu hai iniziato come pittore?

*Pasquale
Santoro*

Gallo - No. Spero di concludere come pittore.

Pace - Dunque Argan è stato un compagno di strada in un certo senso.

Gallo - Vi seguiva da vicino? Nel senso che vi incontravate di frequente, tu e gli altri del Gruppo 1?

Pace - Nel suo studio ci si riuniva, si parlava...

Boille - Io l'ho conosciuto a Parigi. Lui venne da me in studio, una mattina alle undici.

Pace - Lui era contento se gli si andava a parlare, a dargli notizie. Poi invece Frascà riuniva nella sua casa per gli incontri del gruppo. Dunque, non sarebbe bene attribuire alcuna responsabilità ad Argan per quello che riguarda le linee di ricerca. A noi operatori invece riguardano le linee di ricerca, non siamo critici storici, siamo impegnati in una poetica... C'è la problematica del segno. Ora se il segno è totalizzante, assoluto, è vita in atto e non ha residui; perché finalmente c'è lo spartiacque: da una parte la figurazione, dall'altra il segno. Credo che il nostro discorso dovrebbe andare verso la concretezza, il significato e la problematica del segno. Il segno-materia.

Boille - Sì, perché è interessante dalla storia passata passare all'attualità di oggi. Quello che noi facciamo e che vorremmo trasmettere attraverso il

nostro lavoro.

Pace - Tu (Boille) hai lavorato sempre sul segno.

Boille - Sì, però la significanza, direi, diventa diversa secondo il momento culturale in cui agisci.

Pace - Ninì (Santoro) lo stesso. Conosco i suoi lavori da quando è nato e lui ha lavorato sempre sul segno. È scultore e lo ha tradotto...

Gallo - Il caso di Santoro però mi sembra quello di un artista che vuole raccontare, eh!

Boille - Quando ti ho conosciuto, facevi delle cose verticali, così, dei segni; soprattutto su carta, che tu mi facesti vedere.

Pace - Si identificavano come segno.

Santoro - Erano male interpretati. Perché mi piacevano da morire, però volevano dire tutta un'altra cosa da quella che voi dicevate. Per me era solamente un pezzetto di vita... I ferri-finestra non ti sono mai piaciuti tantissimo (Boille). Per lui (Pace), per esempio, i fondi miei dei quadri, che mi piacevano da impazzire, erano fondi alla Corpora. A me piace dipingere, fare le cose, non ho una ba-

se culturale tale da poter descrivere quello che facevo. A me piace quello che viene fuori da quello che faccio. Quello che mi interessa adesso è fare dei quadri grandi, delle sculture grandi, delle sculture, come ho sempre fatto, con un tema musicale. Però l'ho presa un pò troppo alla lontana, perché i temi musicali di adesso dei miei quadri e delle mie sculture... sono di Gesualdo da Venosa. È un po' complicato, perché quando metto il disco di Gesualdo da Venosa, Giovanna, che è la mia compagna, dice mamma mia che noia! Quando lo faccio sentire agli amici...

Gallo - Le tue *Maschere* sono anche un ritorno alla figura.

Santoro - Eh figure sì, sono incubi...Ma sai, tutte sono figure però...

Boille - Sarebbe interessante anche vedere l'aspetto europeo del nostro lavoro.

Santoro - Europeo sì, Luigi. Le nostre opere non sono assolutamente americane.

Boille - Perché si stabilisce in questi tempi una dif-

ferenza tra una cultura americana e una cultura europea; cosa che negli anni cinquanta-sessanta non esisteva, anche perché gli artisti in fondo erano artisti europei che erano emigrati in America e gli stessi artisti americani venivano a Parigi - io ne ho conosciuti, Sam Francis e altri - per scoprire le radici dell'arte. Cosa che adesso non avviene.

Gallo - Tu vuoi dire: questo orientamento dell'arte americana dalla pop alla minimal al concettuale che tende ad annullare il ruolo del soggetto e anche dell'esecuzione da parte del soggetto. Quindi: procedimenti neutrali o comunque procedure di esecuzione che possono anche prescindere dalla manualità dell'artista o addirittura assenza di esecuzione perché l'arte è concetto e non invece opera nel senso tradizionale.

Santoro - Questa esegesi grandissima di Flavin con la luce al neon! Beh, andatevi a vedere un attimo che cosa faceva Fontana. Le decorazioni che ha fatto per il cinema, non mi ricordo come si chiamava. Aveva disegnato degli spazi con la luce al neon in tempi assolutamente... Perché rivolgersi a

queste cose che vengono fatte adesso negli Stati Uniti, quando noi abbiamo degli esempi nostri più vicini, più coerenti; perché il nostro paesaggio, paesaggio europeo, è molto diverso da quello americano proprio geograficamente: com'è fatta l'Europa e come sono fatti di Stati Uniti. Hanno un senso là e non qui... I deserti provocano delle strutture; in Italia il deserto non c'è, perché il deserto al massimo può essere un pezzetto della pianura delle Puglie, che deserto non è, perché è pieno di storia... Noi abbiamo un rapporto con la natura in Europa, in qualsiasi punto, in qualsiasi città e posto dove andiamo, che è totalmente diverso dal continente "nuovo" americano. Quindi l'artista che vive e nasce in Europa si rivolge ad un terreno che è quello nostro. Quindi disegnare o rifare delle dimensioni... Per me non me ne frega niente, assolutamente niente, di quello che succede là.

Boille - Importante è anche l'aspetto della tradizione. Mi sembra che noi europei siamo ancora legati alla tradizione, e proprio alla fattura. E nelle operazioni americane c'è come il bisogno di affermare qualche cosa che contraddica questo. C'è un

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

aspetto in termini psicologici quasi di odio...

Gallo - ...di annullamento dell'esecuzione.

Santoro - Di affermare la loro superiorità sulla natura che li circonda, di dominare quest'enorme quantità di spazio. Vengo da Pisa, tu a Pisa non hai bisogno di affermare lo spazio, c'è il Campo dei Miracoli, che è un campo di calcio, ma c'è una tale spaziosità dentro, sembra una cosa enorme, dilatata, però tutto fitto, raccolto, un bonsai dello spazio.

Boille - Tutti gli artisti degli anni '60 erano artisti americani, da Pollock... e anche in architettura Wright, che facevano coincidere l'esperienza europea e asiatica (Tobey) del segno, con la loro dimensione topografica del paesaggio americano. Le architetture per esempio sono particolarmente belle...

Aller - Però è coinciso poi con lo sviluppo. Ogni potere, impero, ha bisogno di un'arte che lo rappresenti.

Boille - Hai detto una parola che non si doveva dire: impero. C'è stato un cambiamento di ordine storico-psicologico.

Aller - Dall'action painting e tutto quello che era ancora il collegamento con l'Europa si è creato quel processo che tutti conoscono, della pop art che diventa proprio il simbolo di un'espansione di questo potere che tuttora continua, con epigoni ed epigoni e invenzioni che sono molto più complesse adesso, perché se prima erano così identificabili, adesso nella grande confusione mediatica e mercantile dell'arte, tutto questo viene molto reinventato, ma il succo è sempre quello: di concentrare su un referente del grande potere un tipo di arte che sia il più possibile identificabile con quelle che sono le loro nuove direttive.

Boille - Cioè con il dollaro...

Aller - Cioè con l'economia, che sia il dollaro oppure... Mentre la spinta innovatrice loro (Boille, Pace, Santoro) era di riprendere un'autonomia dalle cose e quindi anche l'artista critico che rideva il mondo; ci sono frotte di neoartisti che si allineano alla volontà di come il mondo invece è già disegnato dall'economia.

Gallo - Ritornando alla questione dell'esecuzione,

cioè delle tecniche, dei materiali, del procedimento artigianale che è anima insomma dell'opera che caratterizza Mannucci e caratterizza tutti quanti voi, forse qualcosa per ciascuno di voi si può dire di utile per cercare di capire meglio la vostra ricerca. Intanto direi che ognuna delle vostre opere stimola una relazione emozionale e quindi un rapporto anche psicologico. Tu (Santoro) dicevi dell'astrazione in America, che si deve confrontare con una natura del tutto diversa dalla nostra. Ecco, forse la vostra astrazione, forse l'astrazione europea, – queste, si intende, sono generalizzazioni perché poi ci sono tanti casi in Europa, in Italia, molto diversi dai vostri orientamenti – è sempre veicolo attraverso le materie di una suggestione emozionale. Il tuo filo (Pace) costruisce e mostra un procedimento; ma quel filo capta anche l'emozione di chi guarda. In quel filo ci può essere una proiezione empatica, una proiezione emotiva. Nel tuo segno (Boille), nel lavoro sul colore, la cosa è del tutto evidente e forte, perché non può che esserci anche immediatamente un immergersi emotivo nel tuo dipinto, soprattutto in quelli più re-

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

centi dove appunto tu lavori con ampie campiture e con poche tracce.

Boille - Sì, perché l'apporto recente, diciamo in questi ultimi dieci anni, è la scoperta dello spazio, non soltanto come supporto al segno, che è ovvio; uno dipinge su un fondo. Ma spazio come equilibratore al segno stesso, come elemento espressivo. Voglio dire che al limite si potrebbe fare un quadro soltanto "di fondo": il segno dovrebbe essere proprio minimo. Questo è uno degli apporti, e quindi in questo senso c'è un rapporto umanistico, che è caratteristico dell'Europa. Questo rapporto tra l'elemento più umano del segno e il rapporto spaziale, che invece in America per esempio non esiste; non c'è questa presenza, o c'è lo spazio o nient'altro. E, come diceva Ninì Santoro, certamente lo spazio americano è grandioso, è grande, è vasto e ha influenzato anche nella dimensione dell'opera la pittura americana.

Gallo - Senti Santoro, tu ti muovi fra scultura e pittura, e la pittura è piena di colori, effetti cromatici, ma anche la tua scultura a volte è piena di

colori attraverso i materiali che usi. Certo, un artista parla attraverso le sue opere. E quindi chiederti di illustrarci, di farci capire un po' meglio questa sensibilità, forse non ha senso. Però, è veramente un intreccio di materie, di sensibilità, che intanto produce tanta emozione e ha un' influenza su chi guarda molto immediata, molto diretta, anche se si avverte che c'è questa relazione con il mondo letterario, con la musica, e quindi le direzioni, gli echi sono vari. Ma quello che mi suggestiona e mi incuriosisce di più è come dalle fasce di colore, e quindi dal lavoro sul colore, tu poi passi al metallo e come adesso mi sembra di vedere nei tuoi dipinti più recenti dal metallo si passa al colore. Perché questi tuoi ultimi dipinti, che sono tra l'altro, come mai, realizzati con colori vivaci, forti, fanno percepire poi una struttura, qualcosa di metallico dentro, una intelaiatura... Ed è un passaggio tra materie, linguaggi e sensibilità che rimane oscuro mentre agisce e suggerisce...

Santoro - Mi fa molto piacere quello che hai detto; ma, penso di avvertelo già detto un'altra volta: faccio sempre le stesse cose, disegno sempre le stesse

idee, gli stessi segni e i colori sono sempre quelli. Cambiano pochissimo: se uno li guarda bene, i segni possono essere tra pittura e scultura, è la stessa cosa. La pittura basta vederla a tre dimensioni. I rossi e i verdi sono sempre gli stessi. I blu sono sempre gli stessi. Stamattina è partita una cosa che era dentro al sotterraneo della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ed è stata esposta nel '67 a Montreal in Canada, che ha gli stessi colori dei quadri che piacciono a te, che hai scelto tu l'altro giorno. Sono incapace di dire tanti colori. Mi piacciono dei colori di nome: lacca di garanza, per esempio, è bellissimo, ma non so di che colore sia.

Boille - È un violetto, un violetto rossastro...

Santoro - E poi in generale dico è rosso, è blu, giallo, il marrone no, al massimo mi piace il gelato Algida marrone, ma il colore no. E poi, perché uno sceglie di fare o di dipingere?... No, non c'è una spiegazione logica.



Conversazione con Luigi Boille di Stefano Gallo e Bruno Aller, Roma 15 giugno 2007

Gallo - L'itinerario si vede; però le molle, gli stimoli che stanno dietro a certi passaggi, quelli sarebbe interessanti averli in qualche modo adombrati da te. Perché quello che si vede è che molto presto in te, dalle prime sperimentazioni più materiche, anche molto tecniche, come quelle di bruciare la pittura, emerge una traccia, segno... Un segno che poi ricompare nitido nell'ultimo periodo; ma non perché nella fase di mezzo non vi sia, ma perché si dispiega diversamente sulla tela. Nel senso che agli inizi compare differenziandosi dalla materia, che in parte può prendere anche un' apparenza di quel segno, ma soltanto appena accennata; oppure rimane la materia informe, indefinita; e comunque su questo fondo si delinea la traccia, che percepisco come una traccia esistenziale, cioè come un inizio di individuazione: da una realtà magmatica e indefinita si vede delinarsi una traccia, una fisionomia che non è una figura, ma non è neanche un segno geometrico...

Boille - Sono tracce di un mondo interiorizzato, il mondo psicologico se vuoi...

Gallo - ...che avverto come un inizio di individuazione, un principio di individuazione, nel contesto materico ancora indefinito dal quale emerge. E poi questo segno ricompare in maniera molto intensa negli ultimi anni, con un fondo che diversamente da quello della fase iniziale può essere molto forte dal punto di vista cromatico. Per cui in una certa fase, come in questo dipinto che esponiamo del 2003, nell'impressione visiva immediata quello che si impone è proprio il verde, cioè la totalità del contesto rispetto alla traccia.

Boille - Però vedi Stefano, questo è un quadro del '59, vedi che già c'era una individuazione del segno.

Gallo - Sì sì. Il segno l'abbiamo anche noi (alla mostra) in questo dipinto del '58. Quello che dicevo è che, mi sembra, alla fine degli anni cinquanta questo segno si delinea, però rispetto a un contesto che è scuro...

Boille - E questo è legato al contesto psicologico in cui io vivevo. Ci sono i periodi drammatici, come per tutti no...? In cinquant'anni hai tanti eventi della tua vita e allora certamente il fondo era qual-

che volta la testimonianza di uno stato d'animo del mio mondo.

Percorsi

Gallo - Anche adesso hai dei dipinti con questa traccia su fondo scuro, però il fondo scuro è compatto.

dell'

Astrazione

Boille - È compatto ed è neutro, direi; non partecipa del dramma.

Gallo - Mentre alla fine degli anni cinquanta è ancora materico e quindi la materia del fondo si squarcia, si apre, mentre nell'ultima fase il fondo non ha mai quest'apertura...

Edgardo

Mannucci

Boille - No, perché è per lasciare al segno il suo protagonismo; infatti mentre qui lo leggi e non lo leggi diciamo, lì proprio il segno è protagonista, è individuato, è l'individuazione del segno.

Luigi

Boille

Achille

Pace

Gallo - Ora, nella lunga fase, chiamiamolo intermedia, rispetto a questi due estremi, il segno continua a esserci, però, invece che emergere da un fondo, struttura tutto il dipinto.

Pasquale

Santoro

Boille - Eh sì...

Gallo - E questo aspetto va crescendo. Per esem-

pio, in questo dipinto del '66 noi non potremmo distinguere un fondo dal segno.

Boille - No

Gallo - Perché il segno, in vari colori, prende tutta la tela.

Boille - Certo.

Gallo - E quindi tu ti sei abbandonato completamente a questa traccia.

Boille - Ho pensato che il quadro non doveva essere troppo individuato. Doveva essere uno stato d'animo di pura contemplazione, quasi orientale, capisci. E allora il segno perdeva la sua individualità, perché era moltiplicato. La moltiplicazione del segno lo rendeva anonimo, come quello violetto che hai visto... È esattamente il processo contrario a oggi; perché oggi io individuo il segno e all'epoca invece cercavo di individuare più, come posso dire, la totalità del quadro.

Gallo - Questo aspetto, in una fase che probabilmente è di breve durata, cambia. Perché qui (vedi opera n. 20) invece il segno è molto importante,

anche nelle sue valenze psicologiche o addirittura di trasposizione dell'inconscio, e quindi attorno al segno vi sono delle campiture di colore, neutre dal punto di vista della forma.

Boille - Sì sì, delle campiture.

Gallo - Mi sembra un passaggio interessante perché la forza del segno ricompare con un'energia e una tonalità emotiva straordinaria. E poi tu hai utilizzato questo linguaggio per le litografie...

Boille - Sì, perché corrispondeva. Io ho avuto l'occasione di fare questo lavoro per Ezra Pound in quel periodo e quindi ho adoperato quello stile.

Gallo - Poi si ha un passaggio all'opposto. Perché il segno ridiventa totalità, ma in una maniera serrata, minuta. Io mi chiedo anche, come facevi tu tecnicamente a realizzare...

Boille - Ah sì, questo è un periodo (vedi opera n. 21)... Io pensavo, mi ricordo, che l'aspetto ossessivo, che spesso hanno gli artisti, poteva essere un elemento creativo e quindi l'ho spinto al parossismo. È come se uno pregasse col rosario... Non sei più

partecipe dell'evento... stai lì e parli o dipingi...

Gallo - Ed entrando a fondo in un'operazione manuale che si ripete, in qualche modo la consapevolezza si andava annullando...

Boille - E sì perché quando tu fai un segno unico gli dai un valore e ci pensi, ma quando lo moltiplichi sei al di fuori...

Aller - In quell'epoca in cui tutto sembrava che dovesse essere abbandonato, era un'affermazione...

Boille - Sì, era un'affermazione di scelta.

Aller - Di autonomia anche rispetto a certe code che ancora viviamo.

Gallo - Infatti il testo di Argan, mi sembra del '65, sottolinea proprio questo aspetto della tua ricerca, proprio questa fiducia nella pittura.

Aller - E Argan entra in contraddizione però...

Gallo - No, no.

Aller - Argan lo registra. Ma proprio perché lui (Argan) era vicino all'arte come progetto e quindi negazione di questa qualità della pittura-pittura,

Luigi rappresenta l'opposto della sua teoria o almeno delle teorie che andava praticando.

Percorsi

Boille - Probabilmente lo spiazzava.

dell'

Aller - Anche perché quando leggi quel testo che hai detto tu (Gallo), lui rivendica appunto che Boille fa la pittura più pura in assoluto, ma che appunto secondo lui è anche quasi fuori dalle condizioni del tempo. Questo perché giustificava la sua idea di arte programmata.

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

Gallo - Senti, si parlava dell'oriente, del vuoto, dell'arte orientale. Anche nel testo di Strozzi per la

*Luigi
Boille*



*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*

mostra recente di Pratola Peligna si parla della tua pittura come di una pittura del silenzio, silente; sono aspetti veri. Però io avverto sempre, dico cioè in tutte le fasi della tua produzione, una grande forza o del colore o del segno. Forza in che senso? Che la tua pittura si offre a una percezione risentita, forte. C'è un senso o dell'energia o della materia o dell'esistenza, a seconda dei piani che vogliamo convocare, che non porta mai al vuoto, alla suggestione del vuoto, del silenzio completo, ma a un'allusione; in realtà, però, quest'allusione è trasmessa o da una materia pittorica o da un segno che rinviando invece a una forza che è molto occidentale. Sappiamo che uno dei primi grandi collegamenti con la pittura orientale è quello di Manet, dove tra l'altro Manet faceva questa operazione, che a dirla concettualmente sembra veramente bizzarra: collegare il massimo della concretezza e della fisicità dell'arte occidentale, cioè Velázquez, il naturalismo seicentesco, con quella pittura così astratta, bidimensionale.

Boille - Non è male eh, questa sintesi, non è male!

Gallo - Ora questo tuo richiamarti all'oriente, l'altro giorno alla tavola rotonda parlavi anche di metafisica in qualche modo; però mi sembra che vada sempre riportata ad un altro aspetto del tuo lavoro, a un tessuto profondo del tuo lavoro, occidentale, che è proprio di naturalismo, di percettività forte, diretta.

Boille - Sì sì. Poi c'è sempre la presenza, come dici tu, fisica, che è tipicamente occidentale. L'idea di fare l'ombra dei corpi in occidente, di dare questo volume, è tipica...

Gallo - Tu in questi ultimi segni fai l'ombra attorno al nero, alla traccia nera...

Boille - Lo faccio sempre, a me serve per legare il segno al fondo, perché io non voglio che il segno sia sovrapposto al fondo, ma che faccia parte, che i due, fondo e segno, siano amalgamati, siano tutt'uno.

Gallo - È come un'immersione, la sensazione è quella...

Boille - Sì c'è questa ombra ed è essenziale, se no non regge bene.

Gallo - E poi, a proposito di questa fisicità, è interessante vedere come da questa fase degli anni settanta, in cui, come dicevamo prima, ripeti il segno-colore su tutta la tela in maniera ossessiva, tu sviluppi questo in termini più materici (vedi opera n. 22).

Boille - Lì c'è stato un passaggio, ti spiego come è avvenuto. Io a un certo punto da questo tipo di pittura totale, feci una prova, che purtroppo ho distrutto. Tagliai qui e lasciai visibile il fondo e trovai che era interessante. Allora ho provato a fare tutto attorno, a lasciare un bel bordo e allora



questo si è allargato sempre di più e il segno a un certo punto è diventato puntiforme, perché era talmente concentrato e piccolo; e anche il fondo ha avuto bisogno di essere sostenuto e allora ho fatto la materia... E il fondo ha preso consistenza, perché se no plasticamente non era bello avere questo qui su un fondo liscio. È un fatto proprio estetico.

Gallo - Ora ci si chiede se questi procedimenti di variazione, che poi sono minimi dal punto di vista formale, ma consistenti dal punto di vista espressivo, seguono uno sviluppo che è anzitutto formale e che porta a questo cambiamento o c'è invece un'aspirazione che cerca di trovare il modo di reperire insomma una soluzione diversa. Come si incrociano queste...

Boille - Il segno che io traccio sui quadri è sempre lo stesso. Non che io lo ripeta ogni volta, ma è il segno che adopero. Perché è automatico...

Gallo - Tu mi facevi l'esempio di come sei arrivato a quella soluzione: è stato in parte casuale in parte l'esito di una sperimentazione.

Boille - Sì, una sperimentazione.

Gallo - Quindi, in effetti c'è anche una logica dello svolgimento che è interna proprio all'uso del mezzo e che poi apre...

Boille - Sì, questo è tipico: è il mezzo che mi porta a certe soluzioni.

Gallo - Quindi è proprio la sperimentazione dell'esecuzione, delle materie.

Boille - E aveva una certa efficacia questo tipo di quadri. Le persone sono più attirate da questo tipo di lavoro che da questi qui (le opere recenti), che sono un lavoro molto più concettuale. È molto fisico.

Gallo - Questa epifania della forma e del colore, con una fisicità molto forte.

Boille - Questo il pubblico lo sente... E poi c'è proprio un fatto artigianale, che la gente dice: «Come li fai?». Io li bruciavo alcuni...

Aller - Bruci tutto.

Boille - Questi qui a un certo punto, al centro, non

*Percorsi**dell'**Astrazione**Edgardo
Mannucci**Luigi
Boille**Achille
Pace**Pasquale
Santoro*

era... Tu fai una pennellata, la vedi sempre; mentre bruciando cuoceva e poi dopo ci tornavo in certi punti... Eh, è una cucina...

Aller - Una bella cucina però.

Gallo - E poi arriviamo a quest'ultima fase, dove il segno riemerge con nitidezza, però dentro un piano, una campitura di colore molto forte, molto ampia. E qui si determina questa duplice possibilità: che ora viene fuori il segno rispetto alla totalità del fondo, ora invece è la totalità del fondo che risalta e il segno è una traccia minima rispetto a questo avvertimento del tutto, che è un po' sacrale, un po' metafisico.

Boille - Certo. Io tenderei negli ultimi lavori a dare molta importanza a questo fondo, a questo vuoto...

Gallo - Che però, come dicevamo prima, è molto percepibile.

Boille - Sì, sì. Vorrei fare un quadro molto grande, tutto bianco, con un piccolissimo segno al centro, ma piccolo.

Gallo - E quel bianco che cos'è?

Boille - È, come posso dire, uno spazio ricettivo, ricettivo di chi guarda. Per quello io lo dipingo con due tre passaggi, uno sopra all'altro, perché tutto questo che può sembrare in una certa misura un po' inutile, arricchisce il contesto. Cioè la traccia, anche se non si vede più, c'è sempre; questo è il principio nella pittura. Come quando vedi, adesso scusatemi, Mondrian; vedi che quando lui fa anche un bianco è ricco.

Gallo - Anche se il tuo fondo a me fa pensare più che a Mondrian a Malevic, però anche Malevic non è adeguato: nel senso che c'è una sensibilità più satura, più forte. Perché in Mondrian è quasi uno spazio neutro, invece il tuo fondo non è assolutamente neutro.

Boille - No, son d'accordo.

Gallo - Tanto che, tu adesso lo stavi motivando questo fondo quasi tutto in funzione della ricezione della traccia, però a me viene da chiedere: quel fondo non rappresenta anche qualche cosa di per sé, cioè questo grande piano ora di colore, ora

bianco, non rappresenta anche qualcosa? Rappresentare, tra virgolette.

Percorsi

Boille - Certo. Ma vedi: la mia idea è che si deve dipingere una grande superficie con un piccolo pennello. Perché allora ogni tocco di pennello è qualche cosa che tu metti dentro la tela.

dell'

Astrazione

Gallo - Un po' alla Morandi.

Boille - Se vuoi... Io amo molto Morandi, perché la qualità è presente, la qualità poetica voglio dire.

Edgardo

Mannucci

Gallo - E, vedi quel quadro, per esempio. Il giallo è una totalità, che si impone e che interroga chi lo guarda, chi lo percepisce. Le tracce naturalmente, che avverto come tracce di esistenza e quindi di esistenza individuale...

Luigi

Boille

Boille - Sì, sì, sì. Beh, quelle sono un po' io...

Achille

Pace

Gallo - ...si collocano in questo tutto che è sovrastante in alcuni quadri.

Pasquale

Santoro

Boille - E poi c'è anche l'aspetto puramente, come posso dire, teorico-espressivo, no? Cioè arrivare a una forte efficacia nell'operazione. Capisci? Quindi, avere una bella superficie, una grande superfi-

cie e un segno. Questa dialettica tra il fondo e il segno deve esistere, deve dare forza. Queste sono le cose a cui arrivo adesso, recentemente, capisci?

Gallo - E tu adesso dici: «Quella traccia sono io». Questo è vero ed è interessante, ma lo avvertivi anche negli anni cinquanta?

Boille - Sì, ma forse meno chiaramente di adesso. Ma ho sempre pensato che il segno sia, un po' come nella calligrafia, il portatore della personalità. Però, sai, io stavo a Parigi, era molto difficile, ero molto contrastato dall'ambiente.

Gallo - In che senso?

Boille - Nella mia galleria il contratto l'avevano anche con Tápies e Saura.

Gallo - Cioè da Stadler?

Boille - Sì. E la presenza di Tápies era straordinariamente efficace sul piano della ricezione del mercato. I Tápies si vendevano così. E Stadler si era un po' orientato in quella linea. Infatti lui mi diceva sempre: «Ah, i suoi bei quadri come mi piacevano, quelli che aveva esposto nel '55 da Duron». Che

erano quadri come quelli lì (mostra quadri come quelli n. 14 e n. 15), che fatti una volta basta! E quindi io ero messo sempre un po' da parte. Infatti io gliel' ho detto. Lui andò in America e mi disse: «Sono stato a New York, il più bel quadro che ho visto è un quadro suo», degli anni '65...». E io dico: «Sì, però quando li facevo, neanche mi vedevate!». E sai, questo pesa; quando stai lavorando, stai con una galleria e senti che «sì, va bene, facciamo la mostra, ma insomma...». Ero un po', no Nicole? Un po' messo da parte. A parte Tapié. Tapié mi ha sempre difeso e grazie a lui mi tenevano in galleria.

Gallo - Il tuo caso è proprio quello della tradizione italiana: del dipinto, della forma, dell'equilibrio dei rapporti.

Boille - Sì loro non lo sentivano questo fatto.

Gallo - A me sembra simbolico che tu non bruciassi una materia qualunque, ma bruciassi la pittura a olio.

Boille - Certo, io volevo sublimarla, ma lei. Il mio rapporto dialettico e drammatico era con la pittura a olio.

Gallo - Questo però in qualche modo è un po' strano, perché tu ti sei formato pittoricamente a Parigi, è lì che hai cominciato a dipingere. Quando studiavi architettura, però, già dipingevi?

Boille - No, non dipingevo, però frequentavo l'Accademia.

Gallo - Quindi, comunque avevi formato un'esperienza dell'arte, un gusto.

Boille - Però avevo un pittore molto modesto, Bartoli, Arrigo Bartoli, che era scuola romana, così... che di pittura ne sapeva poco.

Gallo - Forse vedevi dipinti che sono a Roma.

Boille - No, non c'era nessun concetto della pittura. Tutto era molto legato alla retorica... Ho amato in parte il futurismo, ma il vero contatto con l'arte l'ho avuto a Parigi.



Conversazione con Achille Pace di Stefano Gallo, Roma 6 giugno 2007

Pace - Se si potesse fare un discorso su quello che sono state le fenomenologie, cioè Husserl, Merlau-Ponty, da noi c'era Enzo Paci, che era un uomo da non dimenticare, e poi Sartre. Questa fenomenologia esistenziale che era anche di carattere sociale. C'era un socialismo di tipo esistenziale.

Gallo - Vi hanno influenzato effettivamente allora gli scritti di questi filosofi?

Pace - Dopo. Perché io lavoravo già nel '56-'57, ma non avevo questi interessi. Avevo visto Pollock, avevo un'educazione visiva, avevo meditato; ma che ci fosse sotto un pensiero filosofico non lo sapevo. L'ho scoperto dopo. Ed è bellissimo.

Gallo - Noi faremo lunedì questa tavola rotonda e da questa vostra diversità, che però non è diversità tra persone in comunicanti potrà venire qualcosa di stimolante.

Pace - Con Boille c'è molta affinità. Premetto che uno può anche essere senza sapere, non è detto che uno si deve rendere conto, io purtroppo sono un tipo che... Dopo, mai prima. Io non mi baso sulle teorie di Husserl o di... per fare. Ma poi ho

capito che è importante. Faccio un esempio: Merlau-Ponty studiava Cézanne, scoprì che in Cézanne c'è la vita in atto... e noi lo facevamo già! Tutta la pittura di gesto è vita in atto. E la vita in atto è totalizzante. Non ha residui. Non è come il classicismo che si può sempre aggiustare. È quello e basta, è assoluto.

Gallo - Quando leggo il testo che voi avevate scritto per la costituzione del Gruppo 1 e poi i testi successivi della critica, mi imbatto in questo dire che bisogna andare oltre l'Informale, ma senza rinnegare l'Informale. Ha un senso vero questo non volere rinnegare...?

Pace - Si riteneva che l'informale fosse finalmente un punto di riferimento. Ecco il pensiero fenomenologico, ma a quel tempo nessuno leggeva queste cose. Però si intuiva che era importante; dunque bisognava costruire su quello... Questo segno deve avere una caduta che è identica agli altri, deve essere sempre mediato dalla materia e mediato dal gesto, perché il gesto è l'immediatezza del fare. E dunque tempo e spazio: noi risolvevamo il con-

cetto di spazio-tempo attraverso l'azione. L'azione dura un certo tempo e lo spazio è quello dell'azione. Il punto di fuga non esisteva più.

Percorsi

Gallo - C'era Argan, che quei testi li aveva già letti, che vi comunicava e vi orientava anche.

dell'

Astrazione

Pace - Argan era un genio. Aveva rapporti molto buoni col mio lavoro.

Gallo - Nel vostro manifesto ci sono riferimenti ad Argan...

Edgardo

Mannucci

Pace - Argan ci tenne a battesimo. L'idea di fare il gruppo è venuta ad Argan. Lui è venuto a Termo-

Luigi

Boille



Achille

Pace

Pasquale

Santoro

li. Io avevo fatto una mostra con Burri, Fontana... Io ero solo l'organizzatore. Discutevano lui, la Bucarelli, Ponente. Gli era stato chiesto da qualcuno di formare un gruppo. La Bucarelli disse: «Ma sai, sono già nati il Gruppo T, il Gruppo N, sembra una scimmiettatura». Argan mi guardava e disse: «Senta Pace, perché non si mette insieme a degli amici e formate un gruppo». Quella è stata l'idea iniziale del gruppo. A me l'idea di una socialità era sempre piaciuta. Allora Argan disse: «Guardi, mi hanno accompagnato da Roma due amici, Santoro e Frasca. Ci vada a parlare». Perché loro già avevano parlato con Argan durante il viaggio. I primi testi, i primi incontri si facevano a casa sua. E abbiamo cercato di capire cosa volesse dire.

Gallo - Poi perché ti sei sciolto dal gruppo?

Pace - Due cose in particolare. Uno che erano eccessive queste riunioni. Si facevano a casa di Frasca, che era una casetta a piazza Navona. Ora tutte le sere là fino alle tre le quattro di mattina... E poi cominciarono ad esaltarsi. Per dire, mettevano delle regole. Le regole secondo me erano illiberali:

non bisognava praticare altri pittori che non fossero amici del gruppo, non si doveva andare a vedere una mostra se il gruppo non fosse stato d'accordo con quella mostra... Mi sono ribellato.

Gallo - Influenze reciproche sul concreto del linguaggio?

Pace - Inizialmente tutti eravamo impegnati per il superamento dell'informale. Cioè voglio dire: c'era questa caduta, l'informale era l'espressione tipica dell'azzeramento, un momento di caduta, diciamo gravitazionale. Quando si lasciano cadere le cose. Lì inizia veramente la pittura fenomenologia. Considerando il concetto di poetica... Ho detto che noi ci vedevamo quasi tutti giorni con Argan, si parlava. E dunque lui incitava ognuno di noi: «Pace - per dire - ha la poetica del filo: va bene, ha tanti significati, lui la sente. Tu hai la poetica dei puntini (Biggi), vai bene anche tu. Non vi preoccupate. Il problema non è essere uguali. Ognuno ha una sua identità, fisica, psicologica, mentale. Il segno che ognuno di voi sceglie, sicuramente ha a che fare con questi elemen-

ti e quello siete voi. Non ci sono altri valori».

Gallo - Prima dicevi che ti senti vicino a Boille.

Pace - Sì è strano, ma mi sento più vicino a Boille che a Santoro.

Gallo - Tu Boille forse non lo conoscevi neanche agli inizi degli anni sessanta...

Pace - Avevo visto i suoi quadri, però allora faceva tanti segni, migliaia e migliaia di segni. Quello magari non lo dividevo. Poi è arrivato a una sintesi, cioè a un segno che totalizzava già l'essere. Perché altrimenti diventa decorativo, orna-



mentale, barocco. Il suo segno ultimamente è la decantazione del segno che tutta l'arte moderna ha cercato. Tutta l'arte moderna si è concentrata nel segno-materia. Lui fa ancora la pittura, però potrebbe anche tradurlo in una materia volendo. L'elemento ornamentale gli è rimasto, però in una sintesi tutta concettuale, mentale e direi esistenziale, perché lo spazio dei suoi quadri è lo spazio del gesto. Secondo me sta in una situazione buona. Il mio segno non è così, però ha gli stessi fenomeni di base.

Gallo - Quell'aspetto che voi tutti dicevate; cioè

dell'informale che non doveva essere rinnegato... E che però negli anni sessanta invece è stato messo sullo sfondo, perché l'aspetto geometrico, formale, calibrato nei rapporti, è risultato l'aspetto principale, e forse anche sotto l'influenza di Argan...

Pace - Sì, Argan ci dava delle indicazioni.

Gallo - Negli ultimi anni, invece, a me sembra che riemerge questa radice esistenziale, emozionale, materiale. A cominciare da questa *Rocca fisionomica*, che noi esporremo alla mostra, ma anche vedendo quest'ultima opera (opera n. 64). Anche qui... questa va nella direzione dell'ultimo quadro che abbiamo scelto per terminare. Qui ci sono degli elementi, sia nella matassa, quasi, del filo: non è più un filo, ma fa massa, materia. E anche al centro della tela il colore si addensa e fa spessore. Sì, certo, la fascia orizzontale c'è già in tue opere precedenti ed è l'aspetto in fondo dell'informale, della materia che rimane; però questi due elementi che dicevo, sono elementi che prima negli anni settanta-ottanta forse non avresti mai usato... e

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



che invece corrispondono alla radice della tua poetica, rivolta all'espressione insomma.

Pace - Io ho fatto centinaia di quadri col filo. Qualche volta ho fatto qualche variazione. Sempre rispettando la materia. In questo caso c'è un'abbondanza di materia, però anche questo è uno sfogo dopo tanta astinenza. Può venire il desiderio dell'abbondanza.

Gallo - Sull'ultima superficie dedicata a te alla mostra dovrebbe esserci la *Rocca fisionomica*, che è un quadro grande e poi mettiamo come ultimo dipinto un'opera che già va nella direzione di quest'ultimo quadro che hai fatto. La *Rocca* è un'opera che ti è quasi sfuggita, sulla quale forse hai avuto anche dei dubbi a lungo.

Pace - Sì, mi è sfuggita.

Gallo - Però su quella hai costruito negli ultimi dieci anni.

Pace - Questo quadro (*Rocca fisionomica*) io l'ho dipinto in un castello antichissimo. Sono stato lì fino alla sera tardi. Ed è venuta fuori questa im-

agine. Mica sapevo cosa fosse. Io avevo in mente la luna dietro alla rocca e invece è venuta fuori una figura. Quella cosa che ha in testa, quella è una nuvola. Non tutto si può giustificare, io non riesco a spiegarlo bene. Però mi lascio andare. Non freno certe cose che mi vengono. Non credo di avere mai esposto quest'opera, proprio per questa riserva, è un mio sfogo. Però bisogna pure lasciare che emergano questi aspetti.

Gallo - Dimmi Achille, dal punto di vista tecnico tu come lavori?

Pace - Per terra. Io sto nel quadro solo se sono per terra.

Gallo - Ma dove lavori?

Pace - Qui, ho dei cartoni per non sporcare. Se io mi metto su quel tavolo lì, non ci sto più dentro, non lo sento il quadro. Per sentire io devo stare così, perpendicolare.



Conversazione con Pasquale Santoro di Stefano Gallo, Roma 15 giugno 2007

Santoro - A Parigi, quando ho cominciato a fare le incisioni, ho cominciato a fare delle stampe: queste acquaforti fanno parte di una serie che ho fatto quando stavo da Hayter all'inizio. Che è successo? Era il periodo dell'informale, tutti facevano l'informale. L'informale mi piaceva, mi piacevano moltissimo le cose di Wols, di Fautrier naturalmente. Però mi piaceva anche Jacques Callot! Stavo a Parigi, andavo al Louvre. Vedi questo segno. Ricorre in tutte le stampe che faccio. Si può leggere, secondo quello che mi ha fatto capire Hayter (io lo facevo inconsciamente e lui mi ha dato un modo di lettura): o che questo nero è davanti e il bianco è dietro o viceversa. Tu stai su questa superficie qua, dove c'è il bianco, e lì dentro c'è un abisso tremendo. C'è questo sfalsamento. Nel mio lavoro tutto quello che faccio è casuale, ma è un casuale controllato. A un certo punto Hayter mi diceva giustamente che se sei bravo riesci a controllare la casualità, quello che viene.

Gallo - Sì Ninì, in questa incisione (opera n. 37) si ha la sensazione della profondità e del rilievo.

Santoro - Il rilievo c'è, c'è, tocca!

Gallo - È come se fosse una materia solida, che è stata incisa, scavata, solcata.

Santoro - Sì, sì. E io faccio sempre le stesse cose.

Gallo - Infatti uno dei primi dipinti che noi mettiamo in mostra, in realtà è snodato; e quindi è un oggetto in parte spaziale.

Santoro - È come se prendessi questa incisione e la girassi.

Gallo - E si arriva a questo strano oggetto, *Sinchisi di un'idea*.

Santoro - Quest'incisione e *Sinchisi* sono proprio simili. È lo stesso principio.

Gallo - Avrei piacere che mi introducessi un po' a questo strano oggetto, con questo strano titolo.

Santoro - L'occhio percepisce i segnali luminosi fino ad un certo angolo. Una malattia della vista è la *sinchisi*: vedi male, si restringe l'angolo, il campo visivo e c'è gente che vede solamente se ha l'occhio fisso lì davanti, ma se gira l'occhio non vede

più niente. Ora l'idea era sempre di queste strisce, come quelle dell'incisione, che cominciavano a martellarmi dentro. Della vita, che affrontavo da giovanotto che voleva cambiare tutto, non posso raccontare niente; posso prenderne però un pezzetto. Non so quando sono nato, non so quando morirò, ma basta che racconto un pezzetto della mia vita e già penso di avere fatto un lavoro grande. Ma non raccontare! Se posso comunicare agli altri le sensazioni che ho avuto e come ho vissuto un periodo, può darsi che a qualcuno questo può servire o no. Una specie di biografia. Una specie di

Percorsi

dell'

Astrazione

*Edgardo
Mannucci*

*Luigi
Boille*

*Achille
Pace*

*Pasquale
Santoro*



testimone che lascio a quello che viene dopo.

Gallo - Una striscia.

Santoro - Sì una banda, una striscia. Ecco perché queste strisce. Però ho detto, no, queste strisce non mi vanno bene in orizzontale perché si confondono un po' troppo. Allora le metto in verticale così non c'è possibilità di equivoco: non sono tramonti, non sono marine. Per rendere più forte l'idea che voglio andare soltanto da là a là, mi è venuta l'idea delle vibrazioni, le vibrazioni dell'occhio. Ossia: che cosa posso raccontare? Posso raccontare da qua a qua! E ho continuato



questo lavoro in quelle cose lì. Sono quattro momenti della stessa visione. È un'opera dedicata a Nello Ponente. È lo stesso pezzo di cielo visto in quattro maniere diverse. C'è una monotonia in quel che vedi; ma a un certo punto ti accorgi che vedi qualcosa che si muove a sinistra. Ed è il vecchio trucco dei cacciatori. Quando un uccello si rifugia dentro un albero, e tu non sai dov'è, perché è piccolo; per vedere l'uccello dov'è e ucciderlo tu ti fissi fermo e non vedi niente. Ad un certo punto vedi che qualcosa si muove da una parte. Perché se tu muovi gli occhi per cercarlo

non lo vedi; ma se guardi fisso...

Gallo - ...hai una percezione indistinta, ma...

Santoro - Sì, uno sfarfallio.

Gallo - E quindi anche *Sinchi* è così.

Santoro - Sì, sì.

Gallo - Mi interessa molto questa cosa. C'è un'idea complessa dietro.

Santoro - Ti ho detto che racconto sempre la stessa cosa... Ci ripensi, la cambi...Vedi quell'opera laggiù sopra la porta? Ci sono tre rettangoli. Se fissi un oggetto centrale, l'altro a sinistra viene mo-



dificato e anche quello a destra. Tu stai guardando sempre la stessa cosa, ma il rettangolo centrale a destra è diventato grande grande, a sinistra si è spostato un po'...

Percorsi

dell'

Astrazione

Gallo - Tu dici: è quello che succede in una visione prolungata...

Santoro - La grande presunzione che ho, è che quando fai un lavoro del genere trasferisci tutto quello che c'è dentro, come concetto, alla vita quotidiana, alla politica, a tante cose. Quell'opera che vedi di ottone, sono sempre tre elementi. Viaggiano tutti su una linea, su un orizzonte, è

Edgardo

Mannucci

Luigi

Boille

Achille

Pace

Pasquale

Santoro



tutto calmo: la vita delle persone. A un certo punto c'è un dramma, una frattura. Quell'elemento di sinistra è Adamo, poi Eva, che è quella incinta al centro, e l'autonomo...

Gallo - L'autonomo?

Santoro - Ti ricordi gli autonomi?

Gallo - Ah, gli autonomi in politica...

Santoro - Quest'opera, nella mia megalomania, si chiama Omaggio a Cranach, al famoso quadro...

Gallo - Adamo ed Eva.

Santoro - Che c'entra l'autonomo? Un sacco di



amici miei erano autonomi e morivano, l'idea era una follia. Ma ritorniamo alle incisioni.

Gallo - Senti Ninì (guardando un'incisione): questa è la tua traccia di fondo. Ora, questa traccia lineare, che è un po' la tua struttura di fondo, che c'è sempre, è una macchia nella quale si ferma il movimento della percezione. È come se le cose della realtà che ti passano davanti, che scorrono, tu le fermassi in questo percorso...

Santoro - È come la musica. La musica è un continuo di suoni. Però a un certo punto ti incanti, ti fermi, perché c'è un accordo. E questi sono pro-



prio accordi...

Gallo - Ma sono accordi della visione, di una visione inconsapevole in una certa misura.

Santoro - Sì, della visione. Tu stai ascoltando una musica oppure guardi uno spettacolo dal finestrino del treno. Vedi tante cose; poi ti fissi su un oggetto, cogli quell'oggetto e lo trasferisce là.

Gallo - Veniamo ora a questi ultimi tuoi dipinti. Mi sembrano abbastanza delle novità, no?

Santoro - No, no, sono sempre le stesse cose.

Gallo - E trovami questo rosso...

Santoro - Sono sempre gli stessi rossi.

Gallo - Questi quadri li fai utilizzando un nastro?

Santoro - Alcuni col nastro altri con la spatola. Per me il segno deve essere casuale e nello stesso tempo nettissimo.