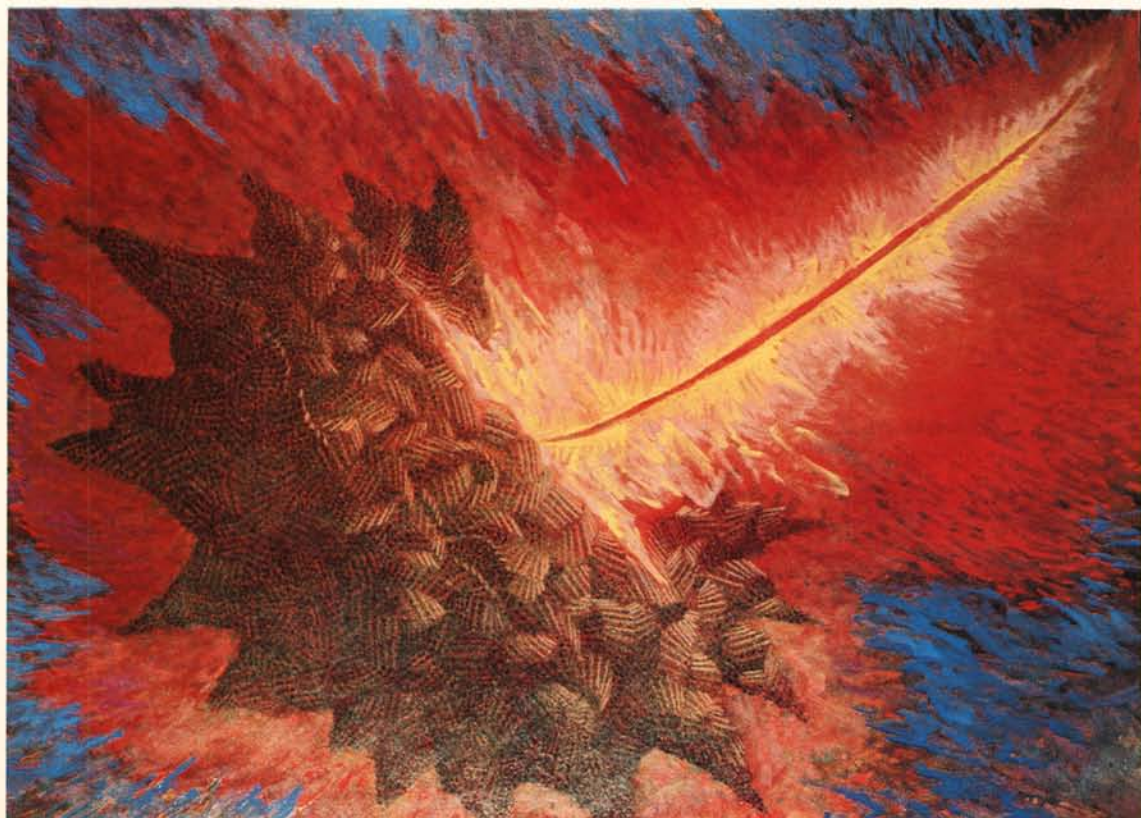


# segno 43

gennaio 1985 • Lire 4.000



**GIOVANI AL SUD: Puglia e Basilicata**  
*Nelle foto opere di Matarrese-Bilenchi,  
Paolo Lunanova, Piero Di Terlizzi*





ingannevole, di addensamenti e trasparenze cromatiche, di vibrazioni percettive”.

Abbiamo già accennato all'interesse di Sottile per la scienza, l'artista però rimette in discussione i dati scientifici già acquisiti. “La ricerca compiuta sulle righe di Fraunhofer è esemplare da questo punto di vista. Contro l'opinione corrente che individua nei colori dello spettro solare solo una o due righe, Sottile cerca di dimostrare, sperimentalmente, che in realtà le righe di Fraunhofer possono essere infinite” (Silvana Sinisi). In quel periodo si impone comunque come fondamentale per Sottile l'analisi del colore e della luce, punto di riferimento anche nelle “Lievitazioni” e nelle “Icône”. In queste due serie di lavori inoltre predomina il valore di una recuperata manualità.

Su un supporto lasciato bianco l'artista interviene, sempre assecondando le proprietà naturali del materiale, per provocare una serie di rigonfiamenti che deformano la superficie. Inoltre l'artista parte da un modulo che è il quadrato, lo moltiplica, mentre le zone a rilievo aumentano gradatamente da un quadrato all'altro in un processo di doppio accrescimento. Le “Lievitazioni” quindi “propongono un discorso imperniato sul rapporto spazio-luce” come scrive la Sinisi.

Nel lavoro sul colore, sulla luce e sull'oro come materia fatta di luce più che come simbolo metafisico, Sottile giunge al recupero delle tecniche delle antiche icone bizantine. Tuttavia Sottile, che nelle prime icone riprende solo i materiali e i colori delle icone russe sorvolando sull'aspetto iconografico, compirà un ulteriore passo in avanti. “Nella loro luminosità riflettente le prime Icône non catturavano alcuna immagine. Sono possedute dall'assoluto silenzio, e ogni particolare figurativo avrebbe certamente infranto l'azione della luce. Il mirabile equilibrio, per essere tale, non poteva essere ripetibile: la sua irreperibilità è infatti la sua funzione ideale. Ora, nelle nuove Icône, ha infranto la presenza del silenzio, introducendo nella Icona particolari di immagini tratte dalla pittura colta. Una spazialità riflettente non poteva non catturare delle immagini: ecco il mistero” (Italo Mussa). Il campo dell'icona viene tagliato e mentre da una parte campeggia l'oro assoluto che rimanda solo alla sostanza di cui è fatto, la luce, dall'altra parte si depositano frammenti di immagini bloccate e rapite dal flusso della grande tradizione artistica.

Ma ci avviciniamo ai giorni nostri. Turi Sottile firma il manifesto della Metapittura che si propone di restituire un senso ai segni pittorici, presenta una mostra dal titolo “Ritratti”, veri e propri ritratti in pittura della fisionomia interna delle persone che li hanno ispirati. “Al di là del segno che significa se stesso: questo è il senso della “Metapittura” di Turi Sottile. Ora egli guarda alla grande pittura europea a cavallo tra '800 e '900, a Matisse, Derain, Nolde... e soprattutto al Monet delle Ninfee. La loro lezione che Sottile “ha ritrovato come sua”, come scrive Paolo Balmas, è la lezione della misura che nasce dall'energia e, ancora una volta, del colore e della luce. I colori sprizzano dal pennello e vanno a imprimersi sulla tela, sono insieme segno e colore tendenti alla realizzazione di questo principio, la luce, costruiscono la forma e la disintegrano. Da questa presenza e dissolvenza a un tempo della forma emergono le allusioni alle immagini. Il titolo della recente mostra a Messina è *Cromazione*, origine della pittura dal colore. “La mia è un'operazione a caldo/freddo” scrive Turi Sottile e Balmas, in catalo-

go, commenta: “*Dipingere a caldo* ovvero non progettare, non affidarsi e non affidare l'opera ad un programma limitato e specifico, non chiedere alla realtà dell'espressione di essere ogni volta, ancora una volta, la semplice attuazione di un patto con la ragione stipulato a monte sotto gli auspici e le compiaciute-compiacenti indicazioni dell'intelletto. *Dipingere a freddo* ovvero vigilare, vegliare su tutto, mantenere i nervi saldi, tenere a mente (ma la mano è ancora ‘mente’) che il quadro è un sistema di relazioni, che il colore è segno, sempre, inesorabilmente, colpo dopo colpo”. Probabilmente l'intera storia artistica di Sottile si può leggere con la scorta di questo binomio caldo/freddo. A un inizio “caldo”, caratterizzato ad uno stile impetuoso, segue un periodo più “freddo”, segnato dal ricorso alla distanza dell'ironia, all'interesse per la scienza, all'atteggiamento analitico, fino all'assunzione della citazione, in qualche modo indice di un distacco. Non a caso in questi ultimi lavori si cercherebbe invano una citazione letterale: i punti di riferimento restano una vaga ispirazione rievocata attraverso la memoria del colpo d'occhio. Il fatto è che questi ultimi lavori sembrano privilegiare il “caldo” e riallacciarsi in qualche modo

ini

Coop. A.A.M./Roma

#### PAESAGGI TEORICI DI FRANCO PURINI

In una delle “Occasioni di Architettura” Francesco Moschini ha curato quella che consideriamo una delle più importanti e stimolanti mostre dell'A.A.M. Coop.: quella dedicata ai “Paesaggi Teorici” di Franco Purini.

Tre differenziate forme/momenti della sperimentazione puriniana: l'Invenzione, il Progetto, la Meditazione, si sono divise il raccolto spazio della galleria inducendo tre diverse forme di riflessione. In un primo settore, due pareti bianche fronteggiandosi sono state ordinate dalla serie di trenta disegni denominata “Attorno alla linea d'ombra” “Dopo l'architettura della città”, questa parte, impostata su un doppio scandire lo spazio, ha costituito il centro tematico della mostra e delle nostre riflessioni su di essa. In un secondo settore un proiettore per diapositive scandiva il tempo della percezione/riflessione accendendo ritmicamente un'altra parete con i disegni relativi agli ultimi progetti (la casa del farmacista a Gibellina, lo studio di Silvia Danesi, il progetto per la riva sinistra del Tevere al porto fluviale di Testaccio). In un terzo settore, in orizzontale per facilitare una lettura più “intima”, alcuni schizzi, anche loro che “precedono e seguono i progetti” coloravano quei taccuini nei quali Purini, incessantemente, raccoglie “episodi immaginati”, e che sembravano scandire un tempo ed uno spazio “interiori”.

Questa esposizione di “Paesaggi teorici” ha costituito una occasione per comprendere la sperimentazione di questo architetto che, con le tecniche messe e punto dalle discipline letterarie (che sono sicuramente più avanti delle altre nel “tentativo di descrivere i confini della ragione” nel moderno), costruisce un “dispositivo di pensiero” che insistentemente visita e racconta quel “paesaggio ideale di ciascuno di noi” divenuto “terra desolata” che non è più né nell'architettura né nella città ma “è forse, come egli dice, in quel deserto aspirante che le separa”. È un “dispositivo narrativo” questo che solo nella “espe-



rienza del limite”, l’explorare la “linea d’ombra” che è il luogo nel quale ogni forma è “la cosa stessa e, nello stesso tempo, il cessare di ogni cosa”, colloca la dimora del “pensiero della modificazione”, del “Mutamento”.

Chi scrive ricorda l’interesse suscitato da una conferenza tenuta nella Facoltà di Architettura di Roma, nella quale Franco Purini descrivendo il suo approccio alla pagina bianca aveva fornito una chiave di lettura del suo “pensare” il disegno. Questa spiegazione solo apparentemente pratica, ci era apparsa come un crocevia di “figure metaforiche” rappresentanti quel “doppio” nel quale egli fa abitare l’oggetto del suo narrare: lo spazio della separazione, della “differenza”.

Aiutato da rapidi e “nervosi” schizzi su una lavagna, egli aveva descritto due momenti precisi dello “scaturire del disegno”: il primo, nel quale lo spazio, ancora vuoto, del foglio viene ordinato da assialità ortogonali, come per un bisogno (ed un piacere evocativo) di certezze formali, rappresentate da simmetriche costruzioni grafiche (il quadrato, la maglia, gli assi di simmetria); il secondo, nel quale questa rigidità iniziale viene “attaccata”, come da una “malattia”, da una tecnica grafica che si costruisce su quella che egli chiama (con termine filmico) “dissolvenza incrociata”. Questa “aggressione” viene portata da un intenso sovrapporsi di campiture grafiche di diverse forme ed angolazioni, così che linee, punti, macchie nere, trame di segmentini, piccole figure ovali o irregolari più o meno campite, foglie di ogni forma, si sovrappongono e con il loro intersecarsi o ritrarsi al di qua di immaginarie linee o aree, generano forme e trasparenze, ombre e raggi di luce, profondità e primi piani, purezze e abrasioni della materia, immagini ed allusioni.

La sensazione ricevuta da questa descrizione è stata netta ed è sembrato come se, mentre nel primo momento era costruita nella rigidità una metafora dell’unicità pacificante della “ragione” dell’“io penso” cartesiano, nel secondo essa era disgregata dalla fluidità di una “arbitrarietà” metafora della molteplicità “corrosiva” dei sensi.

Dove si svolge questo scontro? Che cosa, può sopportare questa “immane pluralità”, come dice Nietzsche?

“È il corpo di chi disegna, in definitiva, il mezzo non accidentale per mezzo del quale appare nel mondo il progetto”, “i progetti ed i disegni attraversano il corpo di chi li traccia ricoprendolo, nel corso degli anni, di inestricabili geroglifici”, dice Purini, ed in questa metafora è l’esperienza di Piranesi. È il “corpo” in tutte le sue accezioni (una è quella di “corpus” disciplinare) il luogo dell’eccesso di esperienza, il luogo di quel fenomeno che la letteratura del Novecento ha riconosciuto come il solo che “può infrangere i decreti che (ne) hanno umiliato le infinite virtualità”, fenomeno che è l’“evento della malattia”.

Attraverso i disegni della mostra (significativo il sottotitolo di “Dopo l’architettura della città”), “disegni d’Invenzione” che secondo Purini, “illustrano distruzioni, corrosioni, combustioni, aggressioni, divisioni”, si comprende il “che cosa” del suo sperimentare che tende a spingersi nel “cuore di tenebra” del reale, in un luogo del pensiero (la linea d’ombra della metafisica?) in cui confluiscono l’io penso e l’esso pensa delle “ragioni del corpo”, *cogital* e *animal*, nell’inevitabile “viaggio” attraverso l’indicibile e l’irrappresentabile del corpo in cui questo pensiero scopre (per dirla col “Cacciatore Grac-

co” kafkiano) quell’“impossibilità a *fermarsi*, né appaesandosi nella “malattia” né indugiando romanticamente presso le rovine.

Allora come può chi opera all’interno di una disciplina (un architetto ad esempio) cogliere questo confine (*limen*) tra astrazione ed esperienza sensibile, ma anche tra l’“antica casa del linguaggio” e l’“abisso del privo di senso”?

Nel narrare la marginalità di Ridolfi, Purini ci parla della sua marginalità come rifiuto di abitare il centro di una Tecnica, egli la definisce come la “volontà di viaggiare continuamente dal centro verso l’esterno dell’architettura e viceversa, per evitare che il “mestiere” consolidandosi, offuschi l’interesse per l’architettura stessa, ma soprattutto, per le mutevoli forme della vita”.

E, come e con quali mezzi essa si mostra? Qui Purini ci spiega che “... basta però un piccolo trucco prospettico, lo spostamento di un piano, o un errore di costruzione calcolato, perchè gli oggetti stessi si ricarichino delle ambiguità neutralizzate e si mettano ad ironizzare mentre lo spazio mostra una preoccupante labilità... non è difficile immaginare davanti ad una tavola di elementi ben congegnata, il sorriso dell’immaginazione mentre prepara il prossimo attacco che rimetterà tutto in discussione. Sono le immagini “eterogenee”, ognuna delle quali manifesta la visibilità di un aspetto del “mondo” prima indiscernibile, ognuna delle quali è dunque un “evento di verità”.

Nell’“ordine del rigore” irrompe “il disordine apparente della creatività” che nella eterogeneità degli “eventi di verità”, nel loro inconsueto accostamento, rivelano una diversa organizzazione delle cose, “delle strade e dei percorsi possibili”, che è propriamente “Perturbante”, la “Vertigine” che ci coglie in questo “mondo di mezzo”. Da questo lavoro spaesante, teso non a proporre nuovi luoghi pacificatori che esorcizzino la caducità propria del mondo, ma al contrario, a mostrare la labilità insita di queste fughe, nascono immagini “perverse”, “sgradevoli”, non rassicuranti, immagini della metamorfosi e del mutamento” in cui la finzione si interseca con la realtà”. Ricordiamo le parole di Franco Rella: “L’accesso al reale infatti è il confronto con l’impertinenza del mondo, che può essere colta soltanto sospendendo le normali regole di condotta attraverso la *malattia*; vale a dire uscendo dalla *norma* e dai codici metafisici che demarcavano la separazione tra mente e corpo, fra idea ed esperienza, fra ragione e follia”.

Nel “doppio tempo” del progetto, i linguaggi codificati delle regole del “corpus” (il purissimo diamante teorico del Laugier) ma anche tutto il Moderno e le sue esattezze, rivelano la loro analoga precarietà, aggrediti dal “tempo reale” nel momento in cui stanno dando una forma, stanno definendosi come linguaggio, si trasformano in “rovina”, come la muraglia cinese kafkiana. Il mondo si presenta come questo caos di “frammenti” disordinati nel tempo e nello spazio, su cui invano la ragione tenta di sovrapporre griglie, che invano tenta di ordinare, perchè sempre una smagliatura, un punto non preso in considerazione lasciano intravedere l’*altro*, che si voleva nascondere.

“Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine” così Eliot conclude la sua “Terra desolata”, e proprio “Terra desolata” è intitolata da Purini, la prima tavola del ciclo.

“Tutti i discorsi distruttori - dice Derrida - debbono abitare le strutture stesse che stanno abbattendo



e nascondervi un desiderio indistruttibile di presenza-piena”.

Vitruvio, Milizia, Alberti, Laugier e così tutta la trattatistica ed il patrimonio delle architetture costruite sono come il primo punto di “partenza” di fronte al foglio bianco”, la “ragione della disciplina, l’*ordo* del suo sistema, essi vengono aggrediti, in Purini, da tutta una serie di *meccanismi distruttori* che all’interno di immagini metaforiche propongono *enigmi che non hanno soluzioni*, e così essi *uccidendo certezze* liberano il *dubbio creativo*”.

Così, partendo dal “dispositivo Muratori” che scopre la dicotomia tra i tempi della costruzione del progetto e delle “trasformazioni alle quali l’uso lo sottopone dal suo apparire nella città” (è il primo tema del doppio); con il dispositivo Della Volpe altro visitare la distanza tra discorsi poetico e scientifico; con quello di Bachelard, il quale teorizza la *rêverie* come infrazione dei limiti del linguaggio nel luogo della Poesia; con quello tafuriano come “progetto di crisi” e come consapevolezza della possibile propria *inattualità*; praticando la tecnica dei grandi sperimentatori del linguaggio, del Novecento, i narratori del *limite* (Kafka, Baudelaire, Proust, Rimbaud poi Eliot, Conrad, Poe, Borges), oltre che quella dei *decostruttori* (Nietzsche, Freud, Benjamin, Derrida, ecc.) che cita ampiamente nei suoi scritti, si spinge in quel *mondo di mezzo* “in cui tutte le verità si presentano in due mezze verità”.

Attraverso il dubbio creativo, attraverso il *mutamento* le figure non muoiono ma si trasformano, come dice ancora Rella: “Liberando l’immagine che illumina il processo della trasfigurazione: la regione dei possibili che proprio questo mutamento dischiude e rende praticabile”, certo da ciò nasce una tensione positiva, *difficile da vivere*, ma comunque “necessaria”.

Purini sa, ed i suoi disegni ce lo dimostrano, che questa difficoltà è propria del viaggiatore del *deserto aspirante*, di colui che si muove “in un mare pieno di mostri”, difficoltà che nasce dall’angoscia di chi si è lasciato alle spalle delle solide certezze per una meta ancora ignota, è la sensazione del “mal di mare in terra ferma”, ma sa anche che solo quella tensione positiva “ci permette di uscire dalle immagini apocalittiche che fanno solo parlare della fine e del principio, e non del mondo, delle cose che mutano, di noi che mutiamo con esse”.

Si tratta di progettare il luogo in cui le differenze non solo si manifestano ma anche si producono, perché solo questo luogo eterogeneo produce il mutamento, la metamorfosi delle cose.

“L’anima muta di fronte alle forme. E, davanti al mutamento il Racconto ripropone la sua *necessità*” (Rella)

**Massimo Fazzino - Vera Pirrò**

Studio Morra/Napoli

**SCRITTURA VISUALE IN ITALIA (1960-1970)**

“La scrittura visuale in Italia: inizi, presenze, orientamenti (1960-1970)” è il titolo della mostra tenuta a partire dall’8 gennaio 1985 allo Studio Morra di Napoli. Vogliamo subito rilevare che essa si pone come terza dopo la “Poesia visuale italiana” al Mercato del Sale in Milano, ottobre ’84, e “Parola fra spazio e suono - situazione italiana 1984” in novembre-dicembre al Palazzo Paolina di Viareggio. Ma rassegne e mostre, minori per la sede o il numero dei partecipanti o ancora per la particolarità dell’angolazione, si sono succedute numerosissime, per cui citeremo qui quelle di cui abbiamo notizia, come: “Il segno verde”, Sant’Agnello (Napoli), “Contr/azione I”, Sorrento, “Contr/azione II”, Piano di Sorrento, “I versi del Golem”, Arci-poesia, Napoli, tutte allestite, tra il maggio e il luglio 1984 da Gaetano Colonna; “L’immagine scritta”, 5<sup>a</sup> Estate Latina Mare, agosto-settembre ’84, a cura di Franco Cavallo; “Ambient’azione poetica”, ideata e realizzata a Ponte Nossa (Bergamo) in novembre da G.C. Cavallo, e infine “Poesia visuale ’85”, a cura di Ubaldo Giacomucci in Sommacampagna (Verona) a partire dal 12 gennaio. Tutto questo senza contare le numerose mostre personali che continuano a tenersi da un capo all’altro del paese. Una panoramica sommaria e incompleta, come si diceva, sulla quale abbiamo voluto indugiare non certo per tentare un impossibile e immotivato bilancio, quanto per farsi un’idea delle dimensioni di un fenomeno a quanto pare non proprio prossimo all’esaurimento. Nella mostra napoletana presso lo Studio Morra compaiono trentaquattro autori alle origini della massiccia fuga dal libro tra l’ultimo scorcio degli anni cinquanta e i primi anni sessanta, o affacciatisi subito dopo, tutti insieme rappresentanti la gamma presso che completa degli orientamenti e delle tendenze fin d’allora manifestatesi. Alcuni di essi vanno considerati quali pionieri o precorrittori del fenomeno, e sono i casi tra loro diversissimi di Emilio Villa e di Carlo Belloli, mentre molti altri sono di quelli che, dopo aver figurato ad una precocissima quanto snobbata, occasionale rassegna tenutasi a Reggio Emilia nel novembre 1964, confluirono subito dopo nel primo tentativo di antologizzazione, “Poiorama”, che noi stessi curammo per la rivista napoletana “Linea sud” (n.2 aprile 1965).

Si può comunque considerare la rassegna come ispirata sia alla singolarità o curiosità di determinate presenze, sia ad una intenzione di recupero di alcune tessere del mosaico degli inizi che per qualche motivo non sempre chiaro hanno finito per restare solitamente in ombra, e ciò anche indipendentemente dall’aspetto relativo all’apporto ed alla personalità degli autori. Così, scontata la presenza di partecipazioni dimostratesi episodiche e pertanto “curiose” di autori (per es. Bonito Oliva, Balestrini, Matti) ben presto passati ad altre attività, e di quella breve ma intensa di Ketty La Rocca, immaturamente scomparsa nel 1974, molti autori appaiono impegnati a contendere o rivendicare alla scrittura funzioni d’inedito linguaggio o di spartito, di calligrafismo o di sistema segnico autonomo, pur sempre nel quadro di una problematica connessa con l’inizio e la fine del *verbum*, e sarà il caso di autori come Martino Oberto, Magdalo Mussio, Maurizio Nannucci, o come Arrigo Lora Totino, Adriano Spatola e Vincenzo Accame; mentre l’interesse, almeno iniziale, di Miccini, Pignotti, Perfetti, Sarenco, Isgrò, Vaccari