

LA PITTURA DI LUCIANO LATTANZI TRA SEMANTICA E SCHEMATISMO

di
Marcello Nesti

Discussione della Tesi di

STORIA DELL'ARTE

per il diploma in

DECORAZIONE

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI CARRARA

2001



IL DIRETTORE
(Prof. Carlo Bordini)

A handwritten signature in cursive script, likely belonging to Prof. Carlo Bordini.

Relatore: _____

Correlatore: _____

Data: _____

**LA PITTURA DI LUCIANO LATTANZI
TRA SEMANTICA E SCHEMATISMO**

di Marcello Nesti

Relatore: Professoressa Anna Vittoria Laghi
Corso di Decorazione

INDICE

I LA PITTURA SEMANTICA

I.1	LA PITTURA SEMANTICA: GENESI E NASCITA.....	p. 1
I.2	LA PITTURA SEMANTICA: FORTUNA CRITICA	p. 12
I.3	LA PITTURA SEMANTICA: ANALISI DELLE OPERE	
I.3.1	Il sacro e il profano (1956).....	p. 21
I.3.2	Pittura Semantica (1958-1959).....	p. 26
I.3.3	Opera Semantica (1960).....	p. 29
I.3.4	Opera Semantica (1963).....	p. 33
I.3.5	Semantische Malerei (1964).....	p. 36

II LA PITTURA D'ORNAMENTO

II.1	LA PITTURA D'ORNAMENTO: CONSIDERAZIONI GENERALI ..	p. 39
II.2	LA STAGIONE ORNAMENTALE DI LUCIANO LATTANZI.....	p. 47
II.3	LA PITTURA ORNAMENTALE: ANALISI DELLE OPERE	
II.3.1	Semantische Berliner Skizzen (1968).....	p. 54
II.3.2	Acryl F/19 (1978).....	p. 58
II.3.3	Acryl E/31 (1980), Acryl F/63 (1985).....	p. 60

III LO SCHEMATISMO

III.1	LO SCHEMATISMO: BREVE INTRODUZIONE.....	p. 63
III.2	"LA TERZA ETÀ PITTORICA" DI LUCIANO LATTANZI.....	p. 71
III.3	LA PITTURA SCHEMATISTA: ANALISI DELLE OPERE	
III.3.1	Centro d'ideazione (1985).....	p. 79
III.3.2	Il potere centralizzatore (1985).....	p. 82
III.3.3	Interferenze all'ascesa (1989-1990).....	p. 86

APPENDICE DOCUMENTARIA.....

p. 91

NOTA BIOGRAFICA.....	p. 92
IL MANIFESTO DELLA PITTURA SEMANTICA.....	p. 95
SULLA PITTURA SEMANTICA.....	p. 108

INDICE BIBLIOGRAFICO	p. 109
----------------------------	--------

PREFAZIONE

Perché una tesi sull'opera Luciano Lattanzi? La ragione che in modo più evidente ed immediato giustifica tale scelta va innanzitutto ricercata in quella vocazione ornamentale che chi scrive ha identificato come un'autentica costante nell'ambito del pur variegato percorso artistico del pittore carrarino; come infatti si cercherà di dimostrare nelle pagine che seguiranno, esiste una sorta di fil rouge che collega chiaramente le successive fasi creative di Lattanzi, sottendendone ogni processo di svolgimento ed evoluzione: se da un lato l'adozione costante di un linguaggio pittorico fondato su elementari "scarabocchi" di base rappresenta, in effetti, l'imprescindibile presupposto "tecnico" su cui l'artista ha fondato un proprio personalissimo universo di architetture segniche, dall'altro l'esito formale di queste ardite creazioni di ingegneria cromatica resta sempre e comunque di natura spiccatamente ornamentale. Per chi, come il sottoscritto, ha appuntato il proprio interesse di studente sulla pratica e la teoria della Decorazione, la pittura di Lattanzi non può quindi che costituire un oggetto di stimolante curiosità e di forte apprezzamento.

Ma non è tutto; nel corso della preparazione del presente lavoro, ho avuto la fortuna ed il privilegio di conoscere e frequentare l'artista: l'intelligenza, la cultura, il lucido acume critico che ho così avuto modo di riscontrare nelle parole di Luciano Lattanzi, mi hanno profondamente colpito ed hanno rappresentato per me un'occasione unica di arricchimento e di crescita.

Dietro la stesura di questa tesi, accanto all'apprezzamento per l'opera del pittore, figura dunque una stima sincera per l'uomo Luciano Lattanzi.

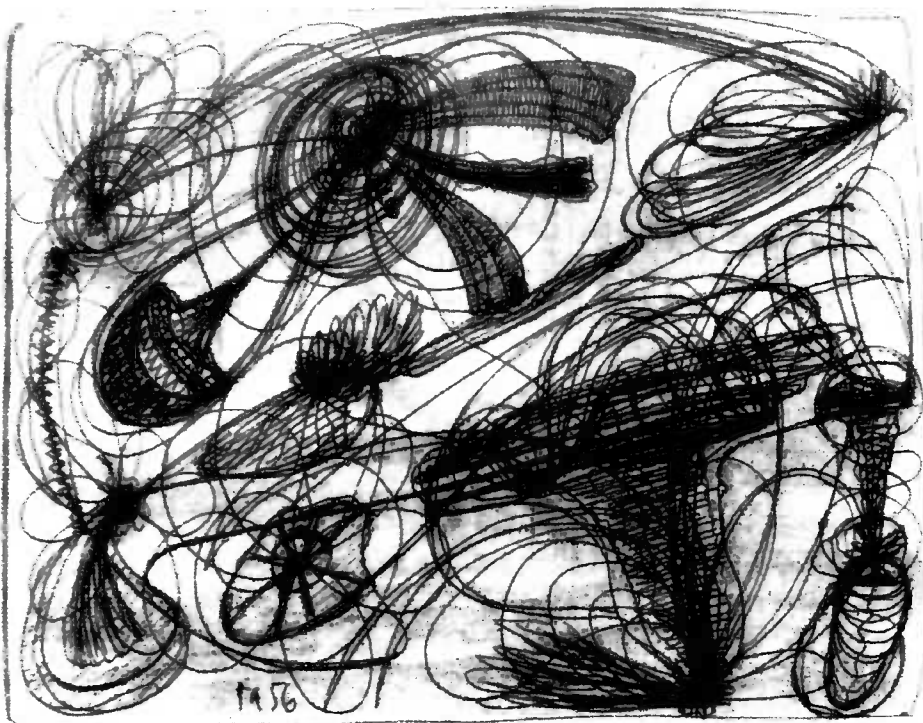
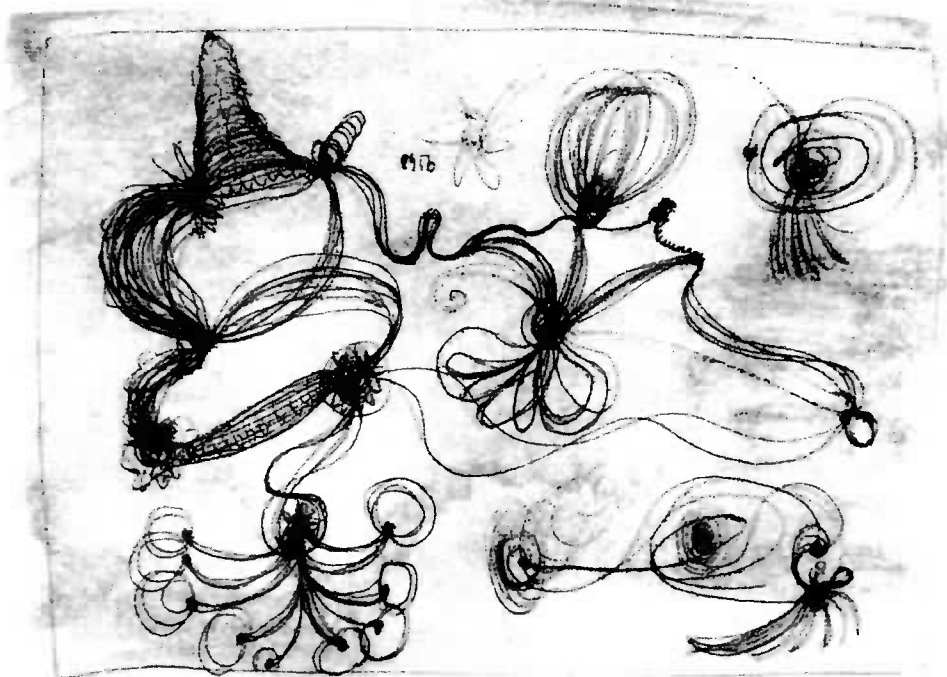
I LA PITTURA SEMANTICA

I.1 LA PITTURA SEMANTICA: GENESI E NASCITA

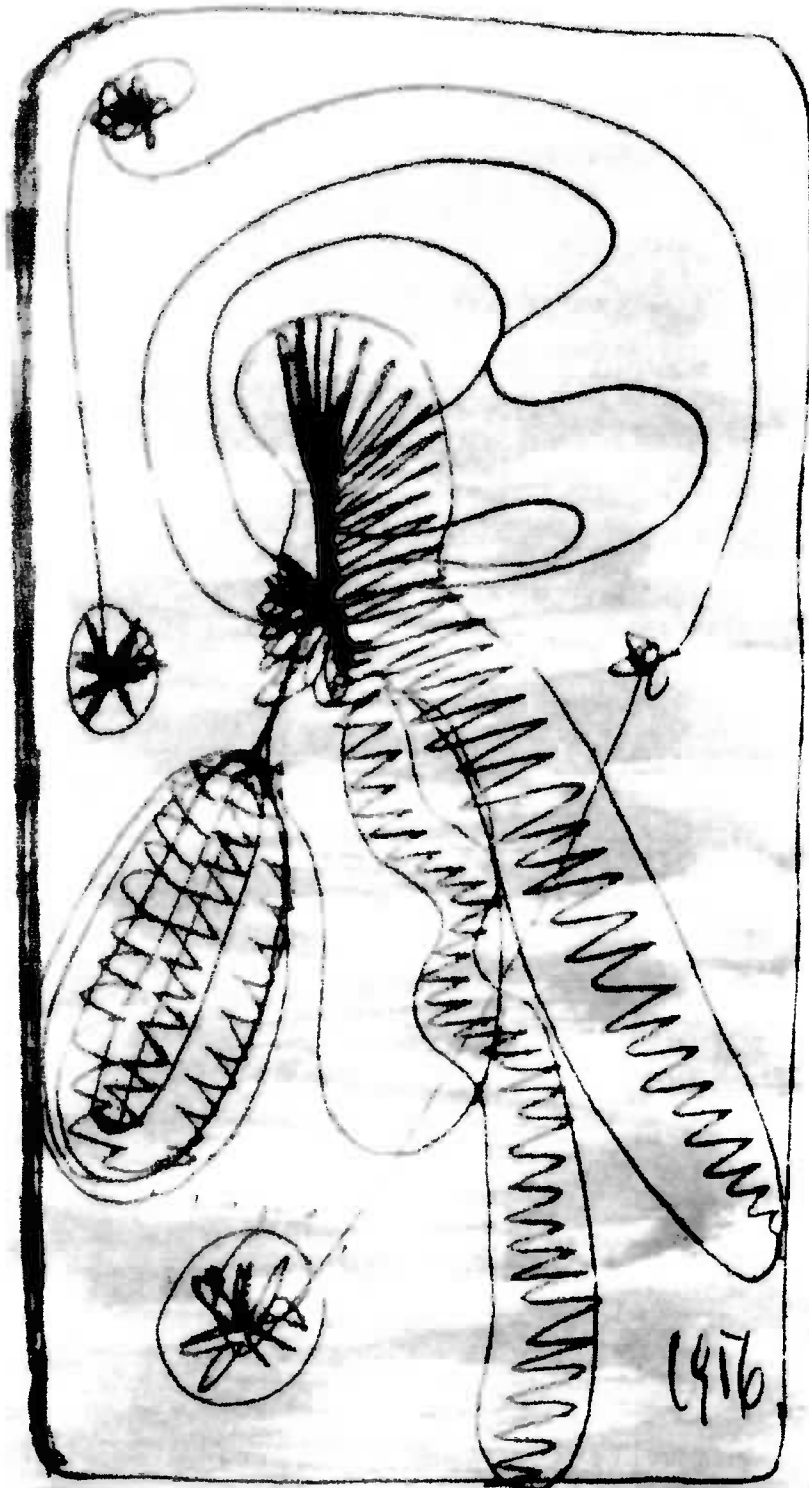
La Pittura Semantica trova la propria collocazione nel contesto di un fenomeno, di dimensioni assai più vaste e variegate, che possiamo definire Post-Informale europeo¹, designando con tale termine l'attività di un gruppo di artisti che, avendo avvertito l'esaurimento delle poetiche informali, si impegnarono nell'identificazione di nuovi percorsi di espressione alternativi a quelle; percorsi che rappresentano un superamento dell'Informale e, nel medesimo tempo, poiché da esso comunque tutti derivano, una sua continuazione.

Denominatore comune di queste esperienze (che abbracciano un arco di tempo approssimativamente compreso fra la metà degli anni Cinquanta e quella del decennio successivo) può essere considerato un ripensamento su quello che fu l'aspetto precipuo e soprattutto caratterizzante dell'Informale, vale a dire una gestualità istintiva, talvolta violenta e in ogni caso mai sottoposta al controllo della ragione; tale riflessione avvenne invece proprio nella direzione di una ristrutturazione, in senso razionale, del gesto stesso. L'anello di congiunzione fra i pittori informali ed il Post-Informale è rappresentato da quegli artisti (da collocare nel primo gruppo) che rivolsero la propria indagine all'universo dei segni, come elementi minimali autosignificanti e privi di codice, da contemplarsi nella loro intrinseca bellezza (fra gli altri Antonio Sanfilippo, Angelo Verga, Ettore Sordini e Agostino Ferrari). Tale versione segnica dell'Informale si distinse certo per un più fermo e consapevole controllo del gesto irruente dell'Action Painting, trasformatosi ora in un segno graficamente meglio

¹ I cenni alle poetiche del Post-Informale, intese come evoluzione in direzione "razionalizzante" dell'Informale vero e proprio, sono tratti da: Ruberti Ugo, *Il Post-Informale in Europa*, Leonardo-De Luca Editori, Roma, 1991, pp. 11-16.



Disegni di Luciano Lattanzi del 1956



Disegno di Luciano Lattanzi del 1956

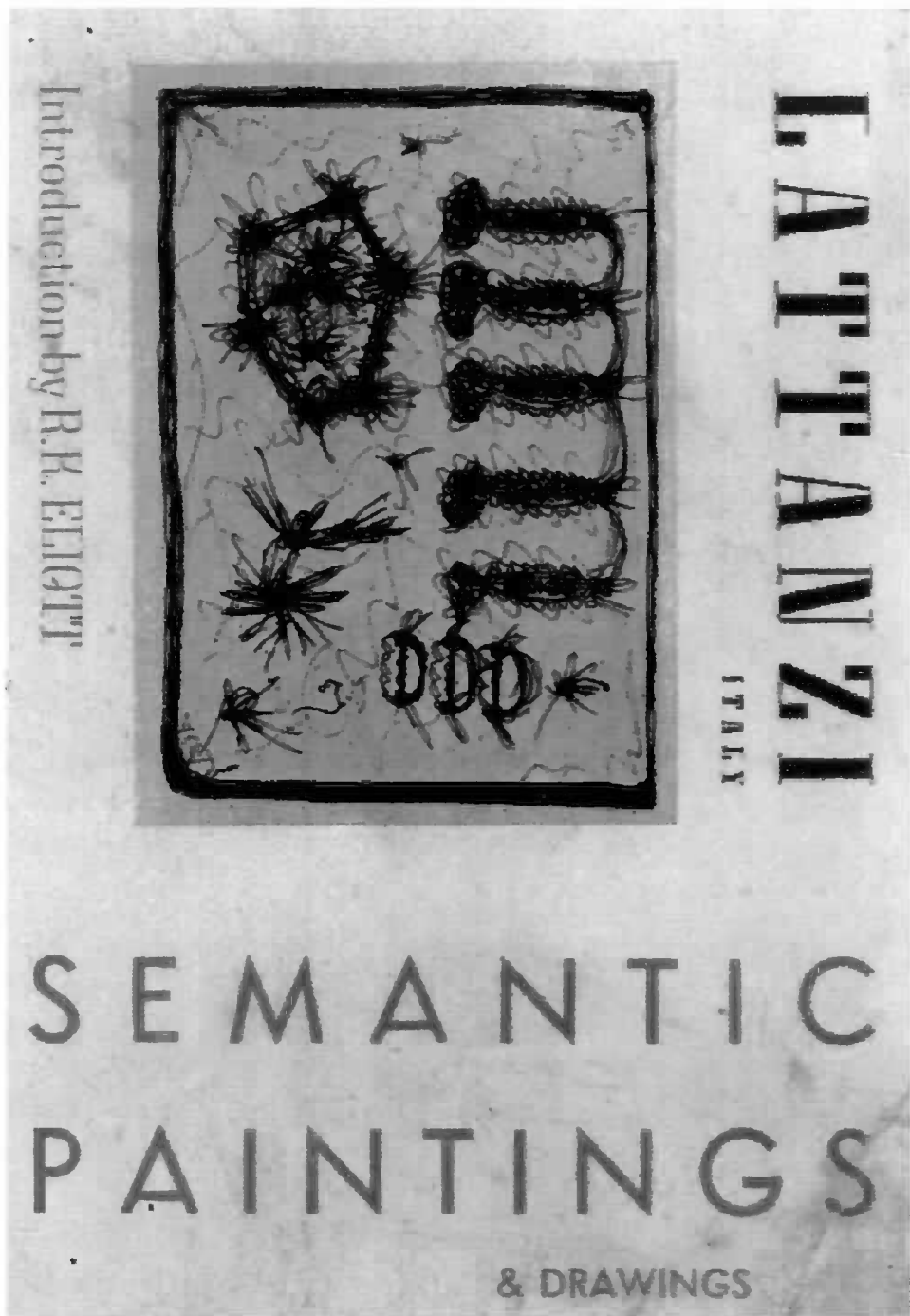
definito; ma essa non si discostò, ciò malgrado, dall'esternazione di un'emotività individualistica e privata.

Volendo isolare un sostanziale carattere di discriminazione fra le due categorie di artisti, Informali e Post-Informali, è quindi necessario soffermarsi sul segno: sovraccarico di emozioni, veementi e personalissime, per i primi; assunto come mezzo di una più obiettiva comunicazione, per i secondi; o, prendendo a prestito la sintetica distinzione di Ugo Ruberti, "spontaneismo emotivo da un lato, metodo e indagine sui meccanismi primari della comunicazione dall'altro"². Dunque, fra i più notevoli protagonisti di questo momento dell'arte europea del secondo '900 (che prese le mosse quasi in contemporanea con altri due movimenti il cui sviluppo suscitò ben maggiore successo e scalpore, la Pop Art e l'Arte Ottico-Cinetica) sono da citare Franco Bemporad, Remo Bianco, Arturo Vermi, George Noël, e Giuseppe Capogrossi, insieme con altri pittori la cui collocazione all'interno di un gruppo dai connotati troppo precisi e rigorosi appare però più difficilmente accettabile: ci si riferisce a Georges Mathieu, Emilio Scanavino, Alan Davie, Martin Bradley, Philip Martin, Cy Twombly, Gastone Novelli, Peter Bruning e Robert Estivals.

Nell'ambito della produzione post-informale rientrano inoltre i nomi di Luciano Lattanzi, Werner Schreib e Pierre Clerc³, i capiscuola della Pittura Semantica. Lattanzi, autore del primo Manifesto della Pittura Semantica, edito a Londra nel 1957, in lingua inglese, cominciò a dedicarsi all'arte solo verso i trent'anni, dopo un'esperienza di studioso di letterature comparate, critico e saggista. La sua curiosità per colori e pennelli fu soprattutto stimolata da un appassionato interesse nei confronti di Jackson Pollock, il geniale inventore dell'Action Painting; Lattanzi aspirava infatti a capire il senso degli "scarabocchi" dell'artista americano, che riproduceva sulla carta nel tentativo di conferire una certa strutturazione all'imprevedibile libertà del gesto. L'italiano

² Op. cit., p. 16.

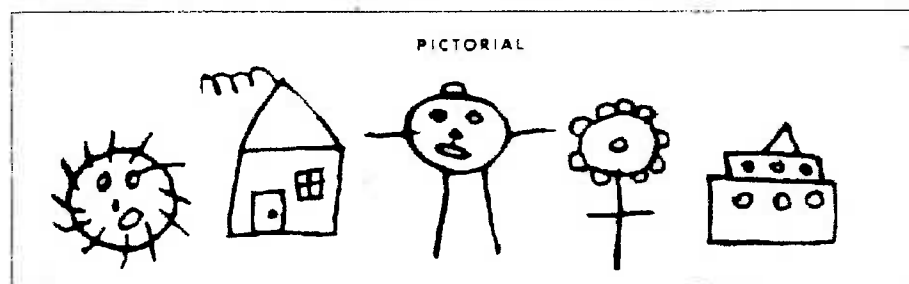
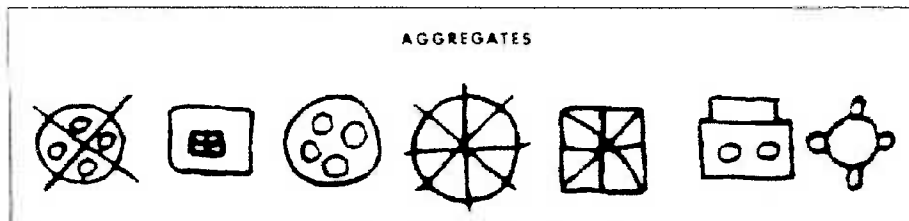
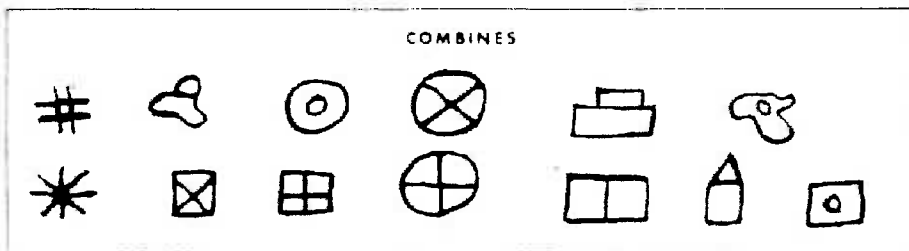
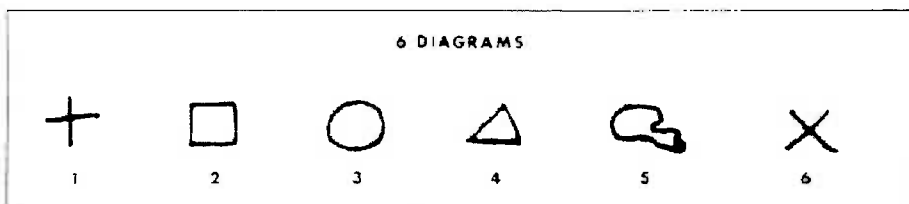
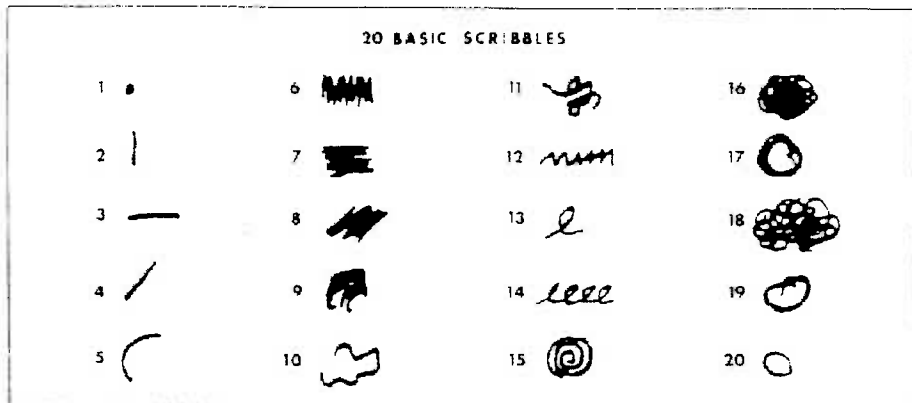
³ Per le notizie di carattere generale riguardanti questi tre artisti, cfr. op. cit., pp. 30, 36, 42-50, 51-56, 70-71.



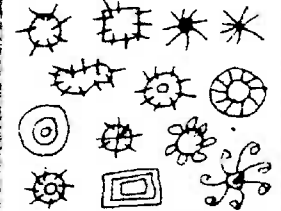
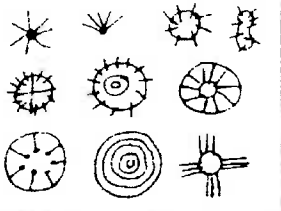
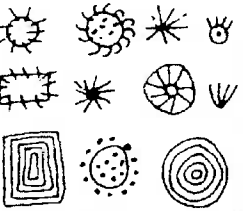
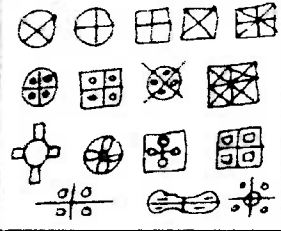
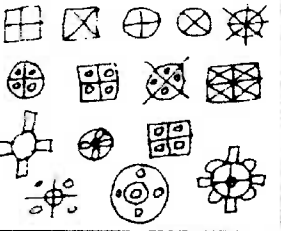
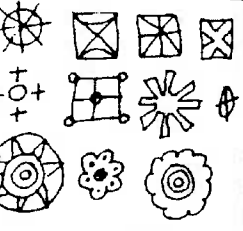
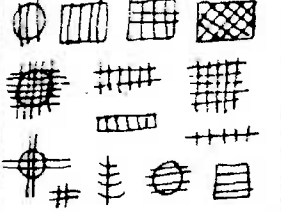
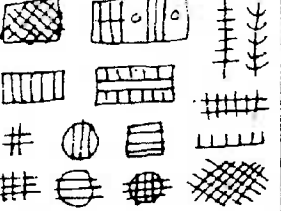
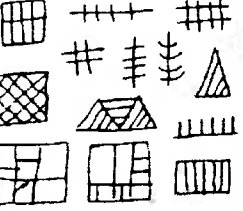
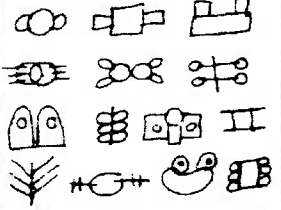
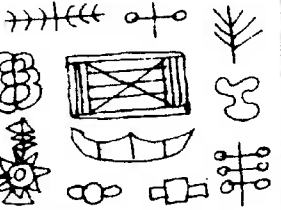

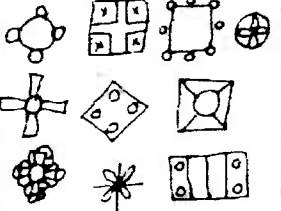
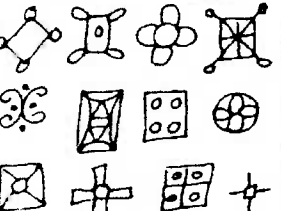
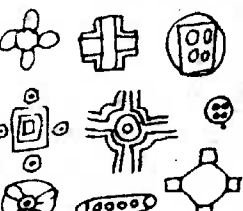
Copertina di "The Semantic Manifest", New Vision Centre Gallery, London, 1957

partiva da un presupposto antitetico rispetto a quello di Pollock: laddove infatti questi reputava che la mano creatrice fosse guidata nei suoi impulsi incontrollabili dalle direttive di un inconscio oscuro e irrazionale, Lattanzi, al contrario, identificava nell'inconscio il carattere della razionalità. Ma non si trattava solo di una convinzione teorica e non suffragata da alcun fondamento probante; Lattanzi, infatti, si rese ben presto conto che i segni da lui tracciati con matita o pennello erano in definitiva sempre gli stessi e numericamente limitati: verticali, orizzontali, curvi, incrociati, ondulati, a zig-zag, a spirale. Anche il loro sistema combinatorio era del resto fisso: per variazione, addizione, moltiplicazione, integrazione. Dal procedimento di creazione dell'arte informale, fino ad allora ritenuto inconsapevole, Lattanzi aveva, in altri termini, isolato una serie di pochi gesti che non variavano mai e che proprio per tale motivo - egli ne era convinto - dovevano essere scaturiti da pulsioni di tipo razionale per farsi latori di un significato ben preciso e comprensibile; la formazione delle immagini avveniva inoltre in modo automatico, dal momento che la coscienza non riusciva a programmare la crescita o a prevederne l'assetto finale; essa pareva unicamente in grado di controllare gli atti compiuti dalla mano di momento in momento, in modo tale che solo dal segno già tracciato dipendeva la natura di quello successivo. Solo in tal senso era dunque lecito parlare di automatismo, e non quindi in quello attribuito al termine nelle poetiche surrealiste. A chiarirgli definitivamente le idee circa l'esistenza di un alfabeto gestuale innato e significante, presente in ciascun individuo, fu comunque la lettura delle opere di Rhoda Kellogg⁴ scoperte nel corso di un soggiorno negli Stati Uniti nel 1959. Vale qui la pena di dedicare una breve parentesi alle indagini di questa ricercatrice americana che tanta parte ebbero nella genesi dell' "idea semantica".

⁴ Kellogg Rhoda, *What children scribble and why*, Palo Alto, California, 1955-59; *The Biology of Esthetics*, in "Impulse", 1964 (citata da Gillo Dorfles in *Nuovi Riti e Nuovi Mitì*, Einaudi, Torino, 1977); *Analisi dell'arte infantile*, Emme Ed., Milano, 1979.



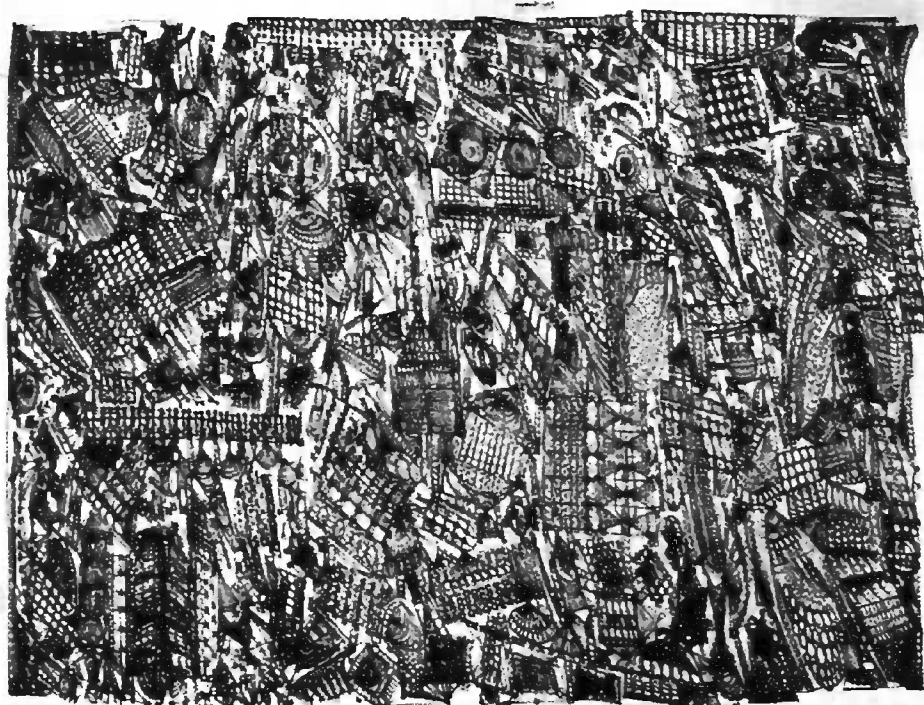
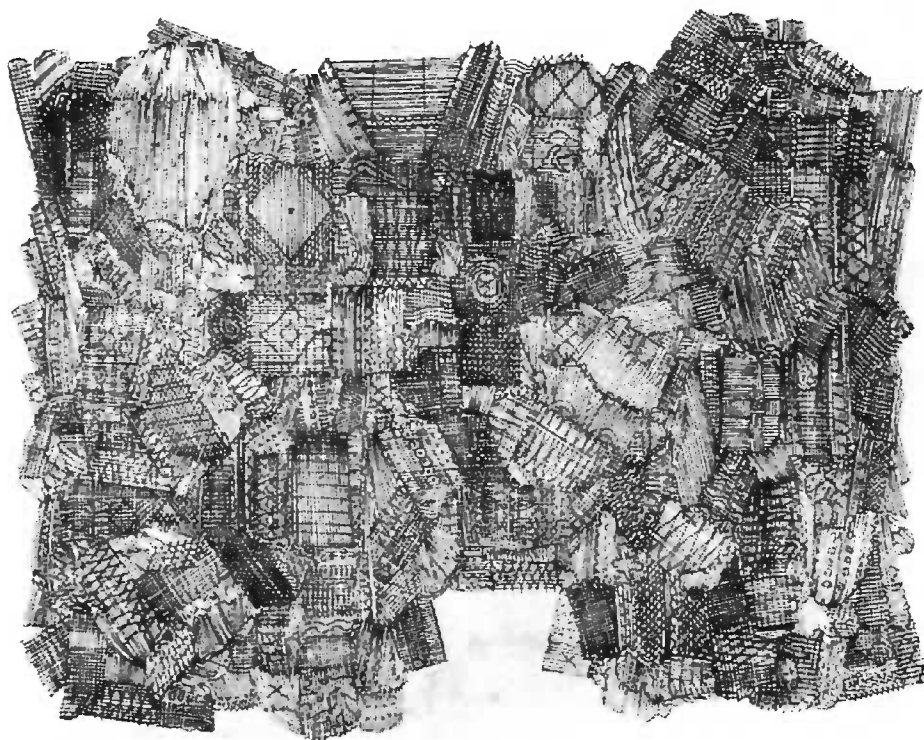
Rhoda Kellog: Tavola contenente 20 "basic scribbles", 6 "diagrams", "combines" e "aggregates", utilizzati nelle prime rappresentazioni infantili

	Preschool Child	Primitive Adult	Prehistoric Adult
Suns, Radials Concentrics			
Mandala			
Lined Areas			
Right-left Balance			
Four Balance			

Rhoda Kellog: Tavola di confronto tra elementi grafici di bambini e di adulti preistorici.

La Kellogg appartiene a quel gruppo di studiosi della psicologia infantile che hanno consacrato il proprio lavoro all'osservazione ed interpretazione dell'attività grafica dei bambini, anche, e soprattutto, molto piccoli. Nel corso degli anni, ella riuscì ad esaminare e classificare addirittura un milione di disegni eseguiti da soggetti dai due ai quattro anni di età: dal caos di questo precocissimo materiale "artistico", la Kellogg fu poi in grado di isolare venti "basic scribbles" ("scarabocchi di base"), sufficienti da soli a comprendere ed esaurire ogni possibile produzione grafica dei bambini di due anni, indipendentemente dalla loro razza, provenienza geografica e status sociale. La studiosa notò inoltre che dai due ai quattro anni i piccoli cominciano ad aggregare ed associare questi segni elementari, dando vita a configurazioni (il cerchio, la croce perpendicolare e quella diagonale, il rettangolo, ecc.) sempre numericamente limitate ma via via più complesse, che fungeranno successivamente da base per le prime rappresentazioni figurative. Secondo le conclusioni della Kellogg dunque, ciascun individuo attraversa le medesime tappe nell'ambito della propria evoluzione grafica. Ma non è tutto: spostandosi dal campo della psicologia infantile a quello dell'antropologia, esistono numerosi ed autorevoli studi tesi a dimostrare che le decorazioni astratte e simboliche osservabili presso le civiltà preistoriche o protostoriche o presso quelle popolazioni che ancora oggi vivono secondo sistemi di vita primitivi (non volendo - va sottolineato - attribuire a questo termine alcuna connotazione dispregiativa ed utilizzandolo in senso esclusivamente cronologico), decorazioni il cui significato è spesso oscuro o comunque assai controverso, presentano gli stessi caratteri tipologici dei "basic scribbles" di Rhoda Kellogg⁵.

⁵ Nell'ambito della ricchissima bibliografia relativa alle opere di antropologia, si segnala: Niangoran-Bonah G., *L'Univers Akam des Poids à Peser l'Or*, Les nouvelles Editions Africaines MLB, Abidjan, 1984 (si tratta di uno studio sulle tavolette in metallo utilizzate dalle antiche popolazioni Akan della Costa d'Avorio per la pesa dell'oro: tali oggetti sono decorati con disegni astratti costituiti da segni primari e da simboli, fra cui la svastica, ai quali l'autore attribuisce perduti significati aritmetici ed ideografici); di grande interesse risultano pure i testi dedicati al rapporto fra l'arte primitiva e quella contemporanea, ad esempio, Rubin William, *"Primitivism" in twentieth Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984 (catalogo dell'omonima mostra newyorkese del 1984); notevole infine pure un saggio riassuntivo delle più avanzate concezioni circa le manifestazioni artistiche primitive: Schwarz Arturo, *Quarantamila anni d'arte moderna*, in



in alto: Disegno Semantico di Werner Schreib del 1961

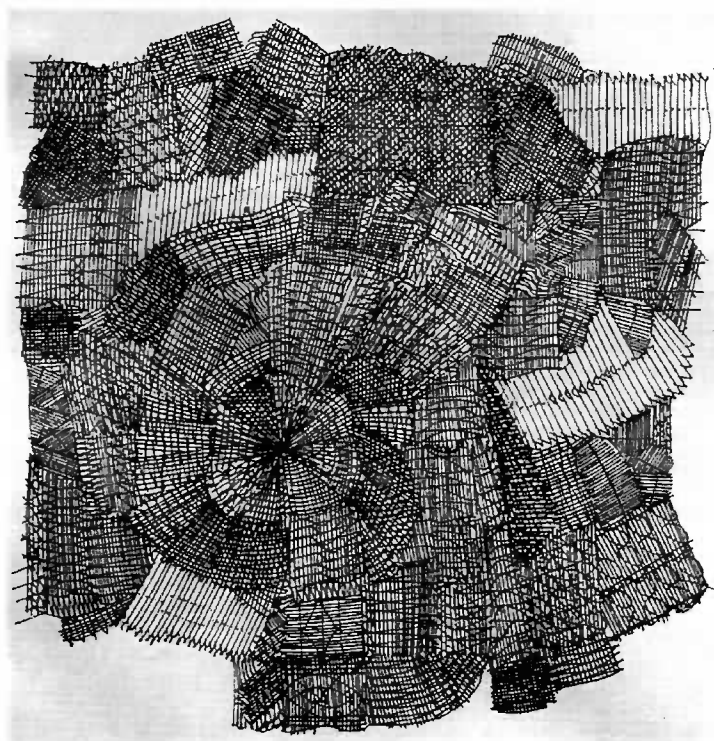
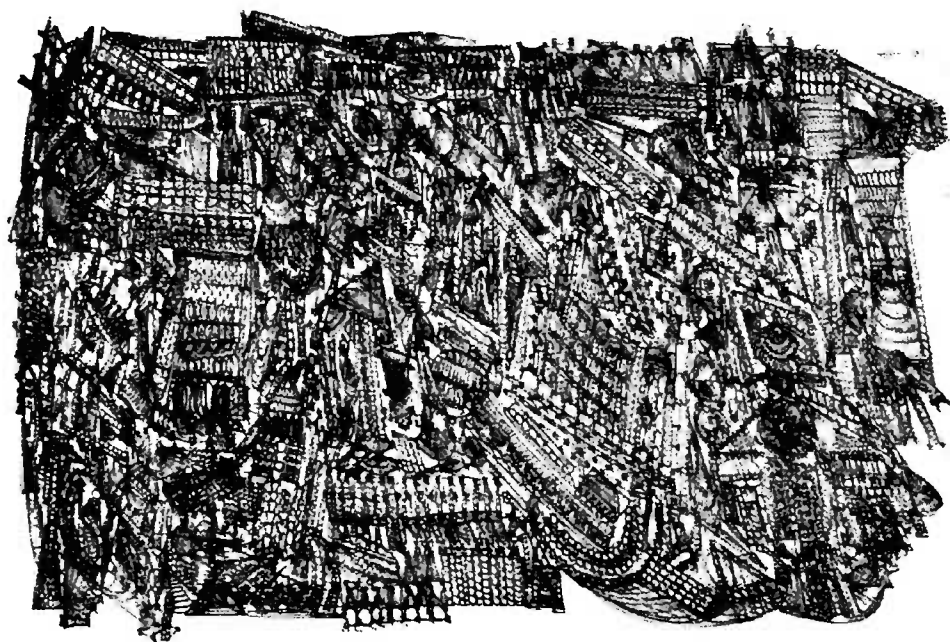
in basso: Disegno Semantico di Luciano Lattanzi del 1961

Da quanto sopra esposto è possibile trarre una importante conclusione. Ancor prima che l'uomo acquisisca una capacità ed una volontà di rappresentazione (ed è il caso dei bambini in età prescolare o di tutte quelle società antiche che precedettero l'avvento dell'Homo Sapiens), sono presenti all'interno della sua mente, precostituitisi in qualche zona buia dell'inconscio, dei segni (derivati da gesti certo elementari, data la scarsa capacità esecutiva psicomotoria dei soggetti) semplicissimi e quantitativamente ridotti, che è lecito definire primari o archetipici. A questo punto possiamo tornare ad occuparci di Lattanzi. La lettura dei saggi della Kellogg fece sì che l'artista acquistasse una nuova e più salda consapevolezza delle proprie intuizioni, in precedenza esclusivamente basate su osservazioni empiriche: le sue opere di quegli anni nascono dall'aggregazione e ripetizione di pochi segni primari che tuttavia, in virtù del numero praticamente infinito di combinazioni possibili, danno vita a configurazioni ogni volta diverse, anche perché in questi dipinti un ruolo di primissimo piano è giocato pure all'uso del colore.

In quei medesimi anni il tedesco Werner Schreib⁶ andava svolgendo una sperimentazione pittorica assai vicina a quella di Lattanzi, fatto di per sé abbastanza singolare, dal momento che i due non sapevano assolutamente nulla l'uno dell'altro. Così, quando nel 1959 egli ebbe occasione di visitare a Londra (dove lui stesso in quei giorni esponeva le sue composizioni di segni primari aggregati in schemi grafici di estrema linearità) una mostra dedicata alle opere del collega italiano, restò veramente sorpreso dalle somiglianze stilistiche che vi rintracciò. Contattò allora Lattanzi, venendo in tal modo a conoscere lo sforzo di giustificazione a livello teorico e di razionalizzazione che questi aveva già compiuto nel tentativo di conferire una valorizzazione semantica ai segni elementari (il primo manifesto della Pittura Semantica risaliva a due anni

"Tema Celeste", n. 16, giugno-settembre 1988 (il sottotitolo dell'articolo suona così "L'individuo preistorico è primitivo dal punto di vista cronologico e antropologico, non in termini culturali. Il genio artistico è una qualità innata, non è ereditario né può essere appreso o trasmesso").

⁶ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., pp. 50-56.



in alto: Disegno Semantico di Luciano Lattanzi del 1961
in basso: Disegno Semantico di Werner Schreib del 1961

prima)⁷. Tra i due nacque così un saldo e fecondo sodalizio culturale che sfociò nella pubblicazione del secondo Manifesto della Pittura Semantica, uscito a Francoforte nel 1961⁸ e recante la firma di entrambi; negli anni successivi poi, i due amici esposero di frequente insieme, in Germania, Francia, Italia e Svizzera, opere sempre più consapevoli della ricchezza di significato dei gesti di base.

Ovviamente, al di là dell'esistenza di premesse teoriche condivise da entrambi gli artisti, le opere dei due amici restarono sempre ben distinguibili: Schreib su di una spessa materia pittorica, caratterizzata dall'uso di tinte vivaci (talvolta le varianti di un unico colore primario), incideva ripetutamente, con appositi attrezzi di metallo, la serie dei segni di base, quasi intendesse sondare le potenzialità espressive delle diverse cromie, in armonia con il significato attribuito ai segni; Lattanzi, al contrario, non si cimentò mai in esperimenti "materici" ed evitò pure la rigida monocromia, utilizzando in uno stesso dipinto tutti i colori della sua tavolozza.

Il Manifesto di Francoforte fu sottoscritto solo in un secondo tempo dal francese Pierre Clerc⁹ le cui opere, nella maturità stilistica, sono caratterizzate da segni di base aggregati in varie maniere e disposti su fondali a macchie vivacemente colorate di evidente derivazione informale; questi "scarabocchi" vengono spesso racchiusi entro linee parallele, dritte o curvilinee, che tendono a segmentarsi dando vita a rettangoli (cartouches) e ad una forma di suggestiva schematizzazione.

Se ora, dalla descrizione degli aspetti formali della Pittura Semantica si prova a spostare il discorso sui suoi contenuti (o sul suo significato), la questione si fa piuttosto complessa. Prima di prendere in esame i pareri espressi dalla critica (e

⁷ Lattanzi Luciano (introduzione di R. K. Elliot), *The Semantic Manifest*, New Vision Centre Gallery, London, 1957.

⁸ Lattanzi Luciano, Schreib Werner, *Über das semantische Bild*, in "Information 61", hrsg. von Galerie das Fenster Dr. Il. Appel, Francoforte, 1961.

⁹ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., pp. 36-48.



in alto: Werner Schreib, 2 Opere Semantiche del 1963
Foto in basso: Luciano Lattanzi e Werner Schreib, 1963

per inciso va sottolineato che a lungo Lattanzi si sforzò di chiarire ai critici il valore linguistico delle sue creazioni, senza ottenere risultati in tal senso soddisfacenti), converrà partire da quanto lo stesso artista ha esposto in uno scritto del 1969, redatto quindi a posteriori del periodo più propriamente semantico che si esaurì intorno al 1968: “I retroscena dell’idea semantica”¹⁰. Eccone un breve riepilogo.

Il ricorso all’aggettivo “semantico” per caratterizzare il suo fare pittorico, fu per Lattanzi una scelta dettata dall’esigenza di contrapporsi all’ideologia dell’Informale nel momento in cui questo, col suo radicale soggettivismo, negava ogni possibilità di dialogo fra il creatore e il fruitore dell’opera (data per scontata l’impossibile esistenza di un significato convenzionale accettabile da entrambe le parti). Nelle sue premesse teoriche invece, la Pittura Semantica aspirava alla trasmissione di un significato oggettivo, ovvero universalmente leggibile e fruibile¹¹. In altre parole “si trattava di riuscire a formulare, a dare forma alla faccia ‘in ombra’ del Pensiero, il quale dal momento che era articolato mentalmente, avrebbe dovuto corrispondere ad un certo tipo di configurazione schematica”¹². La maggior difficoltà consisteva naturalmente nel reperire gli “archetipi” (comuni a tutti gli individui) da cui dipende il funzionamento dell’attività del pensiero. Sorse inoltre ben presto evidente una chiara contraddizione: se l’organizzazione dei segni sulla tela avviene automaticamente, sotto la spinta di impulsi interiori istintivi, non si poteva certo pretendere che il risultato di tale attività pittorica conducesse all’esternazione di un concetto oggettivamente determinato e comprensibile (e tale da giustificare per essa l’appellativo di “Semantica”); e alla prova dei fatti, gli esperimenti di lettura tentati coram populo si risolsero in effetti con interpretazioni affatto contrastanti¹³. Si preferì allora spostare il discorso teorico dall’ambito dell’ a

¹⁰ Lattanzi Luciano, *I retroscena dell’idea semantica*, Edizioni d’Ars, Milano, 1969.

¹¹ Cfr. op. cit., p. 7.

¹² Op. cit., pp. 7-8.

¹³ Cfr., op. cit., pp. 8-9.

posteriori (ricerca di un significato da attribuire alla singola opera conclusa) a quello dell' a priori (genesì e significato generale dell'Arte Semantica): in tal senso il Secondo Manifesto di Francoforte del 1961 risulta assai chiarificatore. In esso si legge di una crescita automatica dell'immagine, che si sviluppa tramite variazione, addizione, moltiplicazione e integrazione dei cosiddetti gesti di base reperiti, tramite razionalizzazione, nella dinamica della precedente pittura puramente gestuale¹⁴ (intendendo i gesti di base come archetipi formali stabili da sempre nell'inconscio collettivo). Per quanto riguarda l'uso del colore, fu poi evidente (così come lo era stato per i segni primari) l'impossibilità di far corrispondere ad una data tonalità un significato obiettivamente circoscritto e decodificabile (per quanto si fosse constatato come determinate cromie paressero sempre assimilabili a specifici gesti, e viceversa)¹⁵; Lattanzi dovette infine concludere che "il conato espressivo-semanticò o (...) denotativo-connotativo, si riduceva a ESPRIMERE-SIGNIFICARE se non il suo moto o avvicendamento operativo-funzionale"¹⁶. In altre parole, ammettendo che un'arte che si definisce "semantica" non può prescindere dall'indicare un minimo di verità empirica (in greco *semaino* = io indico), Lattanzi faceva proprie le posizioni di alcuni studiosi di linguistica e affermava che una forma può acquistare un valore significante anche in assenza di intelleggibilità e traducibilità, purché risulti pregna di "sostanza" (categoria questa da distinguere e contrapporre a quella del "contenuto" tout court): "la SOSTANZA è materia fluida 'inerente', autosufficiente, autocostruitasi senza bisogno di appigli esterni per convalidarsi". Le "forme autoproducentisi" o "sostanze" sarebbero cioè dotate di una strutturazione primaria da cui prenderebbe le mosse il successivo processo di organizzazione¹⁷. Lattanzi vinceva da tutto ciò la possibilità di stabilire quante e quali delle suddette strutture fondamentali fossero costanti e

¹⁴ Cfr. Lattanzi L., Schreib W., op. cit.

¹⁵ Cfr. Lattanzi L., op. cit., pp. 13-14.

¹⁶ Op. cit., p. 14.

¹⁷ Cfr. op. cit., pp. 16-17.

quindi di procedere alla loro alfabetizzazione. “ (...) L'INCONSCIO COLLETTIVO, sottoposto a diciamo un trattamento gestuale, non può fare a meno di ricadere a lungo andare in una solita (e limitatissima) serie di movenze, le stesse che si ripercuotono da millenni, e che pare che condizionino tutta la trama razionale del nostro pensiero, delle nostre volute immaginifiche, dei nostri rapporti sociali... Si è detto ‘serie limitatissima di movenze’, il che equivale a un ALFABETO DI BASE che, a scampo di equivoci, è tutt'altra cosa di un ‘codice’ sempre legato, per sua natura, a una voluta convenzionalizzazione che è agli antipodi del fenomeno spontaneo-naturale”¹⁸.

L'idea semantica è dunque antinarrativa per definizione, e pur essendo vero che i gesti di base tendono concatenarsi ad libitum secondo andamenti schematici, le interpretazioni cui questi ultimi potranno essere sottoposti risulteranno sempre e comunque assolutamente arbitrarie: il fine cui tende quest'arte sarà allora da identificarsi piuttosto in un' “appropriazione d'un articolarsi che automaticamente si struttura ogni volta diverso e pur sempre lo stesso, come un moto perpetuo”¹⁹. Grazie a tali concetti tornava ad assumere dignità anche l'aggettivo “ornamentale” il quale, se riferito alla produzione artistica, era in precedenza finito a designare un abbellimento esteriore e di natura puramente edonistica, del tutto secondario rispetto ai vari contenuti, figurativi o meno che fossero. E in realtà, nelle opere semantiche, l' “ornamentale” non è affatto privo di “contenuto”, recando con sé, al di sotto di un superficiale orpello di piacevolezza, una energia assolutamente razionale e logica: “le evoluzioni del pensiero saranno pur sempre condizionate a una data conformazione mentale, e ammesso e non concesso che si possano ‘vedere’, quale foggia potranno mai assumere se non una puramente lineare?”. Esisterebbero cioè alcune “forme di base”, intrinsecamente piacevoli alla vista e presenti senza eccezione in qualsivoglia costruzione artistica in quanto passibili di essere spostate in ambiti e

¹⁸ Op. cit., p. 30.

¹⁹ Cfr. op. cit., p. 25.

situazioni diversi senza mai smarrire le proprie potenzialità “formali”; così, “un moto ondulato potrà usarsi per esprimere un ciuffo di capelli” (ma anche le onde del mare o le pieghe di una veste), “un moto circolare per esprimere un vortice acquoso” (o il movimento di una ruota), “ma resterà l’archetipo a far coincidere in sé la necessità di quella data forma aprioristica, ‘significante’ ancora prima di divenire ‘significativa’ in una formulazione ‘convenzionale’”.²⁰

Lattanzi terminava la sua dissertazione osservando come nel corso dell’indagine sul farsi della pittura gestuale fosse stato possibile isolare un limitato numero di formalizzazioni, ripetentisi sempre uguali a se stesse; il passo successivo era stata la formulazione di una sintesi, una sorta di “DNA in arte”, tale da comprovare che “tutte le basi ‘significanti’ di ogni possibile ‘ereditarietà’ visivo-visuale vi sono già in potenza contenute, il che identificherebbe un a priori ‘significativo’ offerto dal concetto (...) di totalità nella diversità spazio-temporale”²¹.

Dalle parole di Lattanzi, se non se ne è travisato il senso, si può concludere che il “significato” della Pittura Semantica può identificarsi in una sorta di “metalinguaggio”: l’aggregazione delle sue forme archetipiche non trasmetterebbe altro messaggio se non una serie di informazioni sul suo stesso farsi, sulla sua genesi continuativa e inarrestabile, sul suo crescere e rampollare una forma dall’altra senza interruzione e soluzione di continuità, a meno che non intervenga la volontà dell’artefice (intesa come sospensione del processo istintivo-automatico della creazione) ad arrestare questo flusso. Flusso di segni certo, che va però a sovrapporsi e a rispecchiare il flusso del pensiero, dell’attività mentale che in quei segni di base trova la sua primaria espressione ed una esternazione visuale fondamentale. Tutta l’arte del passato, senza distinzione di tempo o aree geografiche, si è servita di questi segni primari trasferendoli da un contesto ad un altro e dotandoli ogni volta di nuovi

²⁰ Cfr. op. cit., pp. 34-35.

²¹ Cfr. op. cit., p. 40.

significati convenzionali e codificati: e non poteva essere altrimenti, dal momento che su di essi si regge qualsiasi attività figurativa umana. La novità dell'Arte Semantica consiste allora nell'aver privato i segni dell'alfabeto di base di ogni convenzionalità, presentandoli, per così dire, allo stato puro e in una condizione esclusivamente autosignificante: un metalinguaggio per l'appunto.

. 2 LA PITTURA SEMANTICA: FORTUNA CRITICA

Numerosi critici si sono occupati dell'opera di Lattanzi; ecco, in sintesi , un riepilogo delle loro diverse posizioni.

Per Giuseppe Gatt, l'Arte Semantica tenta di analizzare "il fenomeno artistico all'origine del suo estrinsecarsi come segno visibile e del suo mettersi in relazione ad un significato possibile del mondo". Essa intende la pittura come una struttura di segni che, "in quanto determinati in funzione significante, non possono configurarsi come casuali o imprevisi o lirici o privati ma debbono, invece, attuarsi e strumentarsi deterministicamente e, se possibile, funzionalmente". Essa si pone inoltre come "proposta metodologica di una comunicazione estetica allo stato puro, articolata attraverso segni il cui connotato primario è dato dalle loro intrinseche attitudini seriali, le quali però non provocano una ripetizione, bensì una frequenza estetica al limite tra il valore decorativo e la funzione alfabetica"¹.

Giulio Carlo Argan ritiene la Pittura Semantica investita di una finalità di pura sperimentazione circa i seguenti punti: 1) "la fenomenologia storica dell'arte è costitutiva dell'attività imagopoitica della mente umana, cioè della 'razionalità' ch'è il carattere dei procedimenti del pensiero; 2) l'immagine ha possibilità di sviluppo, come qualsiasi altro pensiero, cosicché si può concretamente pensare per immagini; 3) questa razionalità dell'immagine, essendo 'istintiva' o 'spontanea' dimostra come si estenda a tutte le attività della mente, anche a quelle generalmente ritenute inconscie, il predicato della razionalità e della volontà; 4) questo modo di razionalità d'immagine si realizza solo nel fare artistico e non nel pensiero astratto; 5) è possibile realizzare una serialità capace di correggersi e variare 'automaticamente' e che, quindi, è radicalmente diversa

¹ Cfr. AA.VV., *Lattanzi e Schreib*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, pp. 5-8.

dalla serialità senza fine”. E poiché tale “serialità senza fine”, nella sua “razionalità non istintiva” è propria della tecnica industriale attuale, Argan ne deduce una chiara obiezione da parte di Lattanzi e Schreib “all’operatività del mondo contemporaneo” nonché il loro auspicare “una reintegrazione della componente estetica”².

A parere di Umbro Apollonio il processo di genesi delle immagini “semantiche” (per variazione, addizione, integrazione e moltiplicazione dei segni di base) “si può rilevare nelle espressioni di tutti i tempi”, in quanto “la componente significativa si identifica sempre con la struttura istituita dei vari segni simbolici al di là di qualsiasi evidenza rappresentativa”. Ma, anche tralasciando questa osservazione, “resta da stabilire se (...) l’immagine si sviluppa automaticamente”. Apollonio pare difatti assai dubbioso su questo punto: “la forma genera forme valide soltanto quando s’ha coscienza del presente in cui ci si trova ad operare. L’automatismo non costituisce una presa di coscienza del mondo: è, appena, un’esaltazione momentanea, con tutte le verità parziali che può conglobare (...). Pur ammettendo (...) una parte di imprevedibilità nella conclusione estetica, non si può accettare toto corde una rinuncia a qualcosa di progettato in precedenza”. Anzi, il critico è convinto che tanto Lattanzi quanto Schreib ottengano risultati artisticamente validi unicamente in virtù di una loro precisa intenzionalità: solo così essi sarebbero in grado di manifestare “una forma eidetica dell’intimità personale”, ovvero “la dimora del segreto ch’è occulto nel vivere dell’individuo”. Comunque, anche prescindendo dall’esatta corrispondenza fra “indagine mentale e immagine”, Apollonio riconosce l’innegabile valore della proposta di Lattanzi e Schreib nell’ambito del dibattito dello sperimentalismo contemporaneo³.

Nel sottolineare come le opere di Lattanzi e Schreib non rispecchino “un contenuto preconconcetto o preconcepibile” in quanto, non essendo analitiche,

² Cfr. op. cit., pp. 10-11.

³ Cfr. op. cit., pp. 11-14.

non aspirerebbero a comunicare una certa interpretazione del mondo, Reinhard Dohl indica come loro peculiarità il fatto di apparire egualmente sorprendenti, nel loro risultato finale, tanto agli occhi dell'artista quanto a quelli del pubblico: ciascuna di esse, difatti, si sviluppa "tratto su tratto, di decisione in decisione, controllabile solo in quella sezione del dipinto in cui accade di trovarsi". Dohl definisce questo stile (fondato su di "un infinito numero di stadi o, meglio, alternative detratte da un repertorio che è calcolato e calcolabile" - quello dei gesti di base -) "digitale". Egli identifica inoltre il senso ed il significato dei dipinti semantici nella creazione di una sorta di ordine (contrapposto al precedente stato di caos e confusione da cui vengono estrapolati i segni primari) "in veste di messaggio estetico". L'arte di Lattanzi e Schreib può, in altri termini, essere definita come un "approfondimento del concetto di 'modello', avendolo infatti alfabetizzato a un repertorio di movenze elementari e alla loro manipolazione"; un'arte in cui un ruolo imprescindibile non è svolto dalle sollecitazioni derivanti dal mondo esterno, bensì dall'appropriazione di regole, di leggi e di un metodo⁴.

Secondo Gillo Dorfles non è possibile definire "semantica" la pittura di Lattanzi e Schreib, come invece pretenderebbero i due autori; il fatto che essa utilizzi segni basilari ricorrenti assai simili ai "basic scribbles" di Rhoda Kellogg non sarebbe difatti sufficiente a giustificare questa definizione. Le creazioni dei due artisti appartenerebbero piuttosto a quella famiglia di opere costruite con la ripetizione di segni elementari (è il caso, ad esempio, pure di Capogrossi e Hartung) ed alle quali risulta impropria l'attribuzione di un valore concettuale da identificarsi con un pensiero logicamente circoscritto o con un "racconto". Il significato di queste composizioni dovrà invece scaturire "dalle forme, dai colori, dalle tessiture, dagli effetti chiaroscurali, ecc." (ragion per cui, se non si è male interpretato il discorso di Dorfles, esse trasmetterebbero un "messaggio" puramente ornamentale e decorativo); si tratterebbe cioè di un'arte

⁴ Cfr. op. cit., pp. 14-15.

“asemantica”, “così come è asemantico il geroglifico di Capogrossi, o quello di Kline (...). Se poi Lattanzi volesse convincerci che le sue opere sono capaci di trasmetterci un preciso significato concettuale proprio perché si valgono d’un insieme di segni più o meno riferibili ad alcune primordiali situazioni esistenziali dell’uomo, d’oggi e di sempre, allora egli dovrebbe accludere al dipinto un ‘codice’ scritto, in base al quale lo spettatore sia messo in condizione di ‘leggere’ il dipinto e di decodificarne il messaggio”⁵.

Emilio Garroni è convinto che con l’etichetta di “semantica” applicata alla propria pittura, Lattanzi abbia inteso non tanto indicare gli orientamenti di una determinata “poetica”, quanto sottolineare la necessità di ricostruire un “linguaggio” intersoggettivo nel contesto delle arti figurative; un linguaggio che si ponga come presupposto di qualsiasi programma stilistico e prescinda dalla categoria del gusto individuale. L’artista avrebbe cioè compreso l’esigenza di superare la dicotomia fra una resa del reale (attuata dall’opera d’arte) di tipo naturalistico (seppure non mimetico), ed una “duramente e intellettualisticamente ‘simbolica’ (o, meglio, ‘simbolistica’)”, in quanto, in entrambi i casi, il risultato si rivela essere “qualcosa di ‘restituito’, un equivalente gratuito (culturalmente non necessario) di qualcosa che è al di fuori” e con il quale è impossibile stabilire una effettiva interazione. Garroni si confessa però assai dubbioso sul fatto che Lattanzi, nel suo ambizioso tentativo di “risemantizzare (...) il ‘gesto’ isolato, creativo, soggettivo, balenante e - infine - ‘romantico’ di certo informale”, sia effettivamente riuscito a lasciarsi alle spalle il soggettivismo dell’Informale. Certo, l’artista crede fermamente che il suo alfabeto sia fondato su di una segnicità elementare e di conseguenza biologica e oggettiva, al di là di qualsivoglia condizionamento storico e culturale: una sorta di lessico “metafisico”: ma, ribatte Garroni, “non vi è linguaggio (...) se non in una dimensione culturale; né il segno linguistico, proprio perché segno, potrà mai essere oggettivo, ma sarà semmai (...) ‘oggettuale’: cioè un oggetto che è

⁵ Cfr. op. cit., pp. 15-18.

anche, nello stesso tempo, qualcosa di diverso da sé: un segno appunto, o un oggetto culturalizzato, investito di intenzionalità semantizzante”. E del resto lo stesso Lattanzi, in una lettera indirizzata al critico, lascia intendere di non rendersi più ben conto di quanto il valore semantico risieda nei suoi segni elementari o non piuttosto nelle architetture fantastiche da quelli generantisi, lette nella loro contestualità. In sintesi, per Garroni la Pittura Semantica “è ancora, soltanto, una validissima esigenza, mentre essa si svolge di fatto ancora sul piano del ‘gusto’”; inoltre, “il bisogno, oggettivamente imperioso, di ritrovare un comune linguaggio (...) non può essere affidato a una riduzione a ‘livello zero’ della segnicità figurativa (...). La riduttività (...) non dà luogo a un linguaggio, ma piuttosto alla esigenza sempre più imperiosa di un linguaggio (...). Il linguaggio lo si ritroverà (...) nel pieno della storia, in una situazione di concretezza culturale, nei riguardi della quale i tentativi di oggi saranno semplicemente (ma è un ‘semplicemente’ che può avere grandissimo valore culturale) presupposti eroici e quasi negativi, più prossimi al ‘vecchio’ che si inabissa che al ‘nuovo’ ancora inimmaginabile”⁶.

A giudizio di Gerard Gassiot-Talabot, è doveroso riconoscere a Lattanzi e Schreib il merito di aver compreso “la necessità storica di adddivenire a una sintesi logico-istintiva rivolta a superare l’impasse gestuale”, ossia quanto di arbitrario, confuso e abusivo pare ormai accompagnare le espressioni degli ultimi stanchi epigoni dell’Informale. In tal senso, il contributo più interessante della Pittura Semantica è stato quello di “proporre a tutti gli stadi della creazione una sintesi dei mezzi organizzativi della ragione e della spontaneità”, tramite l’utilizzo dei gesti di base che si suppongono presenti nell’inconscio di ciascun individuo fin dalla nascita, indipendentemente dalle variabili spazio-temporali e sociali. “Questo alfabeto (...) si rifiuta (...) di inglobare un senso prestabilito; esso serve da materiale a una pittura in azione, in continua elaborazione, e che definisce uno spazio nel corso del suo progredire”; naturalmente su di esso

⁶ Cfr. op. cit., pp. 18-19.

L'artista innesterà poi una capacità di trascrizione affatto individuale e caratteristica, in altre parole un' impronta sua propria in grado di testimoniare una specifica presenza, "fisica e sensibile". Poiché inoltre lo sviluppo dell'opera procede non in virtù di una volontà ordinatrice, bensì per "connessione automatica, specie di secrezione, o perpetua tessitura", se ne deduce che per Gassiot-Talabot il senso della Pittura Semantica risiede essenzialmente nello svolgersi di un'azione in cui i gesti e i segni da questi derivati, lungi dall'essere portatori di precisi significati, sono ridotti, gli uni a semplici strumenti e gli altri a tracce indicatrici di un significato globale; significato che coinciderebbe con l'esplicarsi di un "fare" entro determinati limiti spaziali e temporali. Il Semantismo va quindi interpretato come "un canone d'organizzazione di componenti semplici, intese a elaborare uno spazio continuo senza centri di gravità, senza direzioni privilegiate, in breve una tessitura che corrisponderebbe all'uomo preso tutto intero nelle sue reti (...)7".

Will Grohmann non accetta la possibilità di una creazione del tutto automatica, nello svolgimento della quale la coscienza dell'artefice sarebbe, per così dire, presente esclusivamente in quella limitata sezione del quadro di volta in volta affrontata; in realtà, sostiene il critico, l'artista deve comunque possedere un certo grado di consapevolezza di ciò che precede il suo gesto attuale e di ciò che lo seguirà. A proposito della pittura di Lattanzi, egli sottolinea una sorta di horror vacui ben percepibile nelle sue immagini e tale da conferire loro un che di bizantino⁸.

A colpire Kurt Leonhard è soprattutto il modo in cui in Lattanzi e Schreib da "strutture capillari di elementi del tutto razionali" si generino "risultati iconografici irrazionali" e tali da richiamare alla mente dell'osservatore forme confuse (seppur note) e inspiegabilmente assemblate: "città, giardini, volti, avvenimenti geologici o mitologici". I due artisti condividono inoltre una

⁷ Cfr. op. cit., pp. 20-23.

⁸ Cfr. op. cit., pp. 23-24.

medesima “preoccupazione, quella di riconciliare concezioni contraddittorie come la scrittura automatica e la composizione controllata, le risorse dell’inconscio e la razionalità dell’immagine, la priorità della forma e il significato esatto”; il critico definisce infine l’Arte Semantica “un interessante approfondimento del surrealismo astratto”⁹.

Secondo Filiberto Menna, la pittura di Lattanzi e Schreib va inserita nel contesto di un fenomeno di vaste dimensioni che si è soliti indicare come “crisi semantica dell’arte contemporanea”, nel cui ambito “essa opera un energico tentativo in vista di una risemantizzazione del linguaggio artistico”. E questo non tanto perché i due artisti neghino al linguaggio informale una sua specifica capacità semantica, quanto perché essi avrebbero preso atto della sua crisi storica: ad una comunicazione artistica fattasi oramai obsoleta sarebbe cioè giunto il momento di sostituirla una “nuova e diversa, fondata su un linguaggio più discorsivo, più facilmente verificabile e istituzionalizzabile” e, in sintesi, “aperto a una relazionalità e a una socialità più marcate”¹⁰.

Franco Russoli preferisce non pronunciarsi sulle teorizzazioni elaborate da Lattanzi e ammette di preferire una lettura delle sue opere a partire dai semplici valori formali: solo sulla base di tali presupposti si potrà successivamente discutere delle varie intenzioni teoriche. “Ecco quindi la necessità di dichiarare, ante omnia, come il mondo favoloso e suggestivo di queste immagini luminose e vibranti, di queste miniere grafiche in cui la sedimentazione geologica ha formato pietre e cristalli per cercatori e amatori delle più diverse esigenze, sono opere che vivono liricamente senza bisogno di appoggi e giustificazioni. Resta però la meraviglia di questa germinazione e proliferazione misteriosa, di questa inesauribile sorgente di immagini allusive - e non simboliche - dall’elemento basilare, da un punto illocalizzabile”. Russoli crede inoltre di scoprire, negli universi figurativi di Lattanzi, delle analogie con l’horror vacui di certi

⁹ Cfr. op. cit., pp. 24-26.

¹⁰ Cfr. op. cit., pp. 26-27.

procedimenti espressivi “barbarici”, ma anche con la raffinata coscienza formale dei linguaggi decadenti (Bisanzio o l’Estremo Oriente), nonché con le metodologie oniriche e fondate sull’automatismo dei Surrealisti¹¹.

Per Italo Tomassoni, Lattanzi e Schreib appartengono a pieno titolo a quella compagine di artisti che “concretamente pongono il problema dell’arte come comunicazione, formulando gli incunaboli di una ‘pittura semantica’”, sebbene poi i loro segni non attuino in realtà una comunicazione pura: essi cioè non si offrono come tramite di un qualcosa d’altro, ma subiscono, piuttosto, “una utilizzazione estetica e culturale”. La novità più evidente di questo indirizzo pittorico può identificarsi, secondo il critico, con “il recupero delle possibilità originarie del segno, o meglio dell’attività con cui si comunica mediante segni, il ritorno all’origine dell’espressività istituzionalizzata, in modo da ricominciare un nuovo linguaggio culturale mediante un tessuto grafico gestuale non convenzionalizzato ma paradigmatico e preculturale”; una sorta, quindi, di “segnicità pura” che, lungi dall’arrogarsi la capacità di risolvere il problema del linguaggio, si pone come semplice proposta metodologica: le opere semantiche, in altre parole, non trasmettono un vero e proprio messaggio, bensì informano sulla possibilità che ciò si verifichi (comportandosi così in modo simile alle onde hertziane che rappresentano un semplice mezzo di trasmissione, ma non il messaggio in sé). Tomassoni distingue poi i concetti di comunicazione e di significato: ammessa l’assenza di comunicazione dai segni di Lattanzi e Schreib, egli sostiene che questi artisti attribuiscono “un certo quoziente di valore estetico ed un significato, proprio ad una potenzialità comunicativa”, ovvero sovrappongono “al mezzo un valore di forma”. L’arte semantica diventa allora “immagine della sua attitudine semantica e dell’essere semantica in actu”. Tuttavia, prosegue il critico, un conto è considerare il segno isolato e nella sua dimensione irrelata (condizione in cui esso viene percepito come pura e nuda segnicità), e un altro porlo in relazione con gli altri segni: in questo secondo

¹¹ Cf. op. cit., pp. 27-28.

caso, "l'isolamento autosignificante, il cerchio paradigmatico si rompe immediatamente" e i segni si trasformano in un'immagine compiuta che sta con essi in un rapporto simile a quello esistente fra la struttura logica di una proposizione e i vocaboli che la compongono. Non si tratta mai, comunque, di una struttura precostituita, e prova ne sia che lo stesso artista, ad opera conclusa, scopre di avere dinanzi a sé un messaggio nuovo e impreveduto: "si avrà, in definitiva, non l'espressione di un concetto mediante il segno, ma un concetto che si è realizzato ed espresso attraverso il segno"¹².

Giorgio Di Genova¹³ parla di "tramature di squisito cromatismo in pregnante rapporto con il fitto intreccio segnico fino a raggiungere vette di una narratività del visivo, in cui ornato, motivi tissulari, 'cellule' aniconiche, talvolta tendenti all'immagine, proliferazioni variate, morfemi di geometrismi barbarici si affastellano in un disordine solo apparente, dacché invece l'insieme è governato da andamenti e traiettorie segrete atte a rendere vive e lievitanti le superfici con una musicalità visiva, ancorché rotta": non a caso Lattanzi, proprio come Paul Klee, fu in gioventù un appassionato studioso del violino, ed è probabilmente grazie a questa esperienza che nell'artista toscano la musicalità "s'è fatta semanticità". Nelle sue opere "le configurazioni si sciorinano (...) con la fluidità della scrittura corsiva (...) si giustappongono associativamente alla stessa stregua dei pensieri sulla pagina. Proprio per questo le tele si pongono "come pagine di pittura (...) piene fino all'inverosimile per una sorta di horror vacui frutto di un'esuberanza ideativa e morfologica che affonda le radici nella lunga pratica della scrittura (...)". Per Di Genova sono infine evidenti i debiti che legano Lattanzi al Cubismo analitico e all'Art Brut di Dubuffet.

¹² Cfr. op. cit., pp. 28-33.

¹³ Cfr. Di Genova Giorgio (a cura di), Dei Enrico (con la collaborazione di), *Les Apuans de Paris*, Edizioni De Luca, Roma, 1997, pp. 16-17.

I.3 LA PITTURA SEMANTICA: ANALISI DELLE OPERE

I.3.1 Il sacro e il profano, 1956, olio su faesite, cm. 130 X 190

In questo dipinto prevalgono i toni caldi del rosso e dell'arancione, solo in parte equilibrati dalla presenza di tinte fredde, viola e blu. Leggermente decentrata verso l'angolo inferiore sinistro, entro un ovale a sfondo arancio, grandeggia sulla tavola un'immagine blu ("sporcata" tuttavia di segni bianchi, viola e rossi) che a prima vista assoceremmo ad una croce latina, se non fosse per il doppio braccio inferiore. Immediatamente sopra campeggia una figura rossa di forma ellittica dalla quale si dipartono nove brevi "tentacoli"; essa è inserita in un ovale più piccolo del precedente e arancione più chiaro, sovrastato a sua volta da tre rettangoli blu incorniciati da un bordo bianco, al cui interno serpeggiano altrettanti motivi ondulati color violetto (un quarto rettangolo, vuoto ed invertito nel rapporto cromatico, essendo più spostato verso il centro, non sembra fare corpo con gli altri tre). Nell'angolo in alto a destra, ma solo in parte compresa entro i limiti della tavola, scopriamo che quello che lì per lì ricorda un disco solare, altro non è che l'ellissi rossa già notata, i cui "tentacoli", assai allungatisi, si sono ora trasformati in raggi; ed a riempire lo spazio triangolare tra l'uno e l'altro di tali elementi radiali, è uno scoppietto di brevi guizzi blu e bianchi. I motivi appena elencati si stagliano su di uno sfondo costituito da segni di base semplici (linee orizzontali, verticali e oblique) rossi e arancio, il quale tuttavia, nella zona centrale, risulta interrotto da un tappeto "fiorito" di colore viola e bianco: i basic scribbles, ora disposti a fascio, assumono per l'appunto l'aspetto di organismi vegetali, cui si sovrappone a destra, in deciso contrasto, una ben più rigida costruzione di elementi geometrici (rettangoli e triangoli) di un rosso violento. A concludere la composizione, Lattanzi ha collocato sul margine inferiore una sorta di muraglia (vengono in mente, di primo acchito, i merli di una fortificazione medievale) che si immagina



Il sacro e il profano, 1956, olio su faesite, cm. 130 x 190

proseguire in basso, oltre i confini della tavola; essa esibisce le stesse tonalità della pseudo-croce centrale.

“Il Sacro e il Profano” è uno dei primi dipinti semantici di Luciano Lattanzi¹. Esso fu cioè realizzato quando ancora l'autore si dichiarava persuaso della possibilità di attribuire ad ogni suo lavoro un particolare significato oggettivo, la cui lettura risultasse univoca per tutti e non passibile di interpretazioni soggettive (la riflessione e l'esperienza avrebbero in seguito modificato tale convinzione)². A tal proposito appaiono assai significative (soprattutto per il loro esplicito riferimento all'opera in esame) alcune considerazioni inserite dal critico inglese R. K. Elliot nella sua introduzione al primo Manifesto della Pittura Semantica³. “Talvolta l'artista si accorge che un'opera prodotta dai suoi automatismi interiori esibisce un certo numero di segni, e che il ‘significato’ dell'opera nel suo complesso può essere chiarito da una considerazione dei segni presenti in essa e dalla modalità della loro connessione e del loro assetto. In tal modo, ciò che viene convenzionalmente espresso per mezzo delle parole può essere espresso anche per mezzo di configurazioni visive. Vi sono forme più o meno complesse che non sono rappresentazioni di oggetti particolari; esse operano come indicazione di concetti, ma conservano qualcosa dell'immediata vitalità delle istanze particolari di questi concetti. Esse possono essere definite rappresentazioni di ‘idee viventi’. È necessario sottolineare che una pittura semantica non è un mero sostituto di una indicazione concettuale bensì una viva espressione di ciò che si può esprimere pure a parole. I segni costituenti devono essere pensati come anticipazione dei concetti loro associati; essi non sono gli elementi arbitrariamente invertiti di un linguaggio pittorico

¹ Mario Costa, in un suo recente lavoro (*Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli, 2000), sostiene che in realtà quest'opera “possiede tutti i requisiti dello schematismo” prima della nascita dello Schematismo stesso: “il titolo, la suggestione schematica, la quasi indicazione di un percorso di lettura” (cfr. p. 26, nota n. 10); per il periodo schematista di Lattanzi, v. *infra*, pp. 71 sgg.

² Cfr. Lattanzi Luciano, *I retroscena dell'idea semantica*, Edizioni d'Ars, Milano, 1969, pp. 7-9.

³ Lattanzi Luciano (introduzione di R. K. Elliot), *The Semantic Manifest*, New Vision Centre Gallery, London, 1957.

artificiale, ma i caratteri di un 'linguaggio' che 'è sempre stato lì'. Pare che i segni nei dipinti semantici di Lattanzi siano elementi di un simbolismo universale. (...) Le pitture semantiche sono intelleggibili. Bisogna comunque ricordare che i segni di Lattanzi esistono nel contesto di una configurazione visuale, così che il significato di una forma varia da un dipinto all'altro, proprio come un gesto deve essere interpretato in maniera differente in differenti circostanze. Per di più, i colori usati modificano i significati dei segni con cui essi sono inevitabilmente associati. Lattanzi condivide l'opinione di Kandinsky secondo la quale i colori posseggono intrinseci poteri di attrazione e repulsione, ma nella sua opera i significati dei colori e delle forme sono ampiamente interdipendenti fra loro. Nel dipinto 'Il Sacro e il Profano', il Sacro viene espresso attraverso forme che sembrano ritirarsi verso il proprio centro, mentre il Profano è caratterizzato da una tendenza centrifuga. Il primo conserva la propria solidità al punto di divenire cristallino, mentre l'altro la dissipa, così che le sue forme si volatilizzano. In più, la propensione di alcuni a vedere il Sacro come un qualcosa di compatto e simile ad un gioiello, e il Profano come un farsi avanti con un'energia ormai semiconsumata, è verificata dallo schema dei colori del dipinto che dota il Profano di un calore e di una generosità che non suonano affatto falsi, e il Sacro non tanto di freddezza, quanto di un certo distacco. Questo dipinto suscita un problema. I segni possono essere compresi al punto che il titolo diventa accettabile, ma il significato del dipinto è in ultima analisi ciò a cui esso allude. (...) Vi sono due tipi di segni distinguibili nell'opera di Lattanzi comunque. Un tipo consiste in segni 'naturali' (...); un altro consiste in segni che sembrano essersi originati in una regione meno istintiva dell'Inconscio. La forma che somiglia ad una croce ne 'Il Sacro e il Profano' è un buon esempio di questo secondo tipo. Che possa essere apparsa una forma di questo tipo, e che nello stesso tempo possa avere occupato il suo spazio fra altre strutture chiuse e indipendenti aventi un significato simile, è, io credo, prova che il dipinto unifica elementi provenienti da diversi livelli dell'Inconscio"⁴.

⁴ Op. cit., pp. 6-10 (tradotto dall'inglese da chi scrive).

Si evince da queste considerazioni (se non se n'è male interpretato il senso) che già Elliot, pur dichiarandosi persuaso che la pittura di Lattanzi fosse portatrice di un "simbolismo universale", avesse colto l'impasse insita in tale affermazione: se è difatti vero che, una volta informati del titolo dato dall'autore (a posteriori) al suo lavoro, esso diventa in qualche modo più comprensibile (è in effetti possibile rintracciare nel dipinto elementi emblematici che facciano riferimento ai concetti del sacro e del profano), è altrettanto innegabile che senza conoscerlo le interpretazioni circa il "significato" dell'opera potrebbero essere svariate. Oltre alla croce (che però ha cinque bracci e non quattro) non sembra infatti che si possano riconoscere nell'opera altri simboli indubitabilmente decodificabili o leggibili in maniera univoca, a meno che non si voglia individuare nei motivi ondulati imprigionati nei tre rettangoli e dello stesso colore viola della pseudo-croce, un'allusione al serpente di biblica memoria.

Comunque sia, al di là di ogni faticosa ricerca di significati concettuali (che resta tuttavia legittima, almeno per la pittura del primo Lattanzi), i dipinti come "Il Sacro e il Profano" andrebbero soprattutto compresi e goduti in virtù dei loro valori formali: di fronte a questa tavola ad esempio, l'impressione è quella di venire proiettati in un coloratissimo universo concluso (ma nello stesso tempo dilatabile all'infinito) al cui interno si muovono curiosi organismi rivestiti di sgargianti cromie, dall'aspetto ora amichevole ora minaccioso, e posti fra loro in rapporti di equilibrio e armonia o, al contrario, di antitesi e opposizione. E dinanzi al fascino innegabile di questo animatissimo microcosmo multicolore, la volontà o la curiosità di attribuire a ciascun elemento del dipinto un significato preciso o un nome passa naturalmente in secondo piano.

Un'ultima considerazione derivata dall'analisi di questo quadro, riguarda i rapporti intercorsi fra l'opera di Luciano Lattanzi e quella dello scozzese Alan Davie che, negli stessi anni, perviene (sebbene esclusivamente da un punto di vista formale, mantenendosi invece assai distanti le rispettive posizioni teoriche)

a risultati analoghi a quelli dell'artista carrarino⁵. La pittura di Davie prende le mosse dallo studio entusiasta dei dipinti di Jackson Pollock anteriori alla fase dell'Espressionismo Astratto; negli anni Quaranta infatti Pollock fu uno dei protagonisti del cosiddetto Primitivismo Americano, i cui esponenti (fra i quali sono inoltre da ricordare Mark Rothko, Barnett Newman e Alfred Gotlieb) credettero di essersi finalmente affrancati dalle influenze d'oltre oceano, attingendo al patrimonio di cultura e tradizioni delle popolazioni tribali indigene (gli indiani nordamericani). Davie restò per l'appunto profondamente colpito da questo primo Pollock: nelle sue opere "aleggia uno spirito che potremmo definire totemico", nel senso che egli "si sente come lo sciamano, il custode dei riti e dei miti della sua comunità tribale, l'artista collettivo capace di dare forma ed espressione a questi, secondo un linguaggio simbolico a tutti comprensibile"⁶. Similmente a quanto avviene nei quadri del primo Lattanzi, anche in Davie i colori netti e vibranti, le forme schematizzate e reiterate, danno vita ad una miriade di segni: simboli tratti da diverse culture tribali o dall'inventario immaginifico di antiche civiltà (come quella egizia), o ancora emblemi religiosi e filosofici (cristianesimo e zen), archetipi di tradizione psicoanalitica, semplicissimi motivi decorativi astratti di ascendenza celtica.

E', in conclusione, singolare come da presupposti teorici tanto estranei e lontani, come quelli che animavano Lattanzi e Davie alla fine degli anni Cinquanta, siano finite per scaturire conclusioni artistiche tanto affini e vicine.

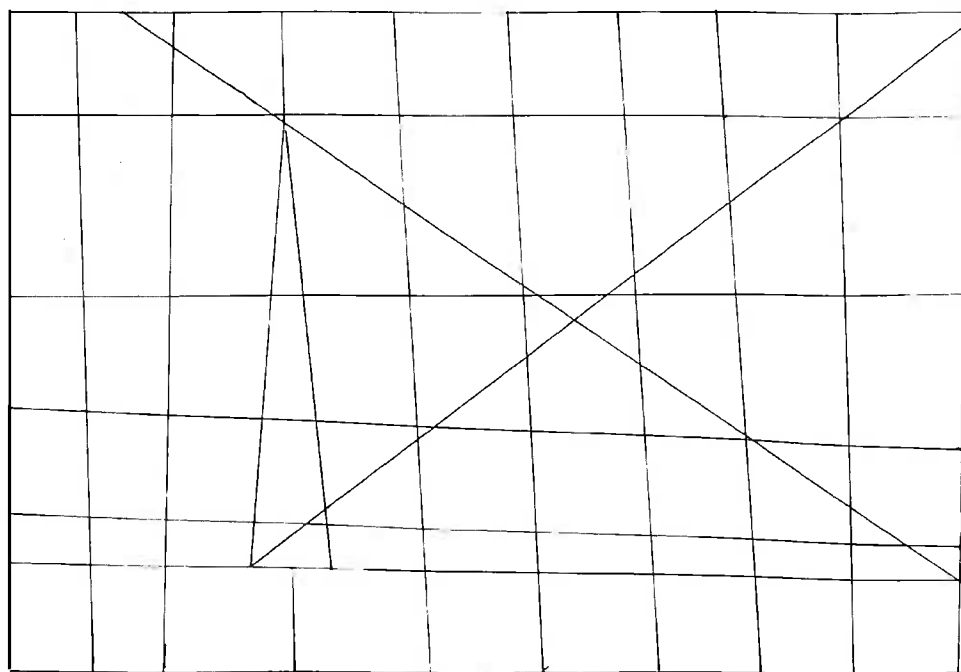
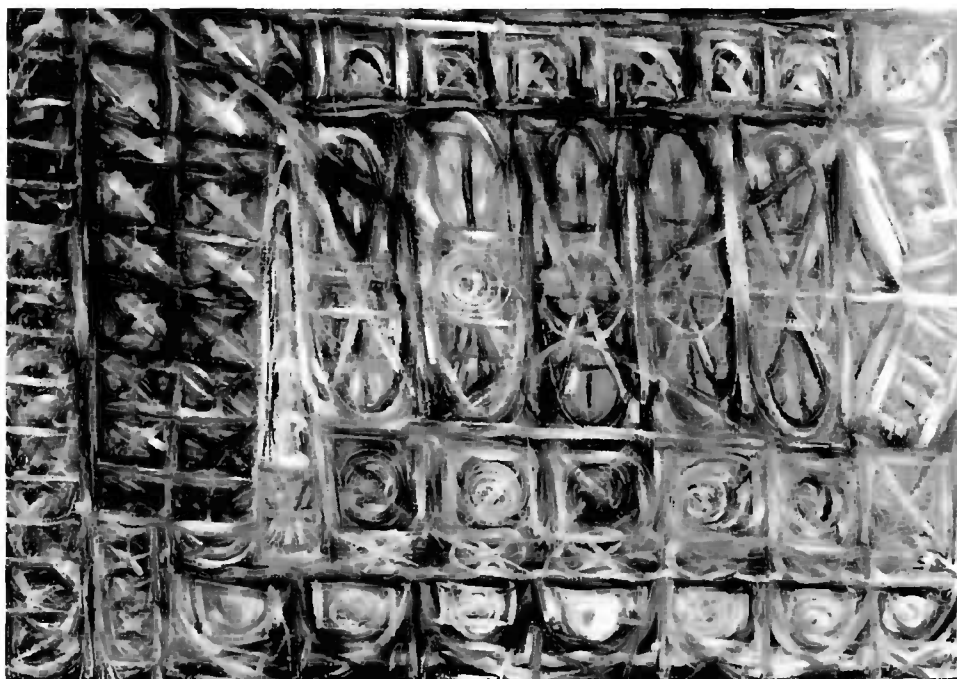
⁵ Per le notizie su Alan Davie, cfr. Ruberti Ugo, *Il Post-Informale in Europa*, Leonardo-De Luca Editori, Roma, 1991, pp.68, 76, 79-81.

⁶ Op. cit., p. 80.

I.3.2 Pittura Semantica, 1958-1959, olio su faesite, cm. 130 X 90

Per la sua ricchezza cromatica, l'opera colpisce al primo impatto: Lattanzi ha difatti qui utilizzato l'intera gamma della propria tavolozza, pur cercando di mantenere una certa coerenza nell'accostamento dei colori (coerenza comunque non rigorosa né vincolante). Così, al giallo-arancio troviamo spesso accostato il viola-blu, al bianco il rosso, mentre il verde pare preferire un parziale "isolamento" dalle altre cromie, specie nella serie di cinque rettangoli che fungono da basamento ad altrettante ellissi (sebbene, a ben guardare, l'artista faccia in questa zona un ampio uso anche di tratti bianchi e neri rispettivamente ad alleggerire o appesantire la tinta di fondo). Ogni millimetro della superficie pittorica appare ricoperto da segni elementari, semplici e composti (linee, cerchi, spirali, croci, elementi quadrangolari, ecc.), senza che ad alcuno di essi risulti associabile una tonalità particolare: conseguenza di questa sorta di horror vacui dell'artista è la sensazione che la pittura "continui" oltre i limiti della tavola.

Il dipinto si sviluppa su di una griglia geometrica abbastanza regolare, seppur non precostituita o pensata a priori bensì venutasi a formare spontaneamente, durante le fasi di esecuzione dell'opera: nove bande verticali e di larghezza più o meno equivalente ne intersecano sei disposte in orizzontale e più varie per altezza. Si distinguono inoltre due pseudo-diagonali: la prima si origina dall'angolo superiore destro e termina all'incirca sulla terza suddivisione della prima fascia orizzontale; l'altra parte dal limite della seconda striscia verticale, in alto a sinistra, e va a toccare la fine della seconda orizzontale nel suo lato superiore, sul margine del quadro. L'incrocio di tali segmenti diagonali, identifica (ma, anche in questo caso, senza che l'autore abbia volontariamente inteso fornire allo spettatore tale specifica indicazione) il centro focale dell'opera che va quindi a cadere poco al di sotto della metà della terza delle cinque ellissi verticali che campeggiano nella sezione alta del quadro,



in alto: Pittura Semantica, 1958-59, olio su faesite, cm. 130 x 90
in basso: schema del dipinto

chiaramente spostate a destra. L'attenzione di chi guarda cade in effetti fin dall'inizio su questa parte della superficie dipinta, in quanto essa sembra contenere una sorta di evidente variazione nel contesto di uno schema di elementi quadrangolari accostati fra di loro: le ellissi sono in effetti più grandi delle altre partizioni geometriche, nonché più vivacemente colorate (vi dominano le tonalità giallo-arancio): è un po' come se gli elementi circolari che spesso occhieggiano dall'interno di quadrati e rettangoli si fossero ora allungati e rivestiti di tinte più solari. L'artista dà l'impressione di prediligere, sulla sinistra della tavola, una situazione di "buio" (le cromie scure e persino il nero, ravvivate solo da qualche tocco di bianco) che tende tuttavia a "rasserinarsi" a mano a mano che l'occhio si sposta verso destra; tant'è vero che proprio sul margine opposto, accanto all'ultima delle cinque ellissi, figura un motivo "nuovo": due parallelogrammi con le basi coincidenti la cui disposizione ricorda una freccia puntata verso destra. La tavolozza si è qui ulteriormente schiarita e il bianco campeggia quasi indisturbato¹. In realtà, osservando con attenzione, ci si accorge che il bianco primeggia anche in due altre zone del dipinto, pur senza riuscire ad imporsi di primo acchito alla nostra attenzione. Quasi a "sorreggere" da sinistra la prima ellissi, si nota una sorta di sottile obelisco triangolare, in cui la base (di un grigio sporcato da un fascio di segni blu, verdi e gialli) sostiene una slanciata colonna triangolare bianca (nonostante le pennellate di rosso e di blu): tale forma sembra quasi forzare, inserendovisi a mo' di cuneo, la regolare griglia quadrangolare che trova ora (più di quanto non

¹ Va tuttavia chiarito che, interrogato da chi scrive sulla zona del quadro da cui aveva cominciato a dipingere e sulla direzione poi seguita, Lattanzi ha avuto modo di rispondere di non ricordare esattamente questi particolari, trattandosi, a suo avviso, di una questione irrilevante; anzi, l'autore si è detto assolutamente convinto di aver operato in ogni luogo della superficie pittorica in maniera equivalente da un punto di vista cromatico, non accettando, in sostanza, l'identificazione di una zona "chiara" antitetica ad una zona "scura". In effetti, poiché la pittura semantica, per definizione, si sviluppa attraverso una serie di automatismi inconsci, risulterebbe assai arbitrario affermare, sulla base delle precedenti osservazioni, che il dipinto in questione abbia un qualche "contenuto" (suggerito da una, seppur involontaria, contrapposizione di valori cromatici) oggettivamente circoscrivibile e rappresenti, solo per formulare una delle numerose ipotesi possibili, il passaggio da una fase di pessimismo ad una di ottimismo (dallo scuro al chiaro). In realtà, l'unico significato ragionevolmente attribuibile ai segni e ai colori dell'opera, nonché al loro reciproco rapportarsi e interagire, andrà ricercato nella visualizzazione di un flusso di pensieri indefiniti e indefinibili, sul cui effettivo contenuto cioè, non sarebbe possibile né lecito tentare di esprimersi.

accadesse per le ellissi e la “freccia”) l'unica vera contraddizione e soluzione di continuità. Un ultimo palese trionfo del bianco è infine rintracciabile sulla prima striscia orizzontale, soprattutto nel rettangolo situato proprio al di sotto dell'incrocio delle diagonali: qui l'artista ha dipinto, mediante pennellate a virgola, una forma che parrebbe alludere ad una rosa dal candore abbagliante, esaltato da un contorno di segni rossi.

In quest'opera, il colore (che risulta steso “alla prima”, vale a dire direttamente sul supporto privo di qualsiasi preparazione, e mediante pennellate vivaci, larghe e di lunghezza variabile) sembra fluire più liscio e diluito nel caso delle tinte scure, laddove l'impasto delle tonalità chiare appare più grosso e pastoso: tale diverso trattamento dei pigmenti ottiene come risultato di far emergere con forza e con effetti quasi tridimensionali, specialmente il segno di base bianco.

I.3.3 Opera Semantica, 1960, olio su faesite, cm. 170 X140

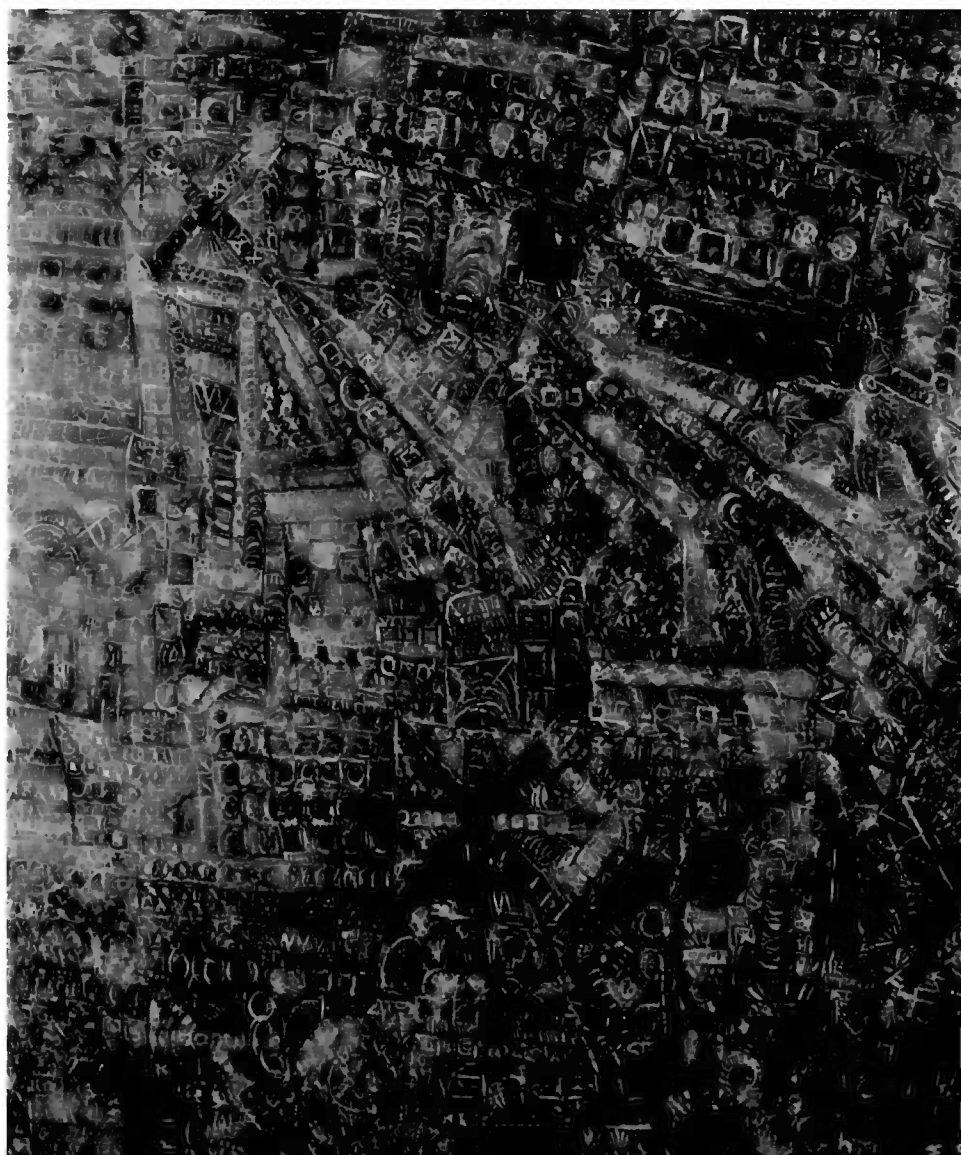
Non è possibile identificare in questo dipinto alcuna schema che (così come invece s'è visto in precedenza¹), seppur non ideato a priori, sia in grado di inglobare entro una ben evidente struttura geometrica le libere evoluzioni del segno di base; il tessuto cromatico, inoltre, appare qui assai indifferenziato, senza cioè che si giunga a cogliere una netta distinzione delle diverse zone della superficie pittorica, in virtù della prevalenza di una tonalità piuttosto che di un'altra² (anche se, in effetti, nella parte bassa del quadro, le tinte dominanti sono fredde, azzurro, verde e nero, laddove in alto sembrano imporsi maggiormente il giallo e il rosso). L'opera risulta, in definitiva, priva di discriminanti gerarchiche di qualsiasi natura (cromatica o disegnativa) atte a focalizzare l'attenzione di chi la osserva su di un suo ben determinato punto. Il risultato è che lo sguardo dello spettatore è inizialmente spinto a scivolare liberamente sulla tavola senza riuscire ad ancorarsi ad un particolare preciso, a soffermarsi su di uno specifico settore; ciò che in questa prima fase di analisi si può percepire sarà invece l'impressione di un profondo horror vacui che ha indotto l'artista a non lasciare sgombro di segni neppure un centimetro quadro; e poi un senso di "sfondamento" operato da quel magma multicolore sui quattro lati, per cui si è facilmente portati a immaginare che esso prosegua anche "al di là", fino ad inondare irrimediabilmente pure la nostra quotidiana e rassicurante realtà.

Eppure, in un secondo momento di più attenta e serena osservazione, quasi si resta stupiti della nostra insospettata capacità di penetrazione all'interno di quell'universo variopinto di simboli indecifrabili. Notiamo innanzitutto che qui i segni di base (i famosi basic scribbles studiati da Rhoda Kellogg³) ci sono

¹ V. *supra*, p. 26.

² V. *supra*, p. 27.

³ V. *supra*, pp. 3-5.



Opera Semantica, 1960, olio su faesite, cm. 170 x 140

proprio tutti, esibiti da Lattanzi in una sorta di repertorio quasi da manuale, e che dalle varie modalità del loro aggregarsi e combinarsi, prende vita una miriade di moduli archetipici (cerchi, quadrati, triangoli, rettangoli, croci, fasci, mandala, ecc.) che sembrano germogliare l'uno dall'altro, in un processo destinato a non avere interruzione. L'impiego della tavolozza appare affatto libero e non soggetto ad alcuna legge mirante a regolamentare l'associazione di date forme a dati colori (per cui si vede che, ad esempio, l'identico motivo del mandala quadrato viene reso ora con l'utilizzo del rosso e del nero, ora del verde e del giallo, ora dell'azzurro e del bianco, ecc.).

Circa il "contenuto" di simili architetture segniche, in apparenza caotiche e prive di un senso oggettivamente rilevabile, s'è già detto in precedenza⁴: secondo quanto lo stesso Lattanzi ha lasciato intendere, la Pittura Semantica va infatti letta come un corrispettivo pittorico del fluire del pensiero, del dispiegarsi delle fasi di attività cerebrale del soggetto creatore, senza che nulla autorizzi ad individuarvi l'espressione di significati concettuali più specifici⁵. E tuttavia, di fronte ad opere come questa in esame, risulta veramente difficile non farsi coinvolgere dalla suggestione evocatrice esercitata da queste immagini sulla nostra fantasia: non importa se e quanto legittimamente, ma quest'opera custodisce in sé l'atmosfera di una Parigi del primo '900, con le sue strade già caotiche di un variegato traffico di uomini, mezzi e luci e con i suoi simboli di sempre: la ruota del Moulin Rouge e la Torre Eiffel; se poi concentriamo la nostra attenzione sull'angolo superiore destro vi scorgeremo, sfrecciante sotto i nostri occhi, una locomotiva nera e rossa (i colori del metallo e del fuoco). Insomma a poco a poco, da un confuso groviglio di segni indecifrabili, assistiamo all'emergere delle sembianze di un'entità ben più familiare e consueta: una città, o meglio, una città in movimento. E da questa constatazione al ricordo delle poetiche e dei capolavori futuristi il passo è veramente breve:

⁴ V. *supra*, pp. 10-11, 24, 27 (nota 1).

⁵ Come potrebbe ad esempio essere una chiara definizione del contenuto di tali pensieri e attività cerebrali.

viene ad esempio in mente la "Rissa in Galleria" di Umberto Boccioni (1910), con quel suo pulviscolo di materiale pittorico vibrante e luminescente (ma si scorge un'analogia pure nella suddivisione del quadro boccioniano in due metà, di cui quella superiore più chiara e luminosa). Esiste poi un dipinto (che potremmo meglio definire prefuturista) realizzato da Gino Severini nel 1911 e intitolato "Ricordi di viaggio", che chi scrive ha istintivamente collegato al nostro in esame: in una panoramica multiprospettica, l'artista cortonese ha collocato (unificandoli proprio come accade nella dimensione della memoria) i ricordi del viaggio da lui compiuto da Pienza a Parigi: la cattedrale e la piazza della cittadina italiana, i volti delle persone care lasciate in Italia, l'autobus e la carrozza di lusso delle vie di Parigi, il Sacro Cuore e, soprattutto, una sbuffante locomotiva. Con quanto appena detto non si intende naturalmente sostenere che Lattanzi si sia direttamente ispirato alle opere citate o a qualsiasi altra produzione futurista, né che il suo lavoro nasconda, ben mimetizzato in un crogiolo di vivaci scarabocchi, il ritratto di una certa città o la deformazione che su di essa ha attuato il ricordo, né tanto meno che in generale i segni di base propri della Pittura Semantica ricoprano in definitiva la funzione di mascherare contenuti sottesi. Al contrario, la lettura qui proposta, basata com'è su di una serie di suggestioni soggettive e personali che, va ribadito, lo stesso Lattanzi ritiene ingannevoli e fondamentalmente fuorvianti, intende unicamente porsi come esempio e prova del profondo potere evocativo posseduto dalle immagini dell'artista carrarino⁶.

Un'ultima osservazione, per concludere: questo ed altri dipinti del medesimo periodo sembrano degli equivalenti pittorici di una serie di opere realizzate nei primi anni sessanta a penna biro⁷ o a china su carta, tanto da Lattanzi quanto da Schreib (anche se i lavori di quest'ultimo paiono maggiormente soggetti ad una

⁶ Di questo aspetto della pittura di Lattanzi si è occupato Franco Russoli (cfr. AA.VV., *Lattanzi e Schreib*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1964, pp. 24-26).

⁷ Lattanzi ha sviluppato una particolare abilità nell'uso di questa tecnica, riuscendo a sfruttare per fini estetici persino le frequenti sbavature del mezzo disegnativo.

legge di inquadramento geometrico, possedendo l'aspetto e la regolarità di grosse ragnatele). Il pittore toscano quindi, non reputa l'espressione dei propri moti psichici mediante il rampollare dei segni di base in alcun modo soggetta all'uso del colore; questo, quando c'è, assolve soprattutto la funzione di sottolineare ed esaltare l'essenziale reticolo segnico.

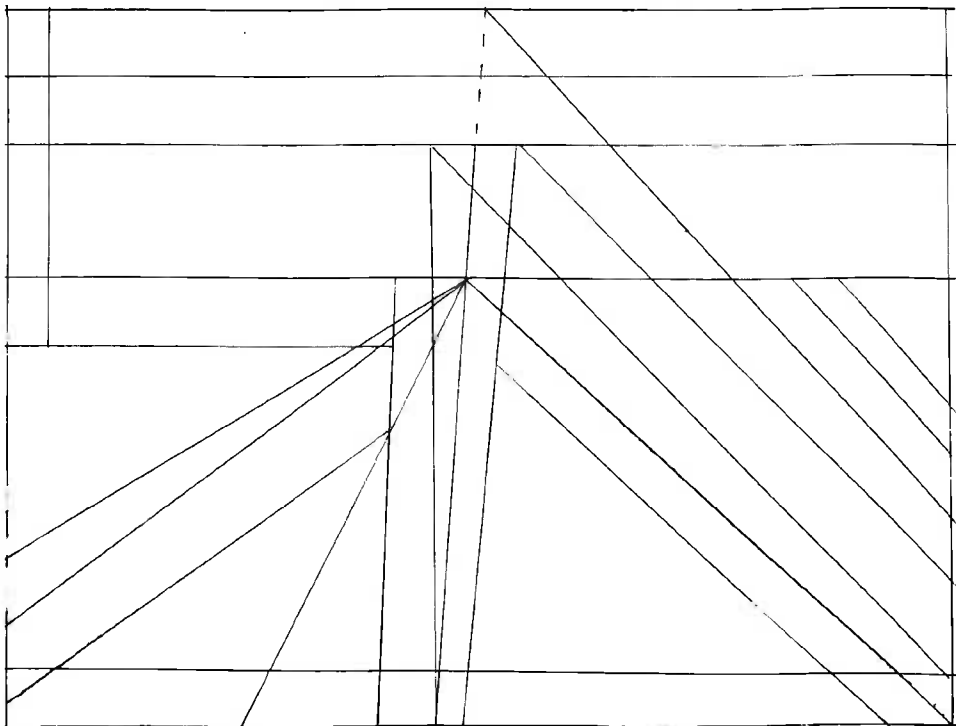
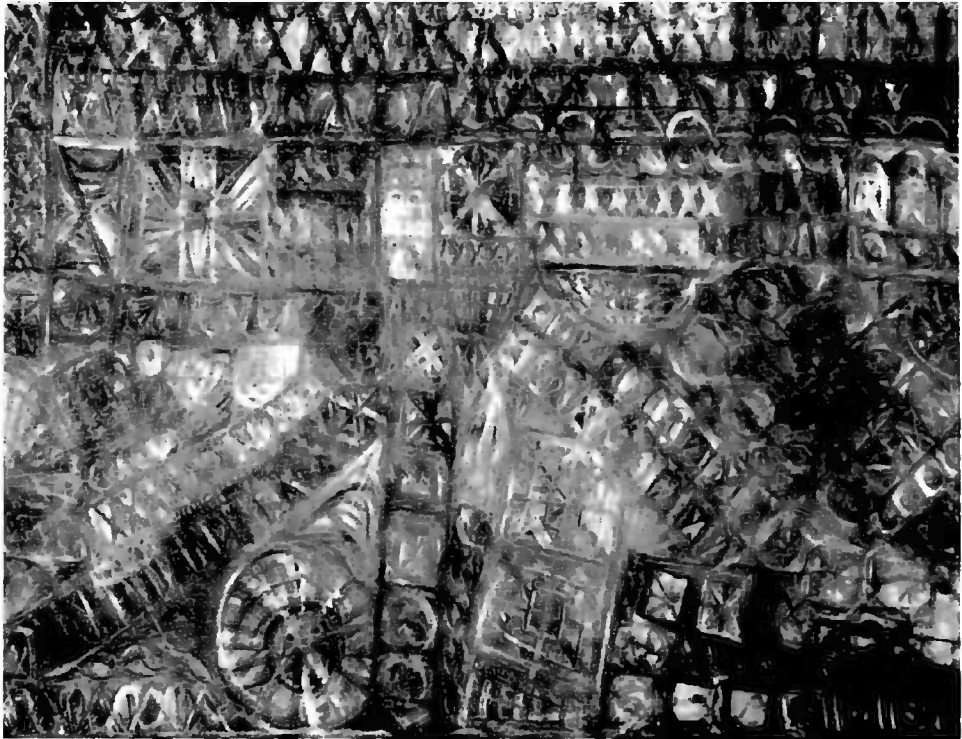
I.3.4 Opera Semantica, 1963, olio su faesite, cm 130X100

Anche in questo caso¹, i variopinti motivi nati dall'aggregazione di segni di base elementari restano, per così dire, incanalati entro un ben evidente schema di bande orizzontali, verticali e diagonali, sviluppatosi automaticamente ed in concomitanza con il procedere del lavoro dell'artista, e non da questi predeterminate. Si tratta, in dettaglio, di due grosse strisce orizzontali che occupano da sole quasi l'intera metà superiore del dipinto, e di una verticale più sottile e leggermente spostata a sinistra rispetto all'asse centrale, sulla quale va a confluire una serie di diagonali originatesi dagli angoli inferiori. Tutti questi elementi allungati si presentano suddivisi in successioni di settori quadrangolari che, in ciascuna lista, propongono una ripetizione della medesima immagine: sovrapposizioni di triangoli, file di rombi e, soprattutto, mandala di ogni genere, diversi per forma, dimensione e colorazione. Pare anzi lecito affermare che, in quest'opera, il mandala rappresenti un autentico Leitmotiv².

Per quel che concerne l'impiego della tavolozza, si può osservare che, come spesso accade nella pittura di Lattanzi, il quadro colpisce per la vivacità dei toni e l'ampiezza della gamma cromatica, qui esibita in tutte le sue variazioni, dal bianco al nero, e senza che ad un certo motivo formale venga deterministicamente associata un'unica tinta; i colori risultano inoltre uniformemente distribuiti sulla superficie della tavola, per quanto nella zona destra risulti più incisiva la presenza degli scuri.

¹ V. *supra*, p. 26.

² Rhoda Kellogg ha isolato e messo a confronto le varie tipologie di mandala (voce sanscrita che significa "cerchio") osservabili non solo negli scarabocchi infantili, ma anche nel contesto della produzione artistica preistorica o di quella riferibile a popolazioni che ancora oggi mantengono condizioni di vita primitive (v. *supra*, pp. 3-5); "sia il mandala che il sole sono le Gestalt preferite e generalmente, nei disegni, entrambi sono usati più spesso in senso non figurativo che figurativo. Come il mandala, la Gestalt del sole ha avuto una lunga e gloriosa tradizione nella storia dell'arte, compresa quella preistorica" (Kellogg Rhoda, *Analisi del disegno infantile* (1969), Emme Edizioni, Milano, 1979, p. 94); per il significato del mandala, cfr. anche *infra*, p.45, nota n. 21



in alto: Opera Semantica, 1963, olio su faesite, cm. 130 x 100
in basso: schema del dipinto

Rispetto alle opere precedentemente considerate, è evidente in questa una maggiore attenzione a quei principi di ordine e simmetria che, da qui a pochi anni, Lattanzi porrà fra i parametri informativi della sua successiva stagione creativa, la Pittura d'Ornamento; l'approdo a tale nuova fase, non si verificherà in effetti *ex abrupto*, non rappresentando per l'artista carrarino un improvviso ripudio del lavoro fino ad allora svolto³, e dipinti come quello in esame denunciano assai chiaramente la coesistenza fra istanze di natura ancora fondamentalmente semantica ed una sorta di tangibile tensione verso le leggi della regolarità e dell'armonia. Difatti, l'esistenza di una griglia di bande intersecantisi e tendenti a convergere in direzione dell'unica striscia verticale centrale (situazione che già di per sé potrebbe suggerire la volontà di istituire una simmetria tra le due metà del quadro), viene parzialmente contraddetta dal suo spostamento a sinistra rispetto all'asse geometrico vero e proprio; le due parti inoltre appaiono tutt'altro che speculari: più scura si rivela la zona destra, caratterizzata dalla presenza di una piramide di tre grossi mandala quadrati, contrapposti, sulla sinistra, ad un egualmente voluminoso mandala rotondo (che sfoggia, però, la stessa colorazione a dominanti bianco-violette dei suoi "dirimpettaï", quasi a voler comunque proporre una sorta di parentela e affinità con essi).

Il fascino di quest'opera risiede probabilmente proprio in questa ambigua ricerca di una simmetria e di una regola destinate, però, ad una pressoché immediata negazione, anche in virtù di un trattamento cromatico che, lungi dal sottolineare la pur incontestabile esistenza di una maggior "volontà di ordine"⁴, sembra al contrario tentare di camuffarla, confondendola in una festosa magia di colori. Distratto da tali accattivanti fantasmagorie, solo a fatica l'occhio dello

³V. *infra*, pp. 47 sgg.

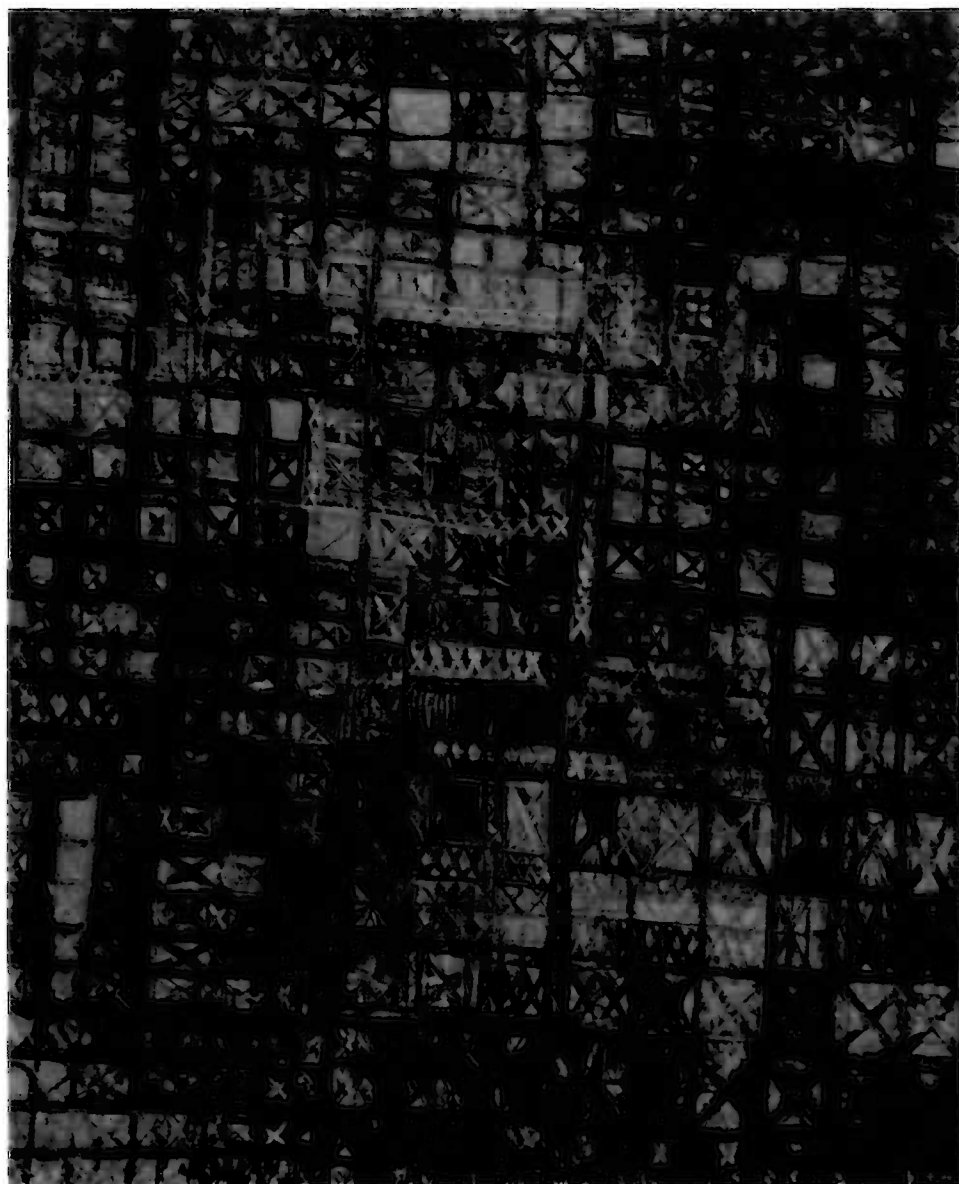
⁴ Le virgolette sono d'obbligo in quanto, in questa fase della sua evoluzione artistica, Lattanzi è ancora un convinto assertore della genesi automatica ed inconscia, e perciò tutt'altro che volontaria, della sua pittura; più che di volontà sarebbe allora forse maggiormente corretto parlare di una inconsapevole aspirazione.

spettatore riesce a cogliere l'aspirazione ad un maggior rigore geometrico che pure caratterizza l'opera di Lattanzi in questo periodo di transizione.

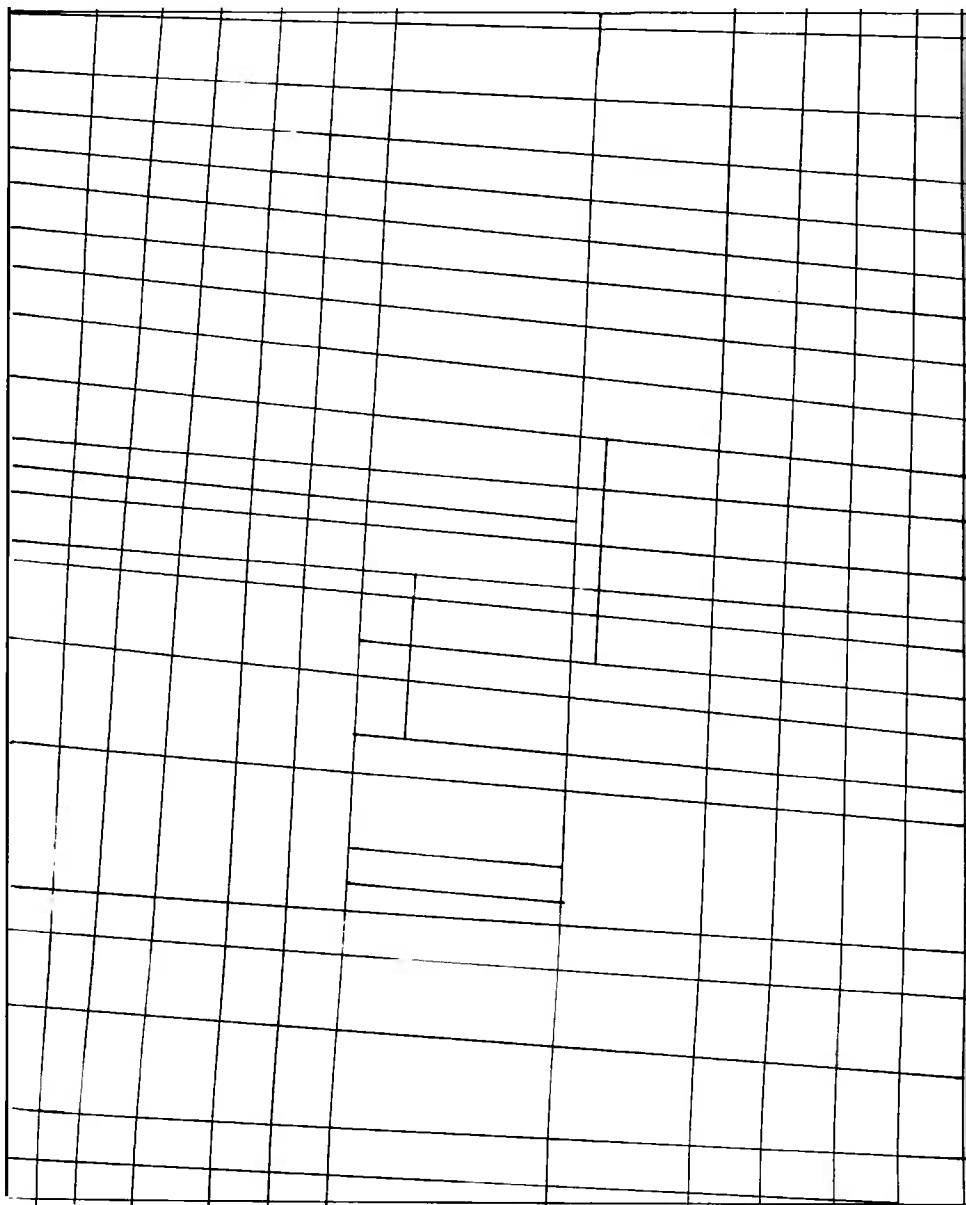
I.3.5 Semantische Malerei, 1964, olio su faesite, cm. 84 X 68

L'opera si struttura su di uno schema (come al solito non prestabilito) di rette ortogonali, estremamente regolare e tale da dare luogo ad una vera e propria quadrettatura, più fitta sui lati lunghi, leggermente più allargata in corrispondenza dell'asse centrale. Il motivo chiave dell'intera composizione sembra rappresentato dalla croce a bracci diagonali che compare (semplice, o in successione di più unità affiancate o sovrapposte) in ciascuno dei settori quadrangolari. Rispetto alle opere precedentemente esaminate quindi, alla consueta esibizione di immagini diverse e multiformi (ponendo pur sempre per scontata la loro comune origine da fenomeni di aggregazione dei medesimi segni di base), Lattanzi ha qui sostituito la ripetizione pressoché invariata di uno stesso motivo, il quadrilatero con le sue diagonali, mentre in nessun luogo del quadro risulta ad esempio possibile segnalare la presenza di elementi curvilinei.

Ma Lattanzi ci aveva pure abituato al trionfo del colore, al punto di averci spesso offerto, squadernato su di un'unica superficie, l'assortimento cromatico di un'intera tavolozza: si resta dunque un po' sorpresi dinanzi alla sobrietà di questo dipinto, tutto giocato sull'accostamento del rosso e del nero, solo qualche volta accompagnati dal verde e dal blu. Eppure, malgrado l'iterazione del segno e l'uniformità della colorazione, l'opera non ci trasmette un senso di monocorde monotonia: a ben guardare, difatti, l'artista ha qui dato vita ad una serie infinita di "variazioni sul tema", graduando, ad esempio, con maestria le accensioni del rosso, vivissimo se isolato, spento e quasi soffocato se associato o mescolato ad una tinta scura. Così, se nel suo insieme la composizione ricorda, in virtù della sua regolarità, la tessitura di una stoffa o di un tappeto, la fitta trama di croci che ne costituisce la fantasia non possiede, in realtà, un andamento ordinato ed omogeneo in ogni suo momento (s'è sopra accennato a come Lattanzi si sia sbizzarrito nel variare il modo di assemblare e manipolare il medesimo Leitmotiv cruciforme nei differenti scomparti della griglia di ortogonali); per quanto riguarda il colore poi, tanto le note più squillanti del



Semantische Malerei, 1964, olio su faesite, cm. 84 x 68



Schema del dipinto di tav. 13

rosso, quanto le profondità più cupe del nero, paiono emergere dal fondo della tavola a caso o, per lo meno, non soggette ad alcuna legge di equilibrio e simmetria interni; ad esse si affiancano, circondandole, episodi cromatici altrettanto aleatori e, per così dire, neutri, caratterizzati cioè dalla compresenza di rosso, nero, verde e blu (fatto questo che moltiplica le combinazioni di associazione e sovrapposizione).

Anche in questo caso allora¹, il maggior motivo di interesse dell'opera in esame può essere rintracciato in questa sorta di ambivalenza e di continuo oscillare fra una situazione di fondo caratterizzata da una marcata esigenza di ordine e rigore geometrico (che rappresenta un primo affacciarsi dell'autore sulla poetica del periodo ornamentale²), e la libertà di un segno di base che entro tale ordine ancora non intende lasciarsi del tutto imbrigliare.

Volendo, in conclusione, rintracciare un "precedente" storico di questo dipinto, dovremmo forse risalire ad alcuni paesaggi interiori di Paul Klee (ad esempio "Strada principale e strade secondarie", del 1929), "dipinti archetipali nei quali reticoli e bande cromatiche sovrapposte suggeriscono una spazialità non più illusoriamente prospettica ma ugualmente evidente attraverso il movimento di colori e forme. Queste opere, fondate unicamente sul ritmo e sul rapporto cromatico, sono strutturate secondo schemi matematici"³. Malgrado l'antitesi delle premesse difatti (Lattanzi, a differenza del pittore svizzero, reputa incompatibile con i presupposti dell'Arte Semantica l'utilizzo di strutture formulate a priori, matematiche o meno, sottese all'espressione artistica o addirittura facenti parte integrante di essa), somiglianze e analogie formali fra alcune realizzazioni dei due artisti sono innegabili. Ed è d'altra parte noto il peso occupato nella poetica kleiana da quei percorsi puramente mentali in grado

¹ V. *supra*, pp. 34-35.

² La presenza di istanze di carattere ornamentale è comunque assi più evidente in quest'opera che non nell'appena descritta (v. *supra*, pp. 33-35) "Opera semantica" del 1963.

³ Pirani Federica, *Klee*, inserto redazionale di "Art Dossier", n. 43, febbraio 1990, Gruppo Editoriale Giunti, p. 38.

di accompagnare l'individuo al cuore stesso della creazione dell'universo; un interesse per la dimensione interiore ed inconscia dell'essere umano che, per quanto in termini e con finalità assai differenti, emerge con forza pure nella poetica dell'artista carrarino.

II LA PITTURA D'ORNAMENTO

II.1 LA PITTURA D'ORNAMENTO: CONSIDERAZIONI GENERALI

Prima di concentrare la nostra attenzione sulla seconda fase dell'itinerario artistico di Luciano Lattanzi, risulterà sicuramente utile una breve digressione di carattere generale, allo scopo di chiarire e fissare con precisione i termini della questione.

A parere di Ugo Ruberti ¹, non si possono stabilire con esattezza i casi in cui sia realmente giustificato parlare di arte d'ornamento, laddove appare invece assai più semplice formulare una definizione accettabile del termine "ornamento" tout court (o del suo sinonimo "decorazione")²: per esso esiste difatti una accezione comune ed universalmente codificata. Un primo problema si presenta allora quando si intenda limitare un ambito circoscritto, ovvero stabilire il confine oltre il quale l'ornamento diventa arte: la Pittura d'Ornamento, "per essere tale, deve comunque intrattenere un tanto di individualità e di specificità che la tenga separata dalle produzioni, anche se eccelse, degli artigiani

¹ Salvo diversa indicazione, queste considerazioni generali, nonché le notizie relative all'esperienza ornamentale di Lattanzi, sono tratte da Ruberti Ugo, *Pittura d'Ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994; l'autore, fraterno amico dell'artista carrarino, ha avuto modo di seguirne il percorso artistico di quegli anni passo dopo passo e di raccogliere dalla sua viva voce (e non sempre condividendole) le opinioni e le giustificazioni teoriche di volta in volta da quello formulate riguardanti l'evoluzione in senso ornamentale della sua poetica.

² Cfr. op. cit., p. 14; Mario Costa ha dedicato al problema di una esauriente definizione del termine "ornamento", in positivo e in negativo, alcune pagine di notevole interesse: cfr. Costa Mario, *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli, 2000, pp. 131-135; in sintesi, a giudizio dell'autore, "i caratteri fondamentali dell'ornamento, quelli che compaiono unitamente al suo stesso manifestarsi, ci forniscono forse la chiave per penetrare nella sua essenza e cogliere il suo più riposto significato: la *ripetizione del motivo* e l'incontrovertibile rimando all'*inorganico*, sono, con ogni evidenza, questi caratteri (...). La *ripetizione* e l'*inorganico* sembrano dunque la chiave per accedere al senso ultimo dell'ornamento" (p. 133).

decoratori”³. L'autore sostiene dunque la necessità di mantenere la tradizionale linea di demarcazione (pur ammettendone “la grande ed inquietante ambiguità”) fra arti minori e maggiori: anche l'ornamento può entrare di diritto in questa seconda e più nobile categoria, ma solo a condizione che “l'opera pittorica in sé abbia vita o significato ornamentale e non sia soltanto un substrato ‘abbellito’ o ‘addobbato’ da elementi decorativi”⁴.

A tali requisiti si propose di rispondere la “neue Ornamentik”, i cui principi di base vennero formulati in Germania fin dall'inizio degli anni Sessanta, ed al cui interno venne compresa una vasta produzione astratta⁵ la cui chiave interpretativa risultasse appunto di carattere puramente ornamentale⁶: in tutte le opere inserite in tale corrente, il compito dell'ornamento non è quello di rendere gradevole alla vista una struttura preesistente, bensì quello di forgiare la forma stessa⁷.

Il neologismo “Ornamentica”, spiega Ruberti, pare assai calzante non tanto in virtù della sua assonanza col vocabolo tedesco (pure esso un neologismo) “Ornamentik”, quanto per la sua capacità di “cancellare o quanto meno

³ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., p. 16.

⁴ Cfr. op. cit., p. 18; il problema della sudditanza delle cosiddette arti minori rispetto ad una presunta superiorità dell'arte con la A maiuscola, viene maggiormente approfondito da Mario Costa nell'opera prima citata; ad esempio, nel riferire i risvolti, anche sociologici, del lavoro svolto da un gruppo di artiste statunitensi (Judy Chicago e Miriam Schapiro) impegnate, nel corso degli anni '70, nell'identificazione delle peculiarità di un' “arte femminista”, l'autore osserva: “l'inferiorità dell'ornamento, al di là delle questioni di estetica, non è dovuta forse anche al fatto che esso viene praticato da un soggetto sociale ‘inferiore’, come le donne, da intere culture ritenute anch'esse ‘inferiori’ a quella europea occidentale, o da ‘temibili’ minoranze religiose dell'occidente, e al fatto che esso viola un fondamento della cultura occidentale come l'individualistico ‘principio di appartenenza al singolare?’” (Cfr. op. cit., pp. 125-127).

⁵ “(...) quello che sembra imprescindibile, pena la dissoluzione della nozione e dell'apparire stesso dell'ornamento, è la presenza della *ripetizione* e dell'*accumulazione*, un ornamento privo di ripetizione e di accumulazione diventa *astrazione*, ma il limite tra ornamento e arte astratta è fluttuante e difficile da stabilire, e va considerato in relazione ai casi particolari” (Costa Mario, op. cit., p. 132).

⁶ Klaus Hoffmann, in un suo importante testo (*Neue Ornamentik*, Du Mont Schauberg, Köln, 1970), ha cercato di enumerare tutti quegli artisti del XX secolo che, in qualche modo, rientrano nel filone dell'arte ornamentale; egli ritiene difatti che sia lecito parlare di ornamentica espressionista, realista, geometrica, concreta, ecc. Tra i molti artisti citati nel suo libro, ricordiamo solo (oltre a Lattanzi e Schreib) Giuseppe Capogrossi, Harold e Bernard Cohen, Hundertwasser, Peter Brüning, Otmars Alt, Gernot Bubenik, Morris Louis, Kenneth Noland, Frank Stella, Stuart Davis e Marsden Hartley.

⁷ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., p. 26.

affievolire, mediante un termine di inequivocabile sapore culturale, il significato diminutivo che comunemente si dà in italiano” all’aggettivo “ornamentale”. In Francia e nel mondo anglosassone invece, non esistendo un equivalente delle espressioni tedesca ed italiana, con “art ornemental” ed “ornamental art”, si suole spesso indicare uno svariato repertorio di eccellenti creazioni artigianali o industriali, volte specialmente alla rifinitura di ambienti interni⁸.

Ma il concetto di “Arte Ornamentale”, campeggia soprattutto nei numerosissimi saggi dedicati alle civiltà tribali o primitive, presso le quali il valore estetico degli oggetti appare spesso intrinsecamente collegato a particolari significati simbolici; fra i molti studiosi che hanno affrontato questo argomento, sono sicuramente da ricordare Franz Boas (convinto assertore dell’esistenza di un unico meccanismo mentale, uguale per gli uomini di tutti i tempi ed in ogni luogo della terra e all’origine di qualsivoglia stile, forma, simbolo o tecnica)⁹, E. H. Gombrich (secondo il quale la mente umana, fin dai suoi primordi, risulterebbe caratterizzata da una istintiva aspirazione all’ordine e alla razionalità nella concezione formale della natura: da tale innata disposizione discenderebbe l’ubiquitaria iterazione dei medesimi schemi grafici e patterns decorativi)¹⁰, Max Bense (che attribuisce alla simmetria ed all’impostazione matematica ad essa sottesa un ruolo di primo piano nella genesi dei complessi decorativi del mondo antico; anzi, anche quando determinati schemi grafici tendono a ripetere e a disporre in modo simmetrico elementi in apparenza tratti dall’universo vegetale, in realtà il fine dell’artefice non andrà ricercato nella riproduzione di un’immagine naturale, bensì nell’estrinsecazione di un’astrazione razionalistica: le due componenti, estetica e matematica, divengono, di conseguenza, intercambiabili)¹¹ e Wilhelm Worringer (meritevole di aver concepito una storia

⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹ Cfr. Boas Franz, *Arte primitiva*, Boringhieri, Torino, 1981.

¹⁰ Cfr. Gombrich Ernst H., *Il senso dell’ordine - Studio sulla psicologia dell’arte decorativa*, Einaudi, Torino, 1984.

¹¹ Cfr., Bense Max, *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik - Die Mathematik in der Kunst*, Claasen & Goverts, Hamburg, 1949.

dell'arte fondata su di un sistema di categorie di matrice ornamentale e nient'affatto dipendenti dalla mimesi del reale, e di aver identificato nell'astrazione l'essenza di ogni tipo di decorazione, compresa quella che utilizza, in apparenza, elementi naturalistici)¹².

“Come si vede, la storia dell'ornamento è storia vecchia, pur nelle sue innumerevoli accezioni, e ricchissima è la letteratura che ne ha illustrato i percorsi e chiarito i significati. La pluralità delle definizioni e dei riferimenti storici, artistici e antropologici ci consente comunque di riservare all' 'ornamentica' una sua attuale collocazione nell'universo delle correnti artistiche contemporanee: termine sia pure convenzionale, ma capace di dare senso unitario a una concezione pittorica che si è sviluppata lungo tutto il nostro secolo per realizzarsi ancor più compiutamente e consapevolmente negli ultimi decenni nell'ambito dell'arte astratta come fatto autonomo anche se strettamente legato alla storia millenaria degli stili decorativi”.¹³ L'Ornamentica non rappresenta dunque che una delle numerose voci dell'arte moderna e contemporanea (con un particolare riferimento all'astrattismo), ed in tale situazione essa rivendica una piena indipendenza di linguaggio che andrà ricercata nelle specifiche modalità strutturali su cui l'opera si fonda¹⁴. Le sue radici, come s'è detto, affondano tuttavia in un humus culturale ed artistico parecchio distante (e non solo in senso cronologico) da quello odierno.

E' negli anni a cavallo fra il XIX ed il XX secolo che alcuni pittori si scoprono particolarmente interessati a tutte quelle componenti del quadro che, non essendo funzionali alla rappresentazione figurativa, finiscono per trovarsi investite di valenze esclusivamente ornamentali. In alcuni artisti poi, primi fra tutti Klimt e Matisse, l'elemento narrativo dell'opera tende progressivamente ad

¹² Cfr. Worringer Wilhelm, *Astrazione ed Empatia*, Einaudi, Torino, 1975; sulla questione dell'origine da forme naturali di determinati moduli decorativi, si sofferma pure Mario Costa (cfr. op. cit., *passim* e soprattutto pp. 17 sgg.)

¹³ Ruberti Ugo, op. cit., pp. 34, 38.

¹⁴ Cfr. op. cit., p. 38.

essere parificato, se non addirittura a farsi subalterno, alla decorazione: le immagini si appiattiscono e, con il radicale rifiuto di qualsivoglia tecnica prospettica, viene a perdersi l'illusorietà della terza dimensione spaziale. "Gli elementi decorativi di contorno sono dunque trattati alla stessa stregua del soggetto principale, esso stesso più ricco di eleganti linee curve che di verismo rappresentativo: non dramma o racconto, ma bellezza visuale come unica ragione e come unico effetto dell'opera".¹⁵ In realtà non si trattò di una rivoluzione del gusto e dello stile repentina e inaspettata: i sintomi di un imminente cambiamento avevano cominciato a farsi sentire già intorno al 1850, quando "la pittura si avvia in una direzione che muove dal rifiuto di ogni illusionismo spaziale ed arriva alla piena tematizzazione della propria essenza di superficie"; i Macchiaioli, Seurat, Cézanne, Bernard, Gauguin, i Nabis, l'Art Nouveau impersonano altrettanti capitoli di questa evoluzione estetica (sviluppatasi, non a caso, quasi in contemporanea con la passione per le stampe giapponesi e per l'arte orientale in genere che sedusse l'Europa intera a partire dalla metà del XIX secolo, nonché con l'entusiastica diffusione della tecnica fotografica e delle affiches pubblicitarie), e la dichiarazione formulata nel 1890 da Maurice Denis, secondo la quale bisogna "ricordarsi che un quadro - prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualunque altro aneddoto - è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori messi assieme in un certo modo"¹⁶, suonò in quel contesto quasi ovvia e scontata¹⁷.

Ora, se dalla temperie culturale di inizio '900, ci si sposta ad anni più vicini ai nostri, si vede come la dominante corrente astratta, declinabile secondo numerose accezioni (simboliste, cubofuturiste, spiritualiste, liriche, geometriche, formaliste, informali, ecc.), può, in taluni casi, essere letta anche in chiave

¹⁵ Cfr., op. cit., pp. 38, 42.

¹⁶ Denis Maurice, *Theories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Rouart & Watelin, Paris, 1914, p. 1.

¹⁷ Cfr. Costa Mario, op. cit., pp. 41 sgg.

ornamentale¹⁸; in ogni caso, pur nella convinzione della piena validità del precedente assunto, è conveniente non perdere di vista alcuni fondamentali criteri di discriminazione, assai incisivamente riassunti da Mario Costa con le seguenti parole. “Ciò che manca nella pittura astratta è quella mesa in opera del ‘pattern’ sulla quale invece ogni decorazione si fonda. La pittura astratta sostituisce alla necessità (ritmo, ordine, ripetizione, simmetria...) la ‘libertà’ assoluta delle forme che si giustappongono senza ordine, senza una qualunque logica e senza necessità alcuna. Ed è come dire che con la ‘pittura astratta’, il soggetto, che nella ‘decorazione’ mancava del tutto o appariva soltanto come funzione trascendentale (la logica), torna ad intromettersi e a decidere: il soggetto estetico trascendentale della decorazione cede insomma nuovamente il posto al soggetto empirico, ad una nuova soggettività estetica individuale che decide delle forme in assenza di qualunque riferimento oggettivo e necessario”¹⁹.

A concludere questa parentesi introduttiva, ben si presta l’esposizione di due contrapposte posizioni critiche. Ecco, per cominciare, le provocatorie²⁰ parole di Ugo Ruberti: “comunicare e decorare sono probabilmente concetti inseparabili, o forse decorare non è possibile senza che gli stilemi usati abbiano una qualsiasi, sia pure oscura e lontana, proprietà comunicativa. (...). Eseguire un pattern decorativo è un invito a un percorso di lettura che suscita curiosità interpretative rese problematiche dai significati ‘altri’ rispetto alle apparenze della pura visibilità”. I segni di base difatti, prosegue l’autore, sono latori di un senso archetipico, sia quando semplicemente si susseguono, sia quando, dalle loro combinazioni e aggregazioni, hanno origine codici particolari. “I segni sono alla base di tutto: possono rappresentare infiniti concetti, miti e credenze”;

¹⁸ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., p. 46.

¹⁹ Costa Mario, op. cit., p. 59.

²⁰ Nelle parole di Ruberti, pur nei loro toni molto pacati (cfr. op. cit., pp. 46, 50, 54), sembra affiorare una contrapposizione polemica contro quanti hanno sostenuto e sostengono una presunta “inferiorità” dell’arte ornamentale. Per questo argomento cfr. soprattutto Costa Mario, op. cit., *passim* e specialmente pp. 131 sgg.

il mandala ad esempio, in tutte le sue varianti formali, dalle più elementari alle più complesse, è presente in ogni cultura umana, da quelle preistoriche fino ai nostri giorni, e riveste sempre un valore simbolico²¹. “E che cosa sono i simboli, se non segni cui si attribuiscono significati non palesemente evidenti ma riconoscibili soltanto dopo esperienze iniziatiche e pertanto appartenenti a sistemi esoterici?” Così il mandala indo-tibetano riassume in sé la conoscenza delle leggi che regolano l’universo, nonché le sue umane risonanze interiori, ma contemporaneamente si pone pure come “una squisita e ‘problematica’ decorazione”. E quello del mandala non è certo l’unico esempio possibile: si pensi alle moschee islamiche, le cui decorazioni si strutturano su lettere dell’alfabeto arabo o su parole e interi versetti del Corano, e dove dunque significazione ed ornamento vibrano all’unisono. Sugli stessi principi si basa infine la creazione, tipica della nostra cultura occidentale, degli stemmi e dei blasoni nobiliari, con le loro campiture ben marcate e riempite dei colori e dei simboli propri della dinastia di appartenenza.

In antitesi con le affermazioni di Ruberti, Mario Costa si mostra invece assai scettico circa una reale possibilità (ma soprattutto volontà) comunicativa dell’Arte Ornamentale (“la più vicina all’inorganico e più congiunta alla materia, quella che più si sottrae all’espressione, che più vive di vita propria e che più si svolge secondo una logica ad essa immanente”), che viene da lui definita come “quel territorio delle forme dove meglio traspare ed agisce la logica oggettiva del loro divenire”²².

²¹ Nella filosofia tantrica indù e buddista, il mandala è usato come un diagramma simbolico di immagini concentriche; esso viene impiegato nei riti sacri ma funge anche da strumento di meditazione personale; poiché il mandala è, in sintesi, una effigie dell’universo e delle energie che in esso interagiscono, si pensa che l’individuo che con la mente riesca a penetrarvi e ad avvicinarsi al suo centro, venga accompagnato attraverso una serie di fenomeni cosmici di distruzione e rigenerazione.

²² Cfr. Costa Mario, *Lo Schematismo parisiens tra Post-Informale ed estetica della comunicazione*, Piazzola sul Brenta (PD), 1995, p. 7. A sostegno della propria posizione, Costa cita le opinioni di alcuni illustri predecessori, a cominciare da Henri Focillon, assertore dell’esistenza di una attività di schematizzazione astratta a fondamento di ogni arte ornamentale: “(...) il più semplice tema d’ornamento, la flessione d’una curva, un racemo (...) implica tutto un avvenire di simmetrie, di alternanze, di raddoppiamenti, di ripiegamenti (...) questo strano regno ornamentale, luogo d’elezione delle metamorfosi, ha suscitato tutta una vegetazione e

tutta una fauna di ibridi, soggetti alle leggi di un mondo che non è il nostro (...) giacché, sebbene accolga nelle sue pieghe l'uomo e gli animali, esso non fa a questi concessione alcuna, anzi se li incorpora (...)” (cfr. Focillon Henri, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 29-30); e ancora: nell'arte decorativa le forme “sembrano prodotte da un ragionamento matematico; stabilite col calcolo; riducibili a schemi di grande aridità (...) un principio occulto, più forte e più generoso di ogni fantasia inventiva, richiama l'una all'altra le forme che si generano per scissiparità, per spostamento di tonica, per corrispondenza (...)” (op. cit., pp. 11, 15). Un'intuizione simile era del resto già in Hegel: “(...) la determinazione principale e la forma fondamentale è che le piante, le foglie, i fiori, gli animali siano accostati all'intellettuale, all'inorganico (...)” (Hegel G.F.Friedrich, *Estetica*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 868). Tutto ciò si ataglia infine a meraviglia a quella necessità di una “disumanizzazione dell'opera d'arte” espressa per la prima volta da Duchamp, rintracciabile in tutta la storia delle avanguardie e pienamente soddisfatta solo nell'attuale produzione sintetica della computer-art; ecco quanto dichiara Duchamp: “(...) Volevo pervenire ad un disegno assolutamente arido, alla composizione di un'arte arida, e quale esempio migliore di questa nuova arte, del disegno meccanico (...) E' naturalmente tentando di ricavarne una conclusione o una conseguenza qualunque da questa disumanizzazione dell'opera d'arte, che sono pervenuto alla concezione del ready-made (...)” (Duchamp Marcel, *Marchand du sel*, Rumma, Salerno, 1969, p. 54).

II.2 LA STAGIONE ORNAMENTALE DI LUCIANO LATTANZI¹

Alle ricerche nell'ambito Pittura d'Ornamento Luciano Lattanzi ha dedicato circa quindici anni della sua esistenza, dal 1968 al 1985, periodo durante il quale egli visse e lavorò a Milano. La consapevolezza di essere approdato ad una nuova fase del suo percorso stilistico si era fatta strada in lui lentamente, soprattutto grazie alle formulazioni teoriche di Werner Schreib, in quegli anni suo inseparabile sodale². Fu in effetti l'artista tedesco a rendersi per primo conto dei risvolti ornamentali dell'Arte Semantica. Egli era giunto ad attribuire ai cosiddetti colori primordiali (Ur~~f~~arben) un valore pari a quello riconosciuto ai gesti archetipici (Ur~~j~~esten) che costituivano l'ossatura segnica del quadro; a suo giudizio infatti, alcuni colori (il giallo, il rosso, il blu, il bianco, il nero ed un grigio antracite da lui denominato "metallico") possono essere definiti primordiali perché in grado di significare stati d'animo di base: modulando le variazioni delle loro tonalità, sarebbe cioè possibile trarre alla luce, dal buio dell'inconscio, sensazioni elementari e fondamentali. In tal modo, "struttura segnica e colori di base sortiscono una pittura nuova che viene definita da Klaus Hoffmann³ (...) 'neue Ornamentik'".

Lattanzi, pur seguitando a prediligere il termine "semantica" (a suo parere meglio atto a sottolineare l'espressività primaria dei segni di base), non poté che condividere le conclusioni di Schreib (alla cui elaborazione egli aveva d'altra parte attivamente collaborato), venendo in tal modo ad assumere sempre più limpida coscienza della connotazione ornamentale della propria pittura⁴; connotazione destinata a trovare pieno sviluppo a partire dalla seconda metà

¹ Le notizie contenute in questo paragrafo provengono da Ruberti Ugo, *Pittura d'Ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968 - 1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994, pp. 54 sgg.

² V. *supra*, pp. 5-6.

³ V. *supra*, p. 40, nota n. 6.

⁴ Cfr. Ruberti Ugo, *op. cit.*, pp. 62, 66.

degli anni Sessanta, in concomitanza con il trasferimento a Milano, dove l'artista toscano proseguì la propria indagine estetica in un quasi totale isolamento⁵, dal momento che l'amico Schreib sarebbe morto in un incidente stradale nel 1969 e l'ambiente culturale e artistico della metropoli lombarda si era ben presto rivelato del tutto estraneo, se non addirittura ostile, agli allora prevalenti interessi di Lattanzi.

Alla fine degli anni Sessanta, ma con effetti che si sarebbero fatti sentire nel corso dell'intero decennio successivo, anche in Italia era infatti esplosa la contestazione giovanile, caratterizzata dal radicale rifiuto di qualsivoglia compromissione con principi e contenuti reputati borghesi, e le arti figurative, al pari di ogni altro aspetto e settore del sociale, del costume e della cultura, furono investite e travolte da un'ondata di protesta; così, vennero messi in dubbio e duramente criticati non tanto la validità di una corrente in particolare (dominavano allora in Europa tendenze affini alla Pop Art americana e da quella fundamentalmente derivate), quanto piuttosto i presupposti stessi, da sempre accettati e dati per scontati, del fare artistico: "si assiste da un lato alla valorizzazione dell'attività di gruppo (arte programmata e ottico-cinetica) e dall'altra a una riduzione sempre più accentuata dell'espressività pittorica individuale, considerata come borghese e contraria ai nuovi fermenti rivoluzionari".⁶

In tale situazione, se i pittori già affermati e di più matura esperienza (Piero Dorazio, Emilio Vedova, Giulio Turcato, Gastone Novelli, ecc.), pur schierandosi in genere a fianco della contestazione, seguirono ciò malgrado ad esprimersi secondo i modi e le forme loro consuete, per i giovani si rivelarono assai più difficoltosi ed irti di impedimenti la ricerca ed il reperimento di una propria originale poetica: ancorate com'erano alle premesse ideologiche di cui

⁵ Oltre all'amico Ugo Ruberti, unici interlocutori di Lattanzi, pronti a comprenderne le istanze poetiche, furono, in quel periodo, gli stampatori Vanni Scheiwiller e Giorgio Upiglio, ed il critico e artista Gillo Dorfles.

⁶ Cfr. op. cit., pp. 66, 70.

s'è detto, le diverse soluzioni linguistiche risultavano comunque "caratterizzate da una sempre più accentuata riduzione dell'espressività pittorica individuale, da una rinuncia al mercato borghese e pertanto da una voluta non appetibilità dell'opera, dalla valorizzazione dei caratteri collettivi e anonimi. Azzeramento era il termine più diffuso."⁷ Divenne sempre più frequente l'uso di materiali "poveri" o comunque naturali, mentre all'oggettualità dell'opera andava progressivamente sostituendosi il mero concetto della stessa o del suo farsi; l'aspirazione alla bellezza, intesa come una delle finalità dell'arte, trovò una fiera opposizione e finì con l'essere irrimediabilmente bandita perché ritenuta reazionaria⁸.

La presa di coscienza "ornamentale" di Lattanzi vide dunque la luce in questo clima teso e difficile, specie per un temperamento come il suo, da sempre restio a "schierarsi" e di conseguenza per nulla a proprio agio in un contesto politico e culturale in cui una scelta di non militanza marxista, per quanto onesta e coerente, poteva facilmente apparire deprecabile. Per tale motivo, pur nell'orgogliosa consapevolezza del profondo valore insito nella ricerca stilistica da lui coraggiosamente condotta in quasi totale solitudine, egli temette che il suo linguaggio potesse apparire troppo in contrasto con lo spirito dei tempi, una sorta di "espressione estetica individualistico-borghese": quindi cercò di inventarsi una copertura in grado di mascherare "la sua totale se pure inconfessata lontananza dai modi dell'arte di quegli anni così condizionati e suggestionati dall'ubiquitaria ed asfissiante presenza dell'ideologia antiborghese".⁹ In questo senso gli venne in aiuto un saggio di Siegfried Kracauer, che in precedenza aveva assai colpito anche Werner Schreib: "(...)

⁷ Cfr. op. cit., p. 70.

⁸ "L'antesignano dell'azzeramento fu certamente, almeno in Italia, Piero Manzoni, dalla cui opera nasceva una sorta di new-dada e di protoconcettualismo che ebbero poi larghissimo seguito. Ma forse, negli anni immediatamente precedenti il fatidico '68, il maggior clamore fu destato dall'esplosione dell'arte ottocinetica e programmata, espressione massima dell'attività di gruppi e cooperative di artisti tutti tesi alla percezione collettiva attraverso l'uso di elementi ripetitivi e anonimi che sempre meno avevano a che vedere con la pittura e con l'opera di natura individualistica" (op. cit., p. 74).

⁹ Cfr. op. cit., p. 82.

Una massa si compone” - scriveva l'autore - “di una catena di unità. (...) Se si osserva, ora, che cos'è che contraddistingue intrinsecamente l'ornamento se ne estrae la compresenza di un processo operativo basato sul minimo dettaglio. E ogni dettaglio, in sostanza, non equivale forse a una qualsivoglia unità individuale della perdurante società umana? Che cosa, dunque, di più democratico di un'ideologia, di un credo all'insegna del puro ornamento?”¹⁰ In altri termini, a parere di Lattanzi, la modalità di visione propria della Pittura Ornamentale (così come di quella Semantica) non poteva considerarsi elitaria o aristocratica, rappresentando, al contrario, il frutto di un'epoca autenticamente democratica, a causa del carattere non gerarchico del suo processo di genesi: in esso difatti, ogni elemento, segno o macchia di colore che sia, non appare più o meno importante e valorizzato di tutti gli altri¹¹.

E' certo, d'altra parte, che la volontà di trovare per la propria vocazione ornamentale una collocazione che non stonasse troppo vistosamente in un contesto fortemente intriso di ideologia come quello del '68, non poté costituire l'unico stimolo alle riflessioni dell'artista toscano che, come ha puntualizzato Ruberti, “non saprebbe concepire espressione artistica senza una consapevole ed elaborata base teoretica”.¹² Egli, - prosegue il critico - pur mantenendosi saldamente attaccato alla propria “sana e robusta radice individualistica e borghese”, avrebbe cercato, in completa buona fede, di reperire un'eventuale origine collettivistica delle sue concezioni artistiche. Ruberti intravede in questo atteggiamento di Lattanzi una evidente incoerenza e chiosa quindi con un'osservazione sull'ambiguità come elemento fondamentale dell'arte¹³; a

¹⁰ Cfr. Kracauer Siegfried, *Das Ornament der Masse, Essays*, Frankfurt am Mein, 1963, pp. 50-63; Mario Costa (cfr. *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli, 2000, pp. 120-121, nota n. 6) ha comunque sottolineato come queste osservazioni di Kracauer “si iscrivono nella sua trattazione, in negativo, di tutti gli aspetti dell' 'ornamento delle masse' (...)”.

¹¹ Cfr. Lattanzi Luciano, *La Peinture Sémantique*, Guy Le Prat, Paris, 1962, p. 79.

¹² Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., p. 86. Ruberti riferisce inoltre (*ibidem*) che Lattanzi trovò in quegli anni agganci pure con la “società dello spettacolo” del situazionista ed ex letterista Guy Debord (Debord Guy, *La société du spectacle*, Lebovici, Paris, 1988) e con alcune concezioni del filosofo francese Jacques Derrida.

¹³ Cfr. *ibidem*.

giudizio di chi scrive invece, non esiste una reale opposizione fra "l'anima", storicamente ed irrimediabilmente antindividualista, dell'arte ornamentale e l'interpretazione, affatto singolare e caratteristica, che ogni artista che veramente possa definirsi tale, ne ha di volta in volta dato; in altre parole, Lattanzi, lungi dall'essersi dibattuto nell'inane tentativo di conciliare i termini di una irriducibile antinomia, non avrebbe fatto altro che comprendere ed accettare gli imprescindibili presupposti dialettici dell'Ornamentica, sfruttandone quindi magistralmente il processo di contraddittorio: il risultato è una produzione puramente ornamentale, nella quale cioè da una ripetizione musicale di variopinti segni primari, i medesimi tracciati da uomini di ogni tempo e paese, sorprendentemente scaturiscono opere non solo di indubbio fascino per gli occhi, ma soprattutto di assoluta originalità.

Specie nella fase iniziale del periodo milanese, le creazioni di Lattanzi sembrano abbracciare i caratteri della grafica colorata: le stesure cromatiche, sovrapposte alla trama dei segni o ad essi frapposte in campiture compatte e variamente accostate, danno vita a patterns dai "variabilissimi percorsi iterativi";¹⁴ poi, con l'affinarsi della "maniera ornamentale", nelle opere meglio riuscite disegno e colore paiono sempre più intimamente fusi, tanto da annullare l'effetto grafico acquisendo un carattere più propriamente pittorico. Rispetto al precedente periodo "semantico", si percepisce l'aspirazione dell'artista ad una costruzione più razionale, basata sulla ripetizione di motivi simmetrici o armoniosamente contrapposti, tali da guidare lo sguardo ad una lettura più ordinata e meno arbitraria; inoltre, laddove nei dipinti degli anni passati risultava quasi impossibile cogliere in un solo colpo d'occhio l'insieme della composizione e l'attenzione veniva continuamente polarizzata su questo o quel dettaglio, ora, fin dal primo approccio, si riesce ad afferrare l'unicità e la totalità dell'immagine¹⁵.

¹⁴ Cfr., op. cit., p. 94.

¹⁵ Per quanto nelle opere "ornamentali", certo più che in quelle "semantiche", sia lecito supporre un intervento "razionale" dell'artista, in virtù del quale ogni creazione sarebbe "predeterminata dall'inizio alla fine", in realtà, così come era accaduto in passato, la pittura "nasce e si sviluppa in maniera pressoché

Dal punto di vista tecnico, la novità più rilevante consistette nell'uso dei colori acrilici, proprio allora immessi massicciamente sul mercato: la loro peculiare mancanza di pastosità e trasparenza li rendeva assai più consoni dell'olio alla realizzazione di una pittura "piatta" e senza rilievo come quella ora vagheggiata da Lattanzi. Le dimensioni dei quadri andarono inoltre progressivamente riducendosi: l'artista lavorava su cartoncini (prima trattati a tempera) di 48 x 34 cm., oppure di 34 x 24 cm., mentre solo in pochi casi egli optava per i 68 x 48 cm.: privi di titolo, essi venivano catalogati mediante l'unica denominazione "Acryl" seguita da una lettera alfabetica e da un numero. Lattanzi dipingeva quasi esclusivamente di notte, sotto la luce di una potente lampada artificiale, e il periodo di esecuzione di ciascuna opera, sempre assai prolungato, aveva termine solo quando anche il minimo interstizio tra i segni della struttura portante fosse stato riempito di colore.¹⁶

Dal meticoloso impegno del nostro artista, sono sgorgate creazioni di indubbia suggestione, a proposito delle quali paiono perfettamente calzanti le parole di Ugo Ruberti. "Segni, colori, superfici piatte, iterazione delle strutture grafiche, simmetrie: queste le caratteristiche maggiori dell'attuale pittura d'ornamento che ci sa ricondurre all'idea di una bellezza primigenia, semplificata e quindi di più 'facile' e collettivo godimento, spogliata com'è da altre necessità espressive e di racconto. Una pittura tout court". E ancora: "una pittura che vuole raggiungere la sfera dell'arte attraverso l'uso di elementi strutturali anonimi ma significanti perché scaturiti dal mondo primigenio degli archetipi. (...) Decorativa? Certamente! Ma piena di contenuti, vista la natura significativa degli elementi di

automatica: prima la composizione degli schemi grafici che fluiscono e si compongono come in un processo senza fine di germinazione spontanea, poi la lenta e sistematica colorazione" (cfr. op. cit., p. 102).

¹⁶ Cfr., op. cit., pp. 98, 102; a sottolineare il rinnovato senso del colore ed il suo ruolo autonomamente espressivo rispetto ai segni cui viene associato, meritano di essere ricordati gli esperimenti calcografici condotti in questi anni da Lattanzi insieme con lo stampatore milanese Giorgio Upiglio. Su di un'unica matrice, una lastra di zinco recante impressa una trama segnica poi evidenziata dalla morsura con l'acido, venivano stesi i colori, di volta in volta diversi e variamente accostati, in modo da creare numerose "varianti uniche". Ciascuna di esse risultava quindi fortemente caratterizzata da peculiari combinazioni cromatiche, al punto che, in taluni casi, la comune base segnica era resa irriconoscibile (cfr. op. cit., p. 106).

cui è costituita e l'ininterrotto legame con l'espressività dell'arte dei primordi. Una pittura che si avvale di un bagaglio di segni che, per la loro primarietà, appartengono allo stesso patrimonio anonimo-collettivo da cui hanno avuto origine gli alfabeti e le scritture"¹⁷.

¹⁷ Cfr. op. cit., p. 122.

II.3 LA PITTURA ORNAMENTALE: ANALISI DELLE OPERE

II.3.1 Semantische Berliner Skizzen, 1968, acrilico su cartone, cm. 96X69

Nel 1968, nel corso di un soggiorno a Berlino che precedette di poco il trasferimento a Milano, Lattanzi eseguì dodici acrilici su cartone, i "Berliner Skizzen", che segnano il passaggio alla fase più propriamente ornamentale della sua pittura.

Due caratteristiche del dipinto qui analizzato compaiono anche in tutti gli altri esemplari della serie, rispetto alla quale rappresentano quindi una costante. La superficie risulta innanzitutto divisa in due metà grosso modo equivalenti da una banda trasversale che corre da un margine all'altro e nella quale una successione centrale di triangoli isosceli gialli, neri e grigi appare chiusa, su entrambi i lati, da una sequela di semicerchi scanditi in settori variamente colorati ed intercalati da elementi floreali. Seppure presente in tutti i "Berliner Skizzen", la fascia di mezzo non sempre mantiene questo medesimo andamento rettilineo, facendosi di volta in volta più o meno sinuosa ed ondulata, tagliando il quadro in diagonale o divenendo addirittura acuminata. In secondo luogo, le due zone che in tal modo si sono venute a creare mostrano evidenti affinità, sia cromatiche che strutturali; così, nel caso in esame, sopra e sotto la sequenza di demarcazione, a dominare la scena è il cerchio, accompagnato da grafismi per lo più rotondeggianti e serpentiformi: una grossa semicirconferenza, il cui diametro coincide con il bordo inferiore del cartone, è stata minuziosamente suddivisa in spicchi e settori che custodiscono, a loro volta, un brulicare di motivi decorativi (una raggiera di "pettini" dai denti radi e arrotondati è sormontata da una teoria di losanghe crociate nero-fucsia, e su tutto campeggia una corona di carnevaleschi "planisferi" la cui quadrettatura di meridiani e paralleli funge da pretesto per il divertissement cromatico dell'autore). Completa la parte bassa una festosa ghirlanda vivacemente fiorita e



Semantische Berliner Skizzen, 1968, acrilico su cartone, cm. 96 x 69

animata, in apparenza, dal movimento dolcemente ondulatorio di un serpente. Nell'altro settore i colori e le forme sono gli stessi (una prevalenza delle tonalità del rosso, dell'arancio, del rosa e delle configurazioni circolari), ma rispetto al sotto non esiste specularità o simmetria: due triangoli, i cui vertici vanno a toccare gli angoli superiori del quadro, sembrano spingere con forza verso il basso la variopinta sfera centrale da cui si dipartono. Sia l'una che gli altri hanno subito il consueto trattamento grafico e cromatico, ed altrettanto si può dire della superficie sulla quale paiono galleggiare in compagnia di curiosi motivi che, lì per lì, ci proiettano in un remoto universo infantile fatto di coni gelato ed ombrellini di zucchero.

Comune a tutti i dodici "Berliner Skizzen", è dunque la collocazione di una ben evidente linea di demarcazione fra le due metà del dipinto, nonché, per ciascuna di esse, un'analogia scelta di temi decorativi e dominanti cromatiche¹. Inoltre, come ha giustamente riconosciuto Ugo Ruberti, in queste prime opere ornamentali "l'effetto è notevolmente grafico" (non a caso Lattanzi le ha intitolate "Skizzen") rispetto a quelle del successivo periodo milanese nelle quali la fusione fra colore e segno tenderà a farsi sempre più stretta e tanto più chiaramente pittorica.²

I dodici "Skizzen" furono riprodotti sulla rivista "In Tema di Medicina e Cultura" nel 1990, in occasione della caduta del Muro di Berlino, accompagnati da un'intervista esplicativa rilasciata da Lattanzi allo stesso Ruberti.³ Nel corso di questo colloquio, l'artista ebbe modo di giustificare l'impostazione

¹ Ad esempio le associazioni di giallo e viola o di arancio, rosa e giallo. L'uso del colore è comunque in genere improntato ad una grande vivacità (e, quasi sempre, anche varietà), eccetto che nel caso di uno "Skizze" tutto giocato sulle tonalità più spente del verde e del marrone.

² Cfr. Ruberti Ugo, *Pittura d'Ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994, pp. 94, 98.

³ Cfr. Ruberti Ugo, *I Berliner Skizzen: l'arte sul Muro*, in "In Tema di Medicina e Cultura", anno XXII, 1° maggio 1990, n. 8, pp.4-25.

antidrammatica e addirittura umoristica⁴ che caratterizza la serie, specie rispetto all'interpretazione tormentata e violentemente espressionista che dello stesso tema avevano fornito altri artisti, a cominciare da Emilio Vedova. La riflessione sul Muro di Berlino non aveva in effetti scatenato in Lattanzi sensazioni di scandalizzata e dolorosa indignazione: “ (...) il mio sentimento di allora voleva piuttosto dimostrare l'assurdità di tale separazione. E per sottolinearla utilizzo nella rappresentazione grafica del Muro così come delle opposte zone, l'identico criterio formale”⁵; criterio formale che, pur trovandoci qui di fronte a realizzazioni ornamentali, appare ancora basato sugli elementi costitutivi della precedente fase semantica, vale a dire i segni di base selezionati da Rhoda Kellogg. E non a caso: il messaggio della studiosa americana possiede difatti un'intrinseca e potentissima valenza democratica⁶ che Lattanzi, lungi dall'assumere di fronte alla tragedia del Muro un atteggiamento cinico o superficiale, utilizza in questo caso come lo strumento di una protesta non cruda e angosciata, bensì, incisivamente umoristica⁷.

Nonostante l'adozione dei mezzi formali propri della Pittura Semantica (che rappresenta d'altronde una costante di tutta la sua produzione), questo gruppo di composizioni inaugura dunque l'adesione dell'artista toscano alla poetica dell'ornamento: ciò che differenzia l'arte di questa nuova stagione creativa, consiste in una volontà di ordine, simmetria, armonia tra le parti e tra le parti e il tutto che nei “Berliner Skizzen” è già distinguibile, ma che giungerà a pieno e maturo compimento solo nei lavori degli anni successivi.⁸

⁴ “Ebbene, i miei Berliner Skizzen si risolsero in una ‘dissertazione’ su un caso di separazione, lasciarmi scherzare, in casa (...)” (op. cit., p. 10).

⁵ Op. cit., p. 14.

⁶ “Tutti i bambini tra i due e i quattro anni e qualunque sia la provenienza e la razza (bianca, nera, gialla) non appena cominciano a scarabocchiare danno vita alle stesse movenze grafiche (...)” (op. cit., p. 16).

⁷ Per frequente ammissione dello stesso Lattanzi, il registro espressivo da lui prediletto, anche in ambito letterario, resta difatti quello dell'umorismo e della divertita ironia.

⁸ Nella realizzazione delle opere ornamentali diventa di conseguenza indispensabile l'intervento di quella volontà razziocinante che nulla parte aveva invece rivestito nella fase semantica, quando la mano dell'artista si lasciava guidare da impulsi inconsci ed automatici; in un suo scritto del 1989 (*La mia terza età pittorica*,

Per quanto assai anteriori all'avvicinamento ufficiale di Lattanzi alle teorie dello Schematismo di Robert Estivals⁹, gli "Schizzi Berlinesi" si fanno inoltre già anticipatori di quelle posizioni: la presenza, in ognuno di essi, di quella banda centrale di separazione, associabile (ed è l'autore stesso ad autorizzarne questa lettura) all'idea di un muro divisorio, fa sì che non possano essere interpretati come opere ornamentali tout court: "la mia 'dissertazione' sul Muro, riflesso visivamente nei dodici Skizzen, nonostante l'iterazione di gestualità infantile e l'abbondanza multicolore di ornamentalità fa trasparire uno schema il cui apporto semantico è l'apparenza del concetto di divisione-separazione".¹⁰

Upiglio, Milano, 1989), Lattanzi parlerà addirittura dell' "autosufficienza" del meccanismo ideativo della Pittura Semantica: "tanto è vero che, immergendomici operativamente, più che attore mi sentivo quasi comparsa" (op. cit., p. 30).

⁹ V. *infra*, pp. 71 sgg.

¹⁰ *I Berliner Skizzen: l'arte sul Muro* cit., p. 22.

II.3.2 Acryl F / 19, 1978, acrilico su cartone, cm. 47 X 33.5

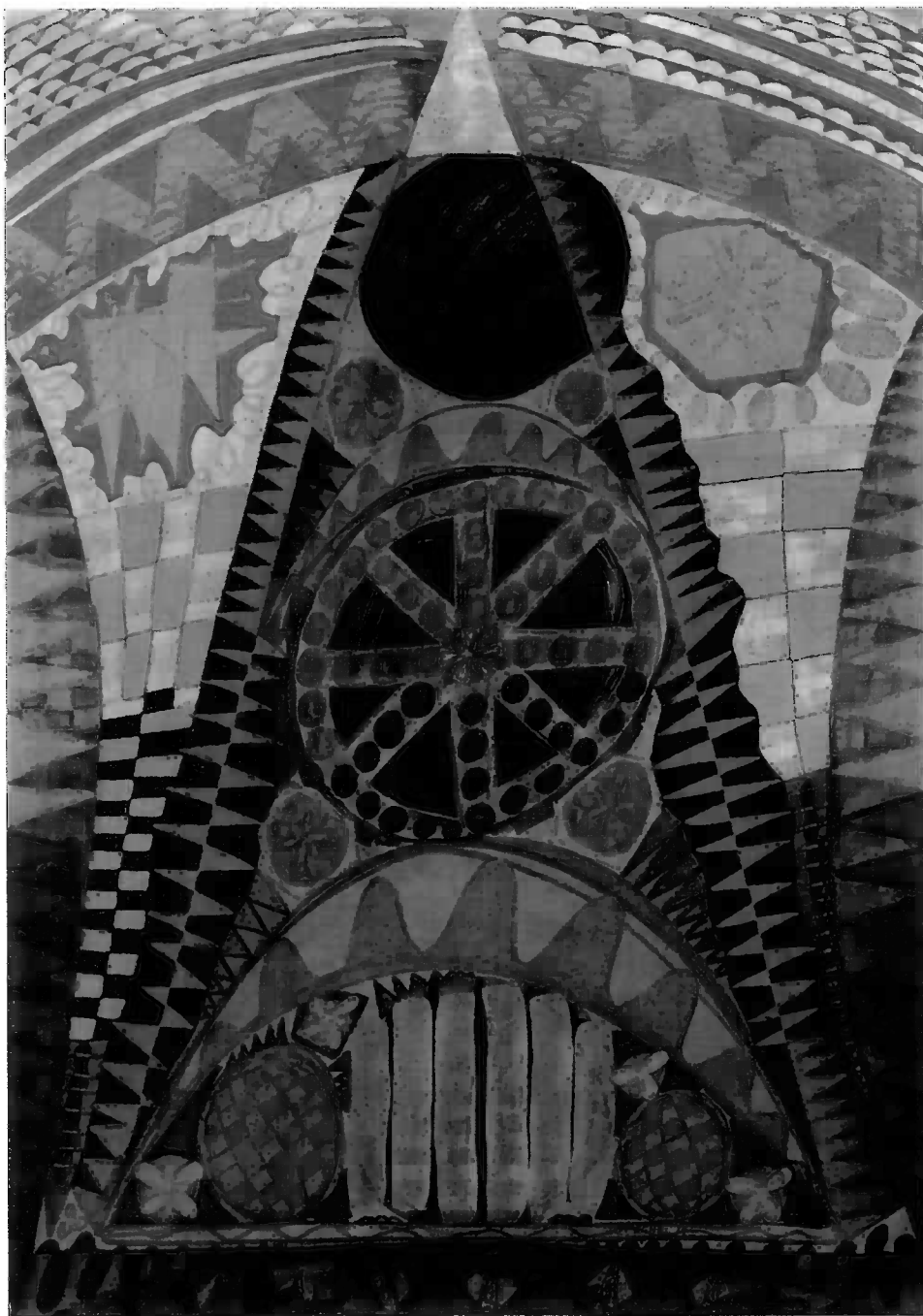
Anche se l'avvicinamento di Lattanzi allo schematismo di Robert Estivals non si verificherà che nella seconda metà degli anni '80¹ e malgrado la genericità seriale del titolo², da un punto di vista formale l'opera qui analizzata risulta assai vicina alla produzione post-ornamentale dell'artista carrarino (ma una simile osservazione appare del resto assai calzante anche per alcune opere della precedente fase semantica³).

Un voluminoso triangolo isoscele, la cui base coincide con il bordo inferiore del cartone ed il cui vertice acuminato va a "bucare" il lato opposto, si impone come protagonista visivo della composizione, dotando nel contempo quest'ultima di una sorta di tensione ascensionale. L'autore sembra infatti avere adottato tutto un repertorio di espedienti, sia grafici che cromatici, allo scopo di meglio evocare nel fruitore l'idea e la sensazione di un movimento rivolto verso "l'alto": all'interno della figura principale (lungo i cui lati obliqui viene reiterato, con la brutalità cromatica del rosa fucsia alternato al nero, il motivo del triangolo dalla punta aguzza) nuota una danza di cerchi variamente decorati da motivi floreali, da diametri intersecantisi, o dalla consueta griglia di "meridiani" e "paralleli"; spenti i colori dominanti (nero, verde e viola), contro i quali emergono quindi briosamente due semicerchi variegati di arancione e coronati di piccole punte rosso fuoco. La ripetizione del cerchio, figura "in movimento" per eccellenza, non può che ribadire la spinta dinamica cui s'è poc'anzi accennato, e la cui direzione viene ulteriormente sottolineata dalla presenza e dalla festosità cromatica delle due semicirconferenze, rivolte non a caso verso l'alto. Ma non è tutto: l'immagine centrale si presenta all'esterno come premuta

¹ Per quanto riguarda l'adesione di Lattanzi allo Schematismo, v. *infra*, pp. 71 sgg.

² La scelta di designare le proprie opere con il titolo comune di "Acryl" seguito da una sigla numerica, è propria del periodo ornamentale; successivamente Lattanzi, in conformità con le indicazioni della poetica schematista, adotterà titoli più pertinenti e meno generici.

³ V. *supra*, p. 22, nota n. 1.



Acryl F/19, 1978, acrilico su cartone, cm. 47 x 33,5

da due lunghe⁴ calotte circolari che, per di più, le rivolgono contro due minacciose chiostre di acutissimi triangolini verdi e marrone; così schiacciata dunque, essa sembra non poter far altro che schizzare via, quasi a squarciare il lato superiore del quadro, favorita in questa sua fuga coatta dallo spazio che sembra spalancarsi intorno nella metà sopra del dipinto: domina qui il giallo vivo (affiancato, in misura minore, dal suo complementare verde e dal viola) e vi si avverte un senso di minor compressione rispetto al basso e di più ariosa ampiezza. Un impulso orientato verso il cielo dunque, una spinta che ci appare infine dolcemente assecondata da un'ultima serie di sobri⁵ semicerchi, associabili forse ai firmamenti concentrici di un medievale cosmo tolemaico

Sulla base delle precedenti considerazioni, si giunge dunque a concludere che il dipinto in esame, per quanto cronologicamente appartenente alla fase dell'Ornamentica, in realtà ne rappresenta già un superamento in senso schematicista; in altri termini, non si tratta di un'opera leggibile sulla base di valori esclusivamente formali (di una pittura "pura" o di una pittura "tout court"), come invece imporrebbe l'adesione ad una autentica poetica dell'ornamento: queste forme non vivono unicamente in funzione di se stesse, perché Lattanzi, seguendo una prassi tipica dello Schematismo, ha scelto di sovrapporre loro un significato, quella tensione verso un "alto" di natura comunque assolutamente indefinita che s'è poc'anzi cercato di illustrare. .

⁴ Le corde su cui insistono le due calotte corrispondono a circa tre quarti della lunghezza totale dei lati lunghi del quadro.

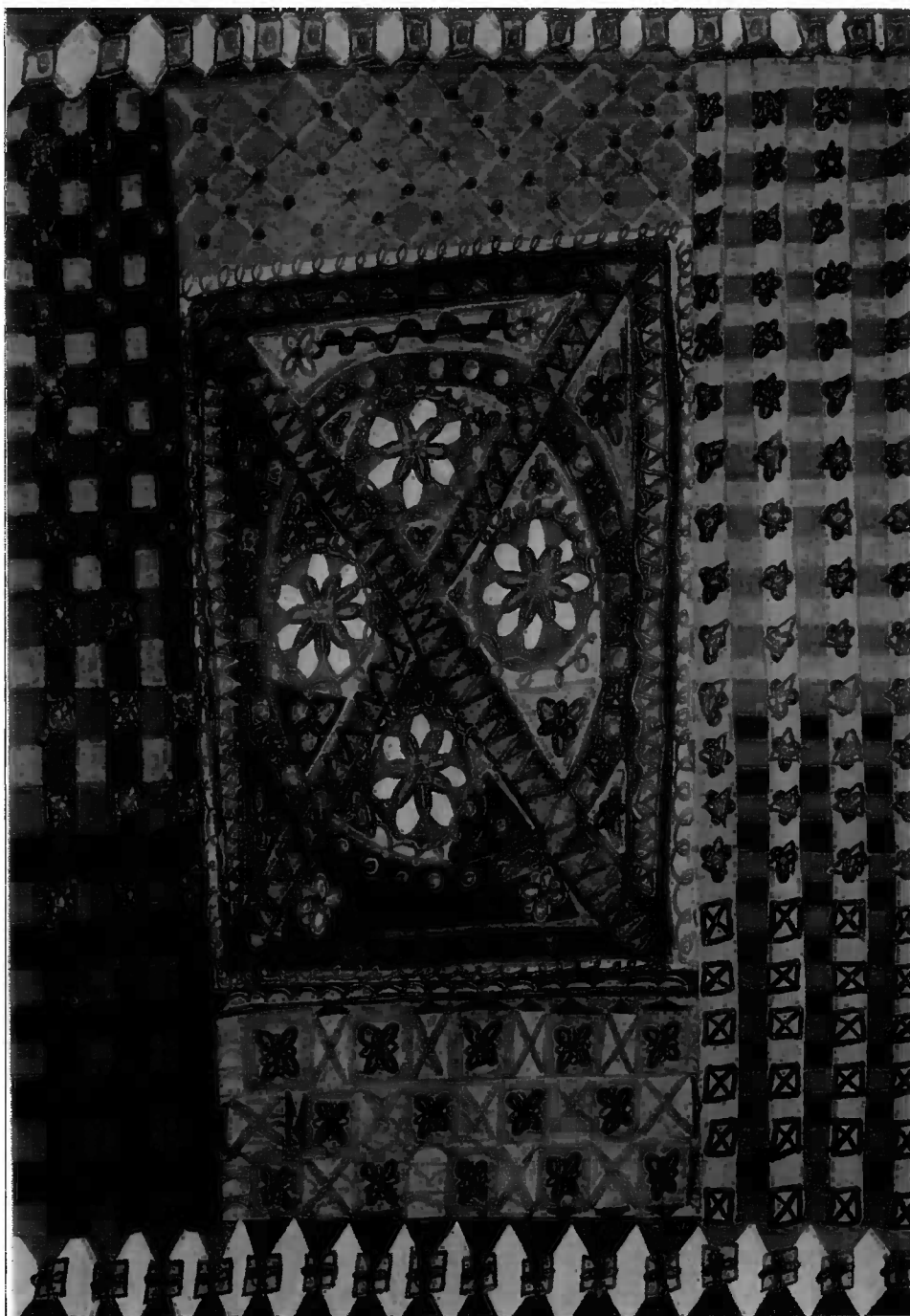
⁵ Lattanzi utilizza qui il verde, il viola, il beige ed un giallo molto tenue.

II.3.3 Acryl E / 31, 1980, acrilico su cartone, cm. 48 X 34
Acryl F / 63, 1985, acrilico su cartone, cm. 47,5 X 33,5

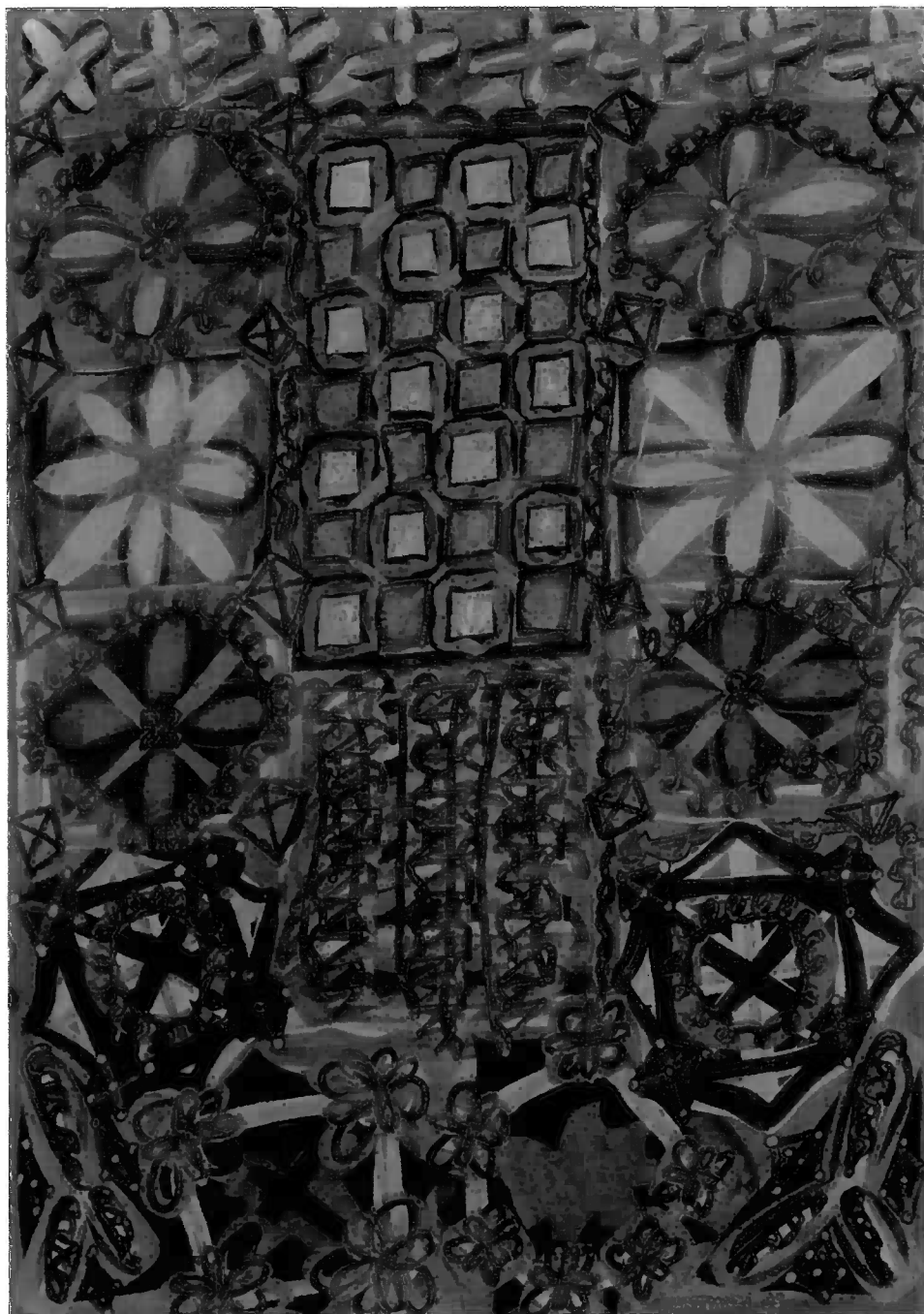
Le due opere in esame, realizzate nella prima metà degli anni '80, offrono un chiaro esempio degli esiti, particolarmente felici, cui era allora approdata la riflessione condotta da Lattanzi nell'ambito delle problematiche "ornamentali".

La prima, che presenta un'impaginazione più regolare, appare costruita come un quadro nel quadro: nel rettangolo centrale, che circonda un ovale verde-azzurro picchiettato di rosso, l'incrocio delle diagonali, percorse da triangoli blu e verdi, crea quattro settori; all'interno di ciascuno di essi, l'artista ha ripetuto la medesima fantasia a fiori su cui spicca una grossa "margherita" gialla. Tutt'intorno, a mo' di larga inquadratura, si sviluppa un'ordinata griglia di bande ortogonali e di losanghe variamente colorate e punteggiate, con cadenza uniforme, da piccoli elementi floreali e da mandala; tale settore esterno suscita un evidente effetto "cornice" rispetto al quadrilatero in esso racchiuso, in virtù del suo spessore, delle dimensioni più ridotte degli elementi di cui è costituito e di una loro più precisa disposizione. Uno spiccato senso di ordine e simmetria governa comunque l'intera composizione, nella quale risultano soprattutto dominanti le cromie scure o spente (e precisamente il viola, il grigio, il verde marcio e il blu), contro le quali acquistano perciò un particolare risalto le più sporadiche, ma accessissime, impennate del rosso e del giallo. Il dipinto nel suo insieme, pur in assenza di puntuali relazioni morfologiche, rammenta la trama di un tappeto orientale¹ o, più in generale, lo si direbbe apparentato alle variopinte creazioni della decorazione islamica, e non a caso. Se è difatti fuori discussione che, fin dai tempi delle miniature medievali, il mondo arabo abbia fornito

¹ Nell'avanzare un paragone fra le opere ornamentali di Lattanzi e le creazioni dei tessitori di tappeti orientali, Ugo Ruberti (cfr. Ruberti Ugo, *Pittura d'Ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994, pp. 110, 114) nota: "(...) nella genesi del tappeto orientale giocano gli stessi fattori su cui si basa tutta la prassi della decorazione (...). Il fatto poi che in ogni tappeto orientale sia chiaramente riconoscibile la tribù o la regione da cui proviene dimostra ancora una volta come gli schemi grafici ornamentali che lo compongono abbiano sempre, oltre a un loro valore estetico, una intrinseca capacità di comunicare un senso: significazione d'identità e d'origine in questo caso".



Acryl E/31,1980, acrilico su cartone, cm. 48 x34



Acryl F/63, 1985, acrilico su cartone, cm. 47,5 x 33,5

schemi e modelli figurativi all'Occidente (basti pensare ai "grilli" e a molte altre creature, demoniache o grottesche, da lì attinte e trasferite nell'iconografia e nell'immaginario collettivo dell'Europa), nel caso della produzione ornamentale le affinità fra le espressioni delle due civiltà si fanno ancora più strette, data la forzata aniconicità² dell'arte islamica ed il suo conseguente carattere astratto-decorativo.

Al primo impatto visivo, i segni "sbavati" e meno netti del secondo cartone sembrerebbero conferire all'insieme un che di disordinato: non appena tuttavia lo si osservi più attentamente, si noterà che in realtà il dipinto possiede le stesse qualità di regolarità e simmetria notate nel precedente. Qui gli elementi floreali (le solite "margherite", tutte però diverse fra loro per dimensioni, tipologia e colore: giallo, rosso o blu) occupano per intero la "cornice" esterna e, sui lati lunghi, esse si trovano in posizione speculare: il medesimo fiore viene cioè replicato a destra e a sinistra dei due quadrilateri sovrapposti al centro. In questi ultimi, servendosi di tonalità assai basse (verde, viola, blu, giallo e rosa) Lattanzi ha tessuto la consueta rete di segni elementari: una regolare griglia di quadrati e cerchi sopra, una più caotica sovrapposizione di elementi ondulati e a zig zag sotto. Entrambi i dipinti in esame sono dunque strutturati come un "quadro nel quadro", ma il rapporto "cornice"-interno appare ora invertito rispetto all'opera precedente; resta invece comune la scelta di una colorazione prevalentemente spenta col probabile intento di enfatizzare gli squilli del rosso e del giallo. Da un'analisi più accurata si evince inoltre che l'impressione di disordine percepita in principio, meglio dovrà intendersi come una sensazione di movimento: il secondo dipinto sembra difatti animato da una tensione dinamica, da una vibrazione di forme e colori (affine forse all'effetto suscitato da una leggera brezza che lambisca gentilmente i fiori di un prato) del tutto estranee alla immota staticità del primo. Se rispetto a quello si imponeva dunque un

² E' noto il rigido divieto coranico alla rappresentazione figurativa; per il musulmano il prodotto artistico non può inoltre derivare da un'ispirazione soggettiva e le forme che lo compongono devono possedere un carattere universale (cfr. op. cit., pp. 114, 115).

paragone con l'universo dell'arte araba, qui pare più calzante un raffronto con l'inquieto microcosmo di un caleidoscopio, "con le sue cangianti fantasmagoriche simmetrie, composte da elementi geometrici primari"³.

³ A proporre il paragone dell'arte ornamentale di Lattanzi con le immagini del caleidoscopio, è ancora una volta Ugo Ruberti (cfr. op. cit., p. 110).



Gaudy

Estivals

Caux

Lattanzi

foto in alto: Luciano Lattanzi con Robert Estivals

foto in basso: il gruppo schematista, da sinistra: Gaudy, Estivals, Caux e Lattanzi

la formazione di idee e concetti e tali da poter essere riprodotti graficamente con fedeltà.⁴ Per quanto concerne gli artisti che fecero proprie le opinioni estetiche di Estivals, negli anni '60 si avvicinarono al suo gruppo Jacques Caux, Jean-Charles Gaudy e Gabrielle Vergez (che andarono in tal modo a formare il gruppo dello "Schematisme parisien"), laddove l'adesione ufficiale di Luciano Lattanzi sarebbe giunta solo negli anni '80; in verità tuttavia, l'artista toscano non aveva mai interrotto i rapporti con l'amico francese (conosciuto a Parigi fin dal 1958), neppure nel periodo del suo "isolamento milanese", anche in virtù della sua collaborazione alla rivista *Schéma et schématisation*.

A questo punto sorge l'opportunità di una più circoscritta puntualizzazione circa i principali assunti dello Schematismo maturo (prescindendo perciò dalle varie fasi intermedie da esso attraversate e rappresentate dall'Ultra-Lettrismo e dal Signismo) che lo stesso Estivals, nei suoi scritti, ha estesamente chiarito per un gran numero di volte⁵.

Lo studioso francese, consapevole dell'esaurimento delle poetiche artistiche d'avanguardia basate sull'uso di segni, sia convenzionali (correnti lettriste e ipergrafiche) che naturali (tutti i filoni dell'Informale), avverte la necessità di risalire alla fonte primitiva, nonché prelinguistica, di ogni atto espressivo; a suo avviso, sarebbe difatti possibile individuare e cogliere, con l'ausilio di precisi

⁴ Le precedenti notizie di carattere generale sono tratte dal catalogo: *Schematismo, una raccolta di 11 opere*, Piazzola sul Brenta (PD), 1991, introduzione di Ugo Ruberti, pp. 3-4. Spiega lo studioso: "La teoria pratica di questo movimento riposa sull'utilizzo dello schema. Questo, nel linguaggio iconico, si situa tra la scrittura da una parte e l'immagine dall'altra. Lo schema costituisce la rappresentazione grafica della comprensione sintetica che si coglie delle cose; la scrittura serve a fissare l'enunciazione analitica verbale, l'immagine rappresenta ciò che si è visto o immaginato (...) Mai in Occidente nei tempi moderni questo genere di linguaggio era stato utilizzato dagli artisti anche se lo era stato sempre e in maniera continuativa dagli scienziati e dai pedagoghi. Bisogna risalire ai Mandala indu per trovare una preoccupazione grafica di tal genere, in parte religiosa e in parte estetica" (op. cit., pp. 3-4). Con la nascita dello Schematismo, alla rivista *Grammes* ne subentra una nuova, *Schémas* (un numero nel 1963 ed uno nel 1965); seguiranno i ciclostilati de *Les cahiers du Schématisation* (6 numeri dal 1964 al 1967) e, dal 1968, *Schéma et schématisation*, divenuta dal n. 25 del 1986, la *Revue de Bibliologie - Schéma et schématisation* (l'interesse per gli studi di bibliologia, intesa come scienza dello scritto, rappresenta una parte integrante dello Schematismo; cfr. Estivals Robert, *La bibliologie*, PUF, Paris, 1987) che prosegue tuttora le sue pubblicazioni (le informazioni relative alla bibliografia sono tratte da Costa Mario, op. cit., p. 4).

⁵ Si seguirà qui la sintesi che delle idee di Estivals ha effettuato Mario Costa in op. cit., pp. 5 sgg.

esercizi di introspezione, lo schema mentale (schème) che presuppone ogni successiva attività del pensiero, e quindi esteriorizzarlo “copiandolo” sulla superficie del quadro (schéma). Così procedendo si darebbe vita ad una inedita forma di simbolizzazione, donando nuova linfa alle ricerche dell'avanguardia.⁶

In realtà, il concetto di “schema” era stato già discusso da Kant, secondo il quale esso costituiva una “rappresentazione intermediaria” tra il “fenomeno” e la “categoria”⁷, e tale nozione era stata in seguito ripresa da Bergson che in più di una occasione aveva sottolineato la natura sinestetica⁸ dello schema e la sua fondamentale funzione in condizioni di “sforzo intellettuale”⁹. Ma fu soprattutto Jean-Paul Sartre ad operare un approfondimento sulle

⁶ “(...) Il Movimento del segno si manifesta allora in due direzioni: quella del Lettrismo e quella dell'Informale (...) Un'altra via, che abbiamo seguito fin dal 1948, consisteva nel non soddisfarsi del flusso verbale e scritturale ma nel cercare di esprimere i fatti psichici cogliendoli alla loro origine per soddisfare un bisogno rigoroso di esattezza. Conveniva dunque risalire il flusso verbale e scritturale. Come? La procedura dell'introspezione, oggi scientificamente respinta, si imponeva. Si trattava di assumere come oggetto di riflessione il processo dell'enunciazione nella sua fase psichica iniziale, non linguistica. Bisognava pensare l'istante in cui si pensa. La frattura fra le due operazioni polarizza l'attenzione sulla nascita della percezione nella coscienza. Nelle sensazioni, lo spirito isola un elemento, prima di riconoscerlo. Questo momento è costitutivo di uno schema mentale (...) Durante questa attività, lo schema mentale costituisce, per l'auto-osservatore, un'immagine mentale non figurativa fatta a macchie o geometrica (...) Ma l'obiettivo restava l'espressione scritturale. Come fare? (...) Come tradurre uno schema, fatto psichico, oggetto mentale colto con l'introspezione? (...) La prima risposta consiste nel trasformare lo schema in linee e in macchie grafiche tramite una trasposizione fondata sull'analogia, il simbolo (...) Eravamo infine arrivati (...) alla sorgente del senso. D'altro canto, la traduzione grafica creava un nuovo flusso, differente dal flusso scritturale, deviazione dal flusso naturale, fondato sulla relazione 'schème-schéma', essendo lo 'schème' il significato, lo 'schéma' il significante. Questa categoria di segni era simbolica, diversa dal segno convenzionale del Lettrismo e dal segno naturale dell'Informale. La via della ristrutturazione e della creazione di un linguaggio originale era aperta (...) (cfr. Estivals Robert, “Schéma et schématisation”, n. 32, 2° trimestre 1990, pp. 56-58); vale la pena di riferire anche la semplice descrizione che del processo creativo schematista ha dato Luciano Lattanzi: “Uno chiude gli occhi così vedendo tutto nero e inizia a concentrarsi: il lento affluire dei concetti si staglia sul monocromo di fondo producendo forme sempre più precise, più identificabili, al punto di subire l'impressione stranissima che i diversi significati coinvolti non abbiano altra via d'uscita che nel formalizzarsi in tale guisa...” (Lattanzi Luciano, *La mia terza età pittorica*, Upiglio, Milano, 1990, p. 10).

⁷ Kant intendeva per “schema di un concetto la rappresentazione di un procedimento generale onde l'immaginazione porge a esso concetto la sua immagine” (cfr. Kant Immanuel, *Critica della ragion pura*, “Dello schematismo dei concetti puri dell'intelletto”, Laterza, Bari, 1959, Vol. I, p. 169).

⁸ Lo “schème moteur” che sottostà all'apprendimento di una lingua sconosciuta, è composto di “sensazioni muscolari nascenti” e si prefigge come scopo la coordinazione delle “tendenze motrici dei muscoli della voce con le impressioni dell'occhio” (cfr. Bergson Henri, *Matière et mémoire*, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1959, p. 255).

⁹ “(...) sul tragitto dallo schema all'immagine (...) lo sforzo (...) consiste nel convertire una rappresentazione schematica, i cui elementi si compenetrano, in una rappresentazione d'immagine le cui parti si giustappongono (...)” (cfr. Bergson Henri, *L'énergie spirituelle*, in *Oeuvres* cit., p. 941).

problematiche schematiste¹⁰, ed è quindi dalle ricerche del filosofo esistenzialista che, con ogni probabilità, Estivals mutuò il suo interesse per i fenomeni della coscienza.

A parere di Mario Costa, per Estivals ed i suoi compagni lo schema rappresenta dunque “ciò che nasce in una situazione di ‘sforzo intellettuale’, cioè da una tensione linguistica e da una volontà di linguaggio; per schema bisogna intendere, insomma, ciò che emerge da un lavoro linguistico e che si compie e che si acquieta soltanto nel ritrovamento di una soluzione che è ancora dell’ordine del linguaggio”¹¹. Lo studioso reputa comunque opportune una serie di precisazioni a proposito del termine “linguaggio”: esso non implica obbligatoriamente la presenza di un significato, né l’esistenza di norme grammaticali, sintattiche e retoriche, né una volontà di comunicazione; ci si trova altresì in presenza di un linguaggio ogni qual volta si verifichi una “messa in forma”, ossia la “configurazione di un campo”, che può riguardare anche “elementi privi di forma” o “significanti privi di significato”.¹² Costa si dichiara in definitiva convinto che la corrente schematista (per la cui produzione artistica egli esprime plauso ed apprezzamento) non rappresenti che un aspetto della rinnovata crescita di interesse, manifestatasi nella seconda metà del XX secolo, nei confronti di quella che, più in generale, abbiamo sopra indicato come “Arte Decorativa” o “Ornamentale”¹³; nello Schematismo inoltre, verrebbe a prefigurarsi una sorta di anticipazione di quelle esperienze estetiche contemporanee strettamente collegate all’utilizzo delle tecnologie

¹⁰ Sartre accenna alla questione dello schema in *L’Imagination*, PUF, Paris, 1936, trad. ital. Bompiani, Milano, 1962, p. 99; nel 1940, dedica poi all’argomento un fondamentale saggio: *L’imaginaire. Psychologie phénoménologique de l’imagination*, Gallimard, Paris, 1940, trad. ital. *Immagine e coscienza*, Einaudi, Torino, 1948.

¹¹ Cfr. Costa Mario, *Lo Schematisme parisien tra Post-Informale ed estetica della comunicazione*, Piazzola sul Brenta (PD), 1995, p. 3; l’autore sostiene di aver derivato da numerosi passi di Bergson e Sartre questa definizione che si attaglia di fatto al lavoro degli schematisti, sebbene le loro dichiarazioni di principio siano talvolta risultate discordanti da essa.

¹² Cfr. *ibidem*.

¹³ Cfr. op. cit, pp. 3-7; v. inoltre *supra*, pp. 57, 59 ed *infra*, pp. 72-73.

informatiche¹⁴. Rispetto alla validità teorica delle asserzioni di Estivals, il critico si mostra però assai perplesso e giunge ad avanzare una serie di riserve circa gli stessi presupposti (a suo avviso indimostrabili) di quelle. Ecco gli “assiomi” di base dello Schematismo contestati da Costa.

Il pensiero, di cui sarebbe lecito persino supporre l'esistenza di una forma prelinguistica, non coinciderebbe con l'articolazione di un linguaggio mentale: ma, sulla relazione intercorrente fra pensiero e linguaggio sono state formulate diverse ipotesi, talvolta antitetich, che contrappongono chi vede nel lavoro mentale un'attività verbale interiorizzata a chi, al contrario, riduce il ruolo della parola a quello di semplice strumento dell'intelletto che compare solo ad uno stadio, relativamente avanzato, dell'età evolutiva.

Il supposto pensiero preverbale, si organizzerebbe in schemi: non disponiamo in realtà di nessuna prova in grado di accertare che in un presunto stato prelinguistico della nostra coscienza facciano davvero la loro apparizione gli “schemi”, presenti con sicurezza, secondo Sartre, unicamente in una situazione (già di per sé intrisa di linguaggio) di “sforzo intellettuale”¹⁵.

Gli schemi non sarebbero altro che immagini afferrabili mediante procedimenti introspettivi: risulta qui fin troppo facile obiettare che queste configurazioni mentali non potranno mai essere colte e descritte con sufficiente precisione.¹⁶

¹⁴ Cfr. op. cit., p. 5; pure in altri scritti Costa ha cercato di dimostrare il rapporto quasi di filiazione delle recenti innovazioni in campo estetico (rese possibili dall'avvento di rivoluzionarie tecnologie nel settore della comunicazione) dalle esperienze delle avanguardie artistiche (a partire da Duchamp) e delle correnti analitiche e concettuali (cfr. Costa Mario, *L'estetica dei media. Tecnologie e produzione artistica*, Capone Editore, Lecce, 1990, e *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli, 2000).

¹⁵ Cfr., *Immagine e coscienza* cit.: “(...) Perché uno schema appaia, è necessario che non si miri direttamente ad esso: tutto lo sforzo del soggetto deve dirigersi sulla comprensione di una parola o di una proposizione (...)” (p. 145); “(...) Lo schema accompagna lo sforzo di intellesione propriamente detto e presenta sotto forma di oggetto spaziale i risultati di questo sforzo (...)” (p. 149).

¹⁶ “(...) Molti hanno, come dicono, nella loro memoria, l'immagine del Pantheon, e la fanno facilmente apparire, come a loro sembra. Chiedo loro allora di voler contare le colonne che sostengono il frontone; ora non solo essi non possono contarle, ma non possono neanche tentare di farlo (...)” (Alain, pseud. di Émile-Auguste Chartier, *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris, Edition nouvelle avec notes, note II, p. 342); “(...) Non crediamo quindi alla leggerezza di avere la facoltà di rappresentare a noi stessi quello che non

Nulla impedirebbe il trasferimento degli schemi, non appena essi fossero stati individuati, dalla dimensione interiore alla superficie del quadro: in verità, tale passaggio non risulta affatto scontato ed immediato, e non può essere condotto a termine con modalità analoghe a quelle di una banale operazione di carattere mimetico. È difatti innegabile l'esistenza di uno iato fra referente e raffigurazione, poiché nell'istante in cui lo schema da mentale si fa grafico, esso pare perdere ogni parentela con la presunta idea di provenienza "ed entra interamente nella tecno-logica, tutta esteriore, del medium o dispositivo significante messo in atto"¹⁷.

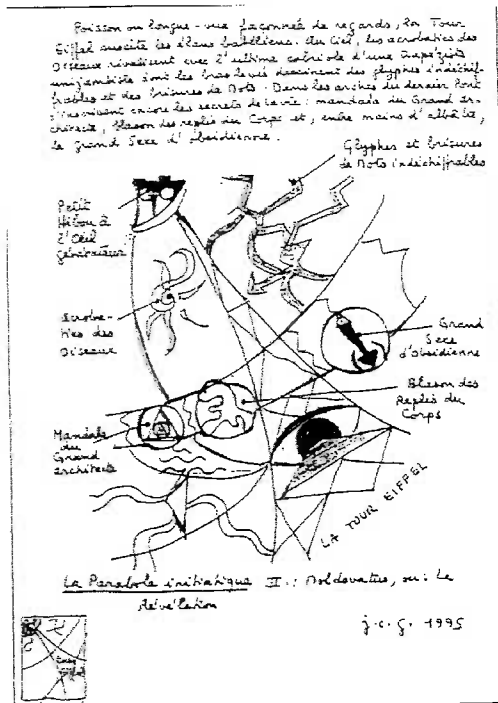
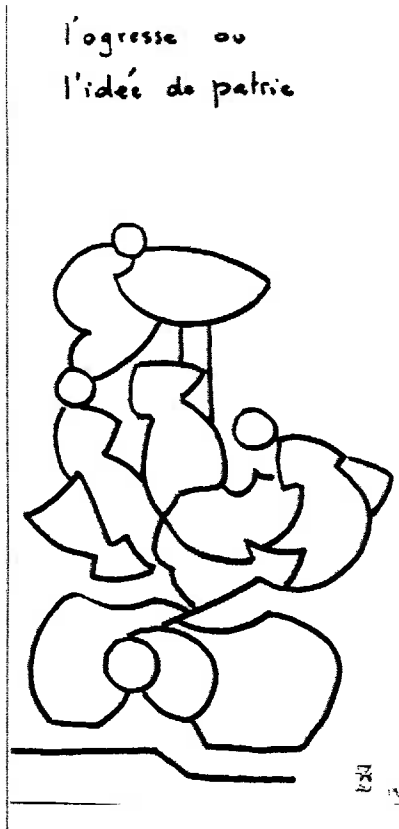
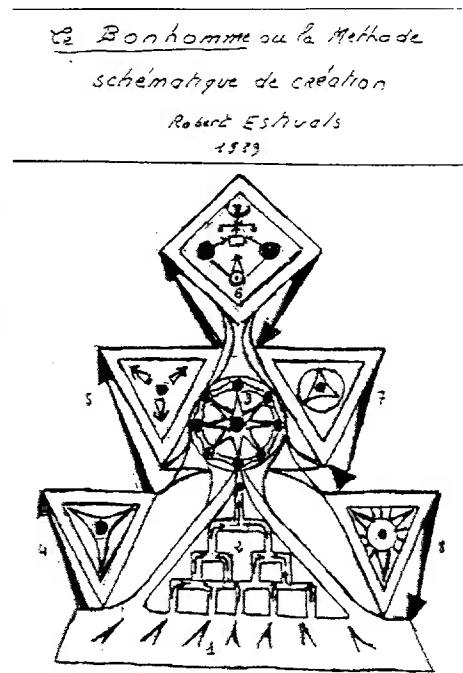
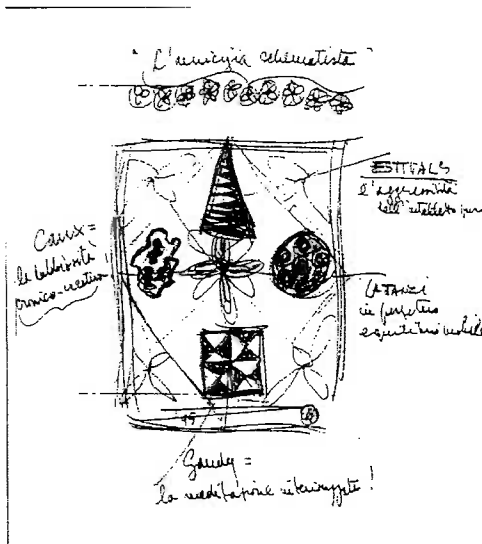
Nonostante la loro discutibilità, dal momento in cui i presupposti teorici di Robert Estivals prendono corpo e si fanno tangibile prodotto estetico, essi danno luogo "ad uno dei momenti più interessanti della ricerca artistica del '900"¹⁸. Il suo schematismo è concreto, perché il procedimento di schematizzazione viene attuato su complessi contenuti concettuali o su autentiche "narrazioni", ridotte all'essenziale e spogliate di qualsivoglia ridondanza; è soggettivo, in quanto la relazione fra significante e significato risulta del tutto arbitraria, ed i segni divengono latori di concetti ed emozioni ad essi liberamente associati dalla volontà particolare dell'artefice; è transitivo e comunicazionale, al punto che ogni schema viene corredato da una sorta di legenda che consenta di decodificarne il senso¹⁹.

sia affatto negli oggetti e nel senso (...)” (op. cit., p. 20); Sartre osserva invece come le immagini ipnagogiche, tra le più chiare e distinte dell'attività mentale, si sottraggano di fatto ad ogni possibilità di individuazione, al punto che spesso non si è neppure in grado di disegnarle (cfr. *Immagine e coscienza* cit., p. 59).

¹⁷ Costa Mario, *Lo Schematismo, avanguardia e psicologia* cit., p. 8; l'autore prosegue così "(...) questa 'messa in forma', fatta di necessità di linguaggio, di tecniche e di materie, liquida, come è già avvenuto ad esempio per la 'scrittura automatica' dei surrealisti, ogni illusione secondo la quale l'arte potrebbe consistere in una interiorità da trasferire e non piuttosto in concreti procedimenti tecnico-operativi" (*ibidem*); per la critica ai fondamenti teorici dello Schematismo, cfr. op. cit., pp. 7-8.

¹⁸ Costa Mario, *Lo Schematismo parisien tra Post-Informale ed estetica della comunicazione* cit., p. 9.

¹⁹ "(...) il modello di comunicazione cui Estivals si attiene è ancora quello unidirezionale della linguistica: mittente, messaggio, destinatario" (con riferimento ovviamente alla linguistica "classica" di Roman Jakobson, cfr. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, p. 185); per le osservazioni sulla



in alto: sx. L. Lattanzi, " L'amicizia schematista ", dx. R. Estivals, " La bonhomme"
in basso: sx. J. Caux, " Verdier ", dx. J.C.Gaudí " Moldavatus "

Comune alla produzione di Estivals come a quella degli altri esponenti dello “Schematisme parisien”, è una volontà di coerenza con le premesse concettuali miranti alla chiara, per quanto simbolica, comunicazione di idee espresse in schemi. Le opere si organizzano quindi su percorsi lineari che guidano lo spettatore lungo le tappe di una dimostrazione razionale, più che verso la lettura di componenti statiche (tali risultano i segni non strutturati in schemi), e dove i colori vengono sempre dotati una vibrante capacità di risonanza interiore, a sostegno dei procedimenti argomentativi in atto.²⁰ In alcuni dipinti, che potremmo definire paradigmatici, lo schema è scomponibile in più parti: un ideogramma, in posizione preminente, contenente il titolo; alcuni riquadri o cartigli che racchiudono schemi secondari (corrispondenti a frasi e parole) con una funzione analoga a quella dei paragrafi di un testo; linee e frecce a suggerire le relazioni che intercorrono fra i differenti elementi.²¹

Le rutilanti creazioni di Jacques Caux, pittore “suntuosamente decorativo”, traboccano dell’astratta malia della decorazione araba ed orientale; opere affascinanti le sue, così che facilmente si perdona all’artista francese “l’aver creduto possibile l’attribuzione di un senso, e di un senso univoco, agli individui segnici da lui generati” (un obiettivo che, oggi, egli stesso reputa irraggiungibile²²).²³

Il termine “schematismo” sembra a volte inappropriato se riferito alla pittura di

produzione artistica di Estivals, cfr. Costa Mario, *Lo Schematisme parisien tra Post-Infornale ed estetica della comunicazione* cit., pp. 9, 11.

²⁰ Cfr. Ruberti Ugo, op. cit., p. 3.

²¹ Cfr. op. cit., p. 4.

²² “(...) Cerco, per esempio, di far corrispondere un segno ad ogni parola: scelgo dei verbi, dei sostantivi, ecc. Mostro i miei disegni ad ogni tipo di persona e chiedo loro di dimmi la parola evocata dal segno o dall’immagine. Valuto così il grado di comunicazione dei miei segni. Se questo è insoddisfacente ricomincio. Oggi non mi resta praticamente alcuna traccia di questa ricerca che, d’altronde, si rivelerà ben presto come smisurata, anzi impossibile (...)” (brano estrapolato da un testo inviato da Caux a M. Costa il 25 giugno 1995).

²³ Per le considerazioni su Caux, cfr. Costa Mario, *Lo Schematisme parisien tra Post-Infornale ed estetica della comunicazione* cit., p. 13.

Jean-Charles Gaudy, per il quale, rispetto all'approccio dei suoi sodali e nonostante l'adesione teorica al movimento di Estivals, risulta talora un po' più problematico "staccarsi dai referenti naturali e dalla figurazione"; per tale motivo, sarebbe nel suo caso forse più pertinente parlare di "stilizzazione o di geometrizzazione delle immagini; una sorta di espressione astratto-figurativa che ricorda certi momenti del futurismo italiano."²⁴

²⁴ Cfr. *ibidem*.

III.2 “LA TERZA ETÀ PITTORICA” DI LUCIANO LATTANZI¹

Fu nel 1985 che, stando alle sue stesse affermazioni², la pittura di Lattanzi, fino ad allora “un intreccio segnico-gestuale al limite dell’ornamentazione”, prese a semplificarsi, arrivando ad “assumere la forma quasi scheletrica di uno schema”³: dalle mani dell’artista sarebbero d’ora innanzi scaturite configurazioni schematiche, derivate dal trasferimento sulla tela, secondo le modalità e con le finalità sopra esaminate⁴, di un preesistente concetto (o catena di concetti). L’ornamento, che aveva fortemente improntato di sé la precedente fase stilistica, non venne comunque accantonato ma, da esclusivo protagonista della composizione, esso si ritrovò ora posto al servizio di un significato e a questo funzionalizzato; nel senso che, una volta che fosse stato elaborato graficamente, lo schema generale di un’idea poteva essere riempito dei più disparati elementi decorativi.⁵

La “conversione” schematista di Lattanzi, verificatasi dopo oltre trent’anni di assiduo impegno, nel corso dei quali egli aveva proseguito ed approfondito (anche in direzione ornamentale) la propria riflessione estetica sui movimenti gestuali analizzati da Rhoda Kellogg⁶, fu il risultato di un periodo di acuta crisi creativa, da cui l’artista uscì “esausto, svuotato, in preda al dubbio”⁷. In tale stato d’animo decise quindi di imboccare la via di Parigi, dove viveva Estivals,

¹ Nel 1989, con la pubblicazione di un breve scritto intitolato *La mia terza età pittorica* (Upiglio, Milano, 1989), Lattanzi ha cercato di chiarire i motivi della sua adesione alle teorie schematiste di Estivals, sottolineando la fondamentale continuità rispetto ai precedenti momenti (semantico ed ornamentale) della sua poetica.

² Cfr. *Le Interferenze all’Ascesa*, intervista rilasciata dall’artista a Ugo Ruberti e pubblicata in “In Tema di Medicina e Cultura”, anno XXIV, 1° febbraio 1992, n. 2, pp. 7-11.

³ Cfr. op. cit., p. 7.

⁴ V. *supra*, pp. 63 sgg.

⁵ Cfr. Costa Mario, *Dall’estetica dell’ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli 2000, p. 124.

⁶ V. *supra*, pp. 3 sgg.

⁷ “In effetti, l’ultimo quadro che segnò la crisi era un enorme ghirigorare, sia pure organizzatissimo, di più di tre metri di larghezza”, cfr. *Le Interferenze all’Ascesa* cit., p. 11.

conosciuto molto tempo prima e col quale i rapporti non si erano mai del tutto interrotti⁸: lo studioso, ad esempio, nel 1962 aveva redatto l'introduzione di un importante scritto di Lattanzi "La Peinture Sémantique"⁹. "Estivals" - avrebbe affermato il pittore italiano alcuni anni più tardi - "giunse all'invenzione del concetto di 'schema'. Aveva capito che dopo la fase infantile ed esistenziale degli scarabocchi, la coscienza che si fa adulta diventa, diciamo, concettosa. Così semplifica al massimo quanto percepisce e contemporaneamente tende a coordinarlo sulla falsariga di una intuizione, quindi di una riflessione, infine di una osservazione"¹⁰.

L'influenza del teorico francese ebbe profonde ripercussioni sull'arte di Lattanzi che fino a quel momento aveva operato una schematizzazione astratta (per l'utilizzo di significanti pre-simbolici), oggettiva (data la non arbitrarietà dei segni, all'origine dei quali stava la gestualità di base della motilità umana) e intransitiva (poiché risultava assente ogni volontà di comunicazione). Ad essa Festivals contrappose il suo Schematismo concreto, soggettivo, transitivo e comunicazionale¹¹ e ciò colpì l'artista italiano al punto che i suoi significanti si trovarono "forzati a trasformarsi in elementi dell'aneddoto e ad assumere un contenuto nella messa in scena della rappresentazione schematista"¹². Secondo Mario Costa tuttavia, nonostante la volontà di schematizzazione dei due artisti abbia poi sempre proceduto nel medesimo senso, nell'opera dell'italiano la si percepisce come un fenomeno estrinseco, una sembianza puramente esteriore

⁸ V. *supra*, p. 64.

⁹ Lattanzi Luciano, *La Peinture Sémantique*, Guy Le Prat, Paris, 1962, pp. 7-20; nella sua introduzione Estivals cerca tra l'altro di assimilare ad una fase germinale dello schematismo la pittura (allora "semantica") di Lattanzi: "Se dunque l'antirazionalismo sboccava nel suo momento finale sul Segno Naturale," (come i segni di base di R. Kellogg) "la sua evoluzione reintroduce il pensiero, l'immaginazione logica è sfocia nello Schematismo, inizialmente geometrico, simbolico poi, rappresentativo, forse, più tardi" (pp. 8-9, traduzione dal francese di chi scrive).

¹⁰ *Le Interferenze all'Ascesa* cit., p. 11.

¹¹ Cfr. Costa Mario, *Lo Schematismo parisien tra Post-Informale ed estetica della comunicazione*, Piazzola sul Brenta, (PD), 1995, p. 9; per le peculiarità della pittura di Estivals, v. *supra*, pp. 68-69; intervistato da chi scrive, Lattanzi ha inoltre tenuto a contrapporre il carattere analitico e preciso della propria arte schematista a quello sintetico ed intuitivo della produzione dell'amico francese.

¹² Cfr. op. cit., p. 11.

che non riesce a fondersi in quella che il critico considera la vera essenza della sua arte: “una pittura decorativa che può essere letta e fruita a prescindere del tutto dagli schemi di significato in essa volutamente intenzionati”¹³.

A prescindere dall'interpretazione (a parere di chi scrive un po' riduttiva) proposta da Costa per l'ultima produzione di Lattanzi, vale qui la pena di sottolineare il giudizio, comunque assai positivo, fornito dallo studioso circa il valore, quasi profetico, delle istanze dello Schematismo, soprattutto nella versione del movimento incarnata dall'artista carrarino e dal teorico francese: essi avrebbero “presentito ed espresso esigenze che solo oggi vengono portate a compimento dalla sperimentazione estetica neo-tecnologica”. Nelle loro ricerche urgeva infatti il reperimento di una sintesi tra naturalismo ed astrazione¹⁴, la stessa attualmente realizzata dagli artisti dell' “estetica della comunicazione”¹⁵.

Nell' “estetica della comunicazione”¹⁶ risultano attivi principalmente i significanti in quanto tali; essi, nella loro assoluta oggettività tecnologica, paiono esistere unicamente in funzione di se stessi, mentre, d'altro canto, la personalità creatrice, sembra come ritrarsi e sospendere “ogni volontà di auto-espressione”. Ora, l'organizzazione e la connessione di tali significanti si attua in modo che essi vadano a strutturarsi in una sorta di congegno di trasmissione vuoto (ossia privo di significati estrinseci), astratto e “costituente un circuito di

¹³ Cfr. op. cit., pp. 11, 13; il critico ha espresso le medesime riserve anche altrove: “(...) che lo ‘schematismo’ abbia poco a che vedere con la vocazione decorativa di Lattanzi, è dimostrato dal fatto che esso è del tutto assente dai suoi lavori almeno fino alla metà degli anni '80 (...) è solo a partire dalla fine degli anni '80 che egli ricorre allo schematismo, ma questo non sembra aver migliorato in nulla il suo lavoro” (cfr. *Dall'estetica dell'ornamento alla computer art* cit., *ibidem*).

¹⁴ Anche l'arte classica non sarebbe che il risultato di una equilibrata sintesi fra questi due elementi, il naturalismo della componente micenea e l'astrazione dello stile del Dipylon, cfr. Worringer Wilhelm, *Astrazione ed Empatia*, Einaudi, Torino, 1975, p. 86.

¹⁵ Cfr. Costa Mario, *Lo Schematismo parisiens tra Post-Informale ed estetica della comunicazione* cit., pp. 11, 15; “con l'espressione ‘estetica della comunicazione’ si indicano le teorie e l'operatività artistica connesse all'impiego, in senso estetico, delle attuali tecnologie della comunicazione” (op. cit., p. 5).

¹⁶ Per l'“estetica della comunicazione” il principale riferimento bibliografico è rappresentato da Costa Mario, *Il sublime tecnologico*, Edisud, Salerno, 1990.

comunicazione nel quale i ruoli delle diverse componenti sono interscambiabili, le direzioni della comunicazione variano continuamente, ed i contenuti sono un elemento del tutto secondario del processo generale”.¹⁷

L’ “estetica della comunicazione” dunque non rappresenterebbe che “il compimento e la sintesi” delle due più interessanti voci dello Schematismo: Lattanzi, con la sua schematizzazione astratta, oggettiva e intransitiva ed Fstivals, con una schematizzazione concreta, soggettiva, transitiva e comunicazionale; ad esse “l’ “estetica della comunicazione” sostituisce una schematizzazione astratta, oggettiva, poli-transitiva ed iper-comunicazionale, fatti questi che solo l’abbandono delle tecniche tradizionali della pittura ed il ricorso alle neo-tecnologie comunicazionali poteva rendere possibili”.¹⁸

Lo stesso Lattanzi d’altronde, non mostra alcuna difficoltà ad ammettere una evidente relazione fra la genesi della sua più recente produzione artistica ed i meccanismi linguistici del computer, riconoscendo che la sua conversione schematista non fu che una conseguenza di un mutamento epocale e sconvolgente, ossia l’avvento dell’era dell’informatica che “obbliga a *semplificare per meglio concettualizzare*”¹⁹; la scienza informatica si basa difatti su di “un’estrema semplificazione, nel senso di esattezza conoscitiva nonché del massimo rigore operativo (emblematicamente rappresentato dall’andamento binario del computer)”²⁰. L’artista è inoltre convinto che esista una stretta affinità fra il modo di procedere della riflessione umana (da lui definita “razionalità immaginifica”) e l’interagire degli algoritmi, su cui si fonda il funzionamento della macchina: in entrambi i casi non può mancare un essenziale “rigore matematico”.²¹ Tanto l’intelligenza artificiale, quanto quella umana, hanno poi

¹⁷ Cfr. Costa Matio, *Lo Schematismo parisien tra Post-Informale ed estetica della comunicazione* cit., p. 15.

¹⁸ Cfr. *ibidem*.

¹⁹ Cfr. Lattanzi Luciano, *La mia terza età pittorica* cit., p. 9.

²⁰ Cfr. op. cit., p. 12.

²¹ Una volta che la riflessione sia iniziata, “il suo procedere può avvenire a fasi alterne, frammentarie, circospette, ma può anche esplicitarsi con l’alone d’una intuizione rapidissima tale da produrre una specie

necessità di un codice, una immediata chiave di lettura in assenza della quale ogni tentativo di trasmissione del pensiero risulterebbe vano: “ed è proprio questa immediatezza (del codificare) a finire per condensare tutta l’attenzione per cui, ancora prima che si giunga ad appurare il significato, s’inserisce l’informazione (basata sulla ‘forma’) a prendere il sopravvento per la sua capacità di distendersi con progressione razionale, al punto di farci cadere nell’illusione che l’umana esigenza di ‘significato’ tenda e *sottenda* a proporsi da sé”. Nel dare vita al proprio concetto di “schema”, Estivals, ragionando sulle tematiche appena esposte, si sarebbe maggiormente concentrato sul “momento operativo della Connessione tra Concetto & Forma”, forse cercando, sotto l’influsso dei tempi dominati dal computer, “di inseguire questa così tanto accattivante fenomenologia d’una Concettualizzazione autoformalizzantesi e capace (solo) di produrre *Informazioni* prescindendo dalla supposta ridondanza dei (sempre eventuali) *Significati*”²². La comunicazione così istituita dagli schemi di Estivals, sarebbe per forza di cose caratterizzata da un forte grado di indeterminatezza (elemento questo che, ad avviso di Lattanzi, è perciò peculiare di tutta la produzione schematista), data l’impossibilità di definire in maniera chiara e univoca un grande numero di concetti e di decifrarne quindi le rispettive interpretazioni grafiche: ma, del resto, “l’indeterminatezza del senso è alla base della comunicazione (...), ed è pur vero che se continuiamo a ‘comunicare tra noi’ (e gli altri) accade proprio perché quanto più i concetti sono intrisi di sfaccettature tanto più offrono l’agio e il *divertissement* d’una molteplicità dialettica d’interpretazioni”²³. Un’altra analogia fra l’attività del pittore schematista e quella del programmatore di computers, viene da Lattanzi

di proiezione fosforescente dentro gli infiniti itinerari che avvolgono la nostra mente. Gli algoritmi che si ritrovano (...) alla base dell’Intelligenza Artificiale interagiscono né più né meno che così” (cfr. op. cit., pp. 12-13).

²² Cfr. op. cit., pp. 13-14. D’altra parte, ammette lo stesso autore, tutta l’arte informale, segnica o gestuale, diffusasi in Occidente dopo il 1945, non fa che comunicare la sua incapacità o mancanza di volontà di trasferirci un qualsivoglia senso determinato o linguisticamente codificato (cfr. p. 14).

²³ Le quali interpretazioni, più o meno corrispondenti alle aspettative dell’artista, avverrebbero comunque per “coordinazione naturale”, ossia sarebbero innate (e perciò necessarie) in ogni individuo, da cui l’inevitabile ambiguità di questa forma d’arte; e del resto, “l’ambivalenza e l’ambiguità” non rappresentano che “*varianti dell’identica (imperscrutabile) Naturalezza*” (cfr. op. cit., pp. 14-16, 20-21).

identificata nel fatto che entrambi fanno riferimento alla cosiddetta Semantica Formale, utilizzando un numero relativamente ridotto di simboli (i quali, tuttavia, nei diversi contesti, possono assumere significati differenti) per “trasmettere *meccanicamente* senso”. La constatazione che la matrice di tali simboli sia sempre rapportabile a quel “repertorio minimo iniziale” di segni, identificato da Rhoda Kellogg²⁴, induce nell'autore ulteriori riflessioni circa l'intrinsecità nella natura umana di una simbologia di base che precederebbe la fase della convenzionalizzazione (la quale, per altro, resta incerto se costituisca veramente un libero “atto di volontà adulta” o non invece - come pare propenso a credere Lattanzi - la manifestazione di una predeterminata “naturalità senza età”, nel senso che la scelta comune di certe convenzioni ed interpretazioni grafiche, sembra possedere il carattere della necessità e quindi della universalità)²⁵. Poiché inoltre, l'adozione da parte del pittore toscano di un numero circoscritto di “basic scribbles” aveva portato alla fine degli anni '50 alla nascita della Pittura Semantica, sembra evidente l'implicita affermazione, da parte dell'artista, di una chiara continuità nel suo percorso di poetica, durante lo svolgersi del quale ognuna delle prime conquiste, lungi dal perdersi per la via, sarebbe piuttosto andata incontro ad una sorta di evoluzione, adattandosi alla mutevolezza dei tempi. La Pittura Semantica infatti, fondandosi su “configurazioni visive estratte dal subconscio” non era in grado di trasmettere che allusioni o indicazioni, vale a dire significati “non ancora dovutamente convenzionalizzati” e quindi aperti²⁶ alle più svariate interpretazioni da parte del fruitore; ma, con l'adesione alle teorie di Estivals, Lattanzi (che pure continua ad utilizzare, sebbene con inedite finalità, quel patrimonio segnico-gestuale che rappresenta l'elemento costante ed imprescindibile di tutta la sua arte) riconosce di aver pagato un inevitabile debito all'era delle macchine pensanti²⁷ le quali, come è ovvio, si nutrono

²⁴ V. *supra*, pp. 3-5.

²⁵ Cfr. op. cit., pp. 17-19.

²⁶ Per il concetto di “opera aperta” cfr. Eco Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1985.

²⁷ “Ora non so se l'Estivals, dandoci profili di schematizzazioni più o meno *in progress*, sia nel giusto: è certo però che, semplificando al massimo e coordinando al massimo le successive semplificazioni concettuali,

esclusivamente “di puri dati, di scheletrici schemi, di combinazioni tese a un fine non mediato”: in altre parole, di quei concetti-base, all’espressione dei quali (e rinunciando all’ausilio di qualsiasi “apporto-supporto *figurativo*”²⁸) aspira anche la pittura schematista.²⁹ D’altronde, prosegue l’autore, quell’ “*ex novo* Formulario di Forme” di cui necessitava l’estrinsecarsi della “fattispecie del concetto”, non poteva oramai essere reperito, come invece aveva teorizzato Kandinsky, entro l’universo della geometria (la cui pratica, nonché praticità, erano venute meno nel momento in cui si era tentato di applicarla al “Dinamismo-Vitalismo dell’Arte Astratta” post-bellica), e neppure nella “Convenzionalità Alfabetica” di Isou. Quelli che ora occorre erano allora un “Nuovo Geometrismo dinamico-vitale” ed un “Nuovo Alfabetismo naturale-instabile”, ed i venti scarabocchi infantili selezionati dalla Kellogg, secondo Lattanzi, soddisfacevano alla perfezione tali requisiti³⁰; per tornare al paragone con il computer, i basic scribbles corrisponderebbero ai chips del linguaggio-macchina, trattandosi, in entrambi i casi, di schegge infinitesimali “*significanti* in quanto *formalmente costituite*”.³¹ A tale riguardo, l’autore prende comunque atto dell’esistenza di una “breve discordanza” rispetto alla posizione di Estivals circa il ruolo dei segni di base: “tra il suo contributo che parte dall’alto (il pensiero) e il mio che si muove dal basso, avendo per anni frugato nella materia pittorica, è più probabile che prevarrà lui affidandosi piuttosto a

egli si è installato dentro le maglie d’un preciso filone del nostro tempo che non è detto, ciononostante, riesca a colmare tutto lo scibile” (Lattanzi Luciano, *La mia terza età pittorica* cit., p. 27).

²⁸ “Il che sembrerebbe implicare una visione del mondo non più strettamente antropomorfa (...). Da parte dell’artista diverrebbe così preponderante il doversi impegnare a svolgere soprattutto proiezioni sia aleatorie sia ipotetiche oppure costruzioni in divenire destinate a scoperciare e portare in luce tutto un ventaglio di configurazioni dinamiche da giustapporsi, in altera sintonia, all’invadenza febbrile del computer” (op. cit., p. 25).

²⁹ Cfr. op. cit., pp. 25-27.

³⁰ Cfr. op. cit., pp. 31-34; “*biologicamente* parlando, cosa potrebbe esserci di più dinamico-vitale degli Scarabocchi Infantili? *Linguisticamente* parlando, i Venti Scarabocchi non si potrebbero valutare naturali-instabili? *Concettualmente* parlando, un meccanismo di Significati Instabili potrebbe assicurarsi un qualche futuro?” (op. cit., p. 34).

³¹ Cfr. op. cit., p. 40.

una Neo-ideogramma-zione *analogica*'.³² A conclusione del proprio saggio, Lattanzi ipotizza infine la possibilità di una "Connessione Automatica tra Concetti-Gesti-Colori", nel senso che le diverse "varianti di base" segniche e cromatiche, associandosi fra di loro, concorrerebbero in egual misura alla definizione, per altro ambigua, di un dato concetto.³³

³² "O simbolica, come mi pare avvenga anche nel caso del computer nel corso di stesura di programmi. In questo senso per il (mio) romanticismo, più ipotetico e aleatorio, s'addensa molto meno spazio anche se è sintomatico richiamare, *hinc et nunc*, come gli stessi algoritmi tendano scopertamente all'ipoteticità (aleatoria)", (op. cit., p. 41).

³³ Cfr. op. cit., pp. 42-45.

III.3 LA PITTURA SCHEMATISTA: ANALISI DELLE OPERE

III. 3.1 Centro d'ideazione, 1985, acrilico su tela, cm. 50 x 70

Come spesso accade nello studio delle creazioni del periodo schematista, anche per la comprensione del dipinto in esame si rivela illuminante la didascalia che ne accompagna lo schizzo preparatorio. Eccone qui di seguito il testo:

"Il Centro di Ideazione" o "i Limiti delle Ideologie"

A partire da un centro di ideazione sbocciano delle proposizioni ideologiche, dialetticamente opposte, che si aprono alla penetrazione nella società. Ciascuna si arresta di fronte all'animosità EGOCENTRICA, che pone in evidenza tutta la gamma di archetipi formali, in un perpetuo revitalizzarsi..

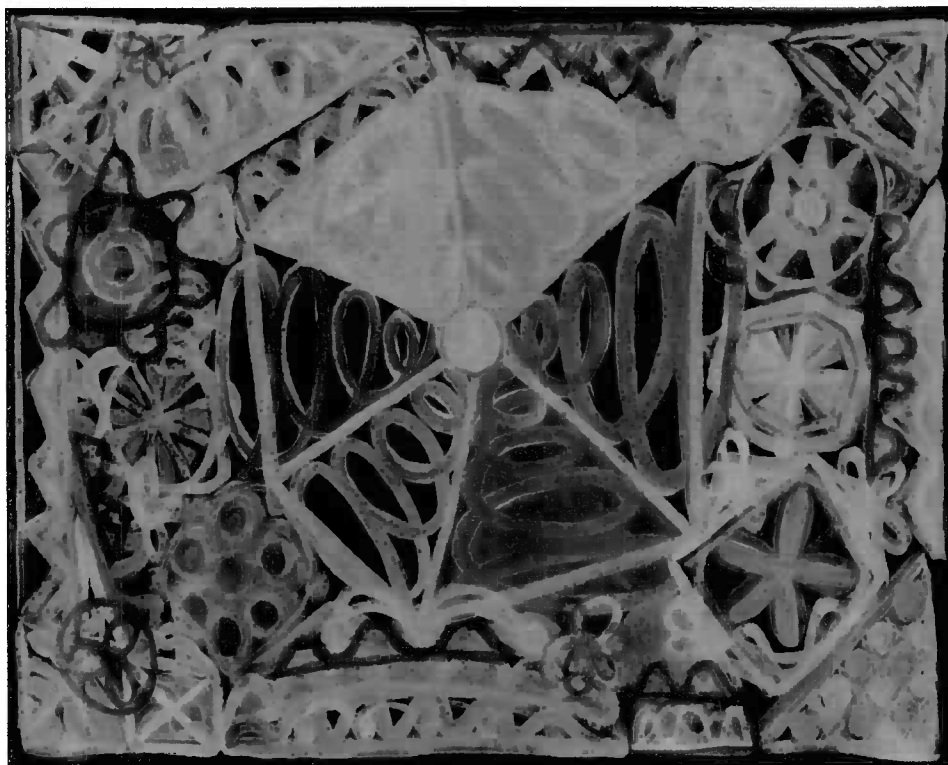
L'ASTRAZIONE concettuale è così circondata da una cornice di indifferenza.¹

Poiché ogni quadro schematista va inteso come l'estrinsecarsi grafico di un'idea o di un concetto elaborato a livello di pensiero, ne risulta di conseguenza sempre possibile una sua trascrizione verbale² la cui analisi, nel fare luce sui percorsi mentali dell'artista, rende infine possibile una corretta interpretazione contenutistica delle forme ed dei colori da quello utilizzati.

In questo caso, in assenza della nota esplicativa di Lattanzi, l'opera potrebbe ragionevolmente attribuirsi alla fase ornamentale del pittore toscano: un grosso esagono, formato da sei settori triangolari variamente colorati (da sinistra a destra si susseguono il verde, il giallo, l'arancio, il blu, il rosso e il viola), tende a

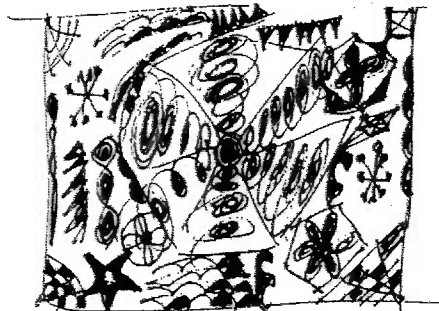
¹ Il testo (tradotto dal francese da chi scrive) è contenuto nel catalogo di Luciano Lattanzi, *Hommage à Robert Estivals Théoricien du Schématisme*, Gallerita, Milano, 1986, p. 10.

² Idee e concetti vengono infatti normalmente comunicati e trasmessi tramite il linguaggio scritto e parlato.



« Le Centre d'Idéation » ou « Les limites de l'idéologie »

À partir d'un centre d'idéation s'épanouissent des propositions idéologiques, dialectiquement opposées, s'ouvrant à la pénétration dans la réalité. — Chacune s'arrête en face de l'unicité « GOCENTRIQUE »,



ll'85

qui place en évidence toute la gamme d'archétypes formels, se réactualisant perpétuellement. L'ABSTRACTION conceptuelle est ainsi entourée d'un cadre d'indifférence.

in alto: Centro d'ideazione, 1985, acrilico su tela, cm. 50 x 70

in basso: disegno preparatorio

contrapporsi, per la sua ordinata suddivisione cromatica e per i contorni fermi e regolari, al magma caotico, brulicante di elementi morbidamente ondulati e di rotondeggianti motivi floreali, su cui sembra galleggiare. Da un punto di vista puramente formale, il dipinto intende dunque reggersi su questo equilibrio dialettico tra ordine e disordine, tra il caos di una fantastica vegetazione lussureggiante e variopinta, e la severa norma costruttiva di un poligono regolare, all'interno del quale le pur vivaci cromie, lungi dal mescolarsi e sovrapporsi liberamente (cosa che invece si verifica "fuori", al di là del suo perimetro), vengono sottoposte ad un rigido e disciplinato incanalamento.

Sappiamo però che per le creazioni di Lattanzi, dal momento in cui l'artista ha deciso di abbracciare le teorie di Festivals, una lettura di carattere esclusivamente formale risulterebbe insufficiente e, di sicuro, nient'affatto esauriente: solo con l'ausilio del testo scritto diventa allora possibile tentare di sviscerare a fondo il senso dell'opera.

Nel mezzo della tela, Lattanzi ha dunque collocato una piccola circonferenza bianca che sta a rappresentare il "centro di ideazione" vero e proprio, in altre parole il cervello pensante dell'autore; da esso si dipartono i sei triangoli colorati (o "proposizioni ideologiche"), per descrivere il movimento dei quali non a caso l'autore ha scelto il verbo "s'épanouir", cioè "sbocciare": in virtù soprattutto della pennellata a spirale che in ciascun settore triangolare tende ad dilatarsi verso l'esterno, l'esagono viene infatti come a trasformarsi in un grosso fiore stilizzato. L' "opposizione dialettica" fra le sei distinte frasi mentali è resa mediante l'utilizzo di altrettanti differenti colori (i tre fondamentali ed i loro tre derivati complementari), mentre il loro "aprirsi" (e seguitiamo a restare nell'ambito della metafora floreale) "alla penetrazione nella società" risulta chiaramente suggerito dai lati obliqui dei triangoli che vanno divergendo verso l'esterno, nonché dai disegni a spirale di cui s'è appena detto. Ma ecco che la brusca spezzata perimetrale dell'esagono viene ad interrompere repentinamente questo moto di espansione; ognuna delle "ideologie" imbrigliate entro i

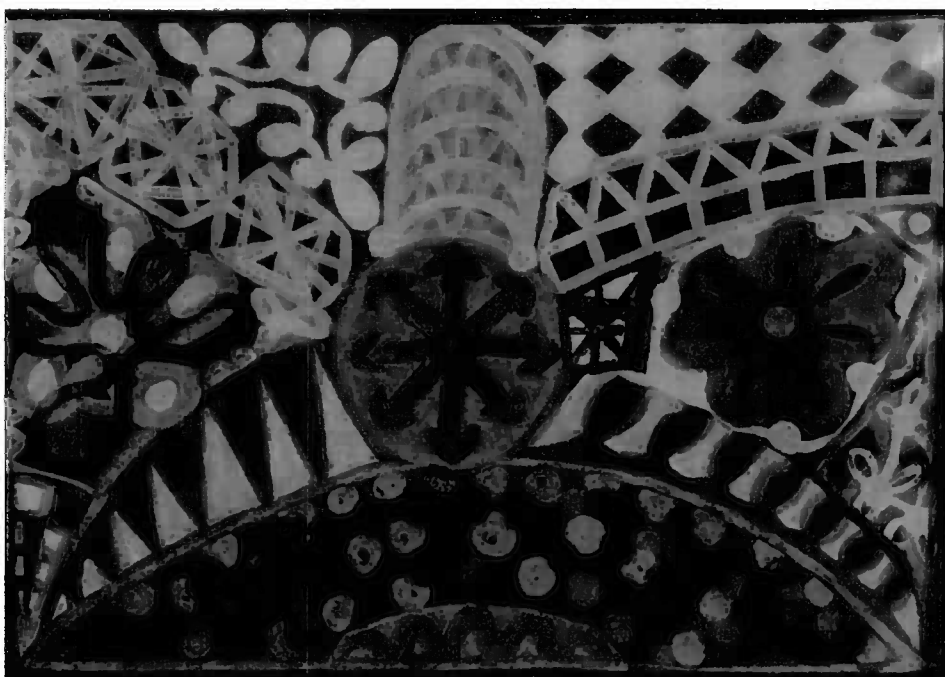
contorni dei sei triangoli isosceli (ma potremmo anche definirli “petali”) è ora costretta ad arrestarsi “di fronte all’animosità egocentrica che pone in evidenza tutta la gamma di archetipi formali perpetuamente revitalizzanti”. Citando gli “archetipi formali”, Lattanzi non poteva naturalmente che alludere ai basic scribbles della pittura semantica, di cui troviamo qui in effetti squadernato l’intero campionario: così, dal variopinto intrecciarsi e combinarsi di cerchi, quadrati, onde e croci si genera sotto i nostri occhi un giardino fantastico, affollato di efflorescenze irreali, simili a quelle che popolano un caleidoscopio. Dal momento che tali segni di base costituiscono un patrimonio archetipico di tutta quanta la nostra specie, senza distinzioni spaziali o temporali, essi vengono ora piegati alla rappresentazione della stessa società umana, qui figurata nel turbolento brulicare dei suoi prepotenti (e perciò animosi) bisogni primari, nel sovrapporsi delle sue inestinguibili istanze di natura prevalentemente materiale; il carattere di imperiosa necessità di siffatte richieste (il soddisfacimento delle esigenze materiali rappresenta, ovviamente, per l’individuo la principale fonte di preoccupazione, non cessa mai e viene prima di qualsiasi interesse di tipo spirituale o intellettuale) le carica inoltre di quella qualità di egocentrismo sottolineata da Lattanzi nella sua nota esplicativa. Si spiegano in tal modo le conclusioni dell’artista secondo il quale “l’astrazione concettuale³ è così circondata da una cornice di indifferenza”.

³ Tale espressione contribuisce inoltre a chiarire cosa intenda esattamente Lattanzi per “proposizioni ideologiche” o “ideologie”: si tratta di speculazioni dettate da finalità puramente teoriche e prive di qualsiasi rapporto diretto ed immediato con la concreta realtà materiale.

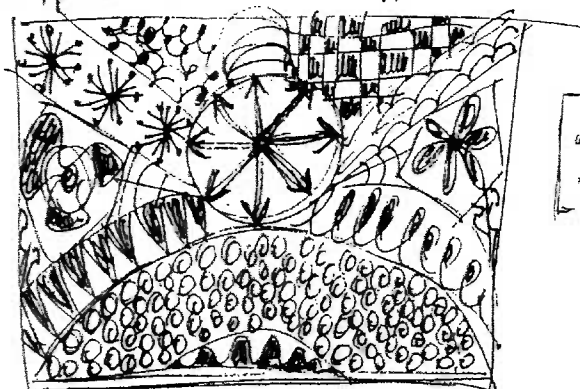
III.3.2 Il potere centralizzatore, 1985, acrilico su tela, cm. 50 x 70

Spicca, nel centro della tela, la rossa accensione di un grosso disco al cui interno due croci greche intersecantisi a metà e terminanti, in entrambi i sensi, con una freccia, paiono voler suggerire le molteplici direzioni di una potenziale espansione. Dalla circonferenza, simili alle zampe di un bizzarro insetto, si dipartono verso i lati brevi del perimetro, quattro bande incurvate e riempite di successioni di segni (ogni serie diversa dalle altre) gialli e blu. Sormonta il cerchio, si direbbe a mo' di cappello, uno strano elemento ovoidale realizzato sovrapponendo contro un semicelato fondo rosso una serie di serpentine gialle. Sempre in rosso, proprio nel mezzo del lato lungo inferiore, si snoda un altro motivo serpentiforme, imprigionato entro un basso arco di circonferenza e sovrastato da una opprimente mezzaluna affollata di piccole circonferenze nere, blu, viola e verdi. In ciascuno dei due triangoli laterali campeggia un voluminoso fiore dai petali neri e blu (a destra) e neri e verdi (a sinistra), in entrambi i casi lumeggiato di giallo ed attorniato da fiorellini più piccoli, pure gialli. Chiudono la composizione in alto, nelle più sobrie tonalità del grigio e del rosa pallidissimo, una griglia di rombi a destra ed una linea a spirale chiusa a sinistra.

Colpisce in quest'opera la sensazione di animazione che sembra pervaderla: Lattanzi non si è discostato dal consueto uso dei segni di base, ma è come se essi finissero qui per combinarsi in un singolare organismo vivente, per generare una grottesca, nonché inquietante, creatura animale, minacciosamente incumbente su di un microcosmo solitamente abitato da più rassicuranti proliferazioni di natura vegetale: l'immagine che immediatamente l'osservatore associa alla visione di questo strano dipinto è in effetti quella di un ragno, crudele ed immobile al centro della sua ragnatela.



Partant d'un centre organisatif d'un pouvoir dictatorial
 d'un usage précis
 les masses anonymes sont placées en bas ^{pour} leur donner le maximum de soutien.
 Tout autour, placés dans une hiérarchie apparente, se déroulent



"La Dictature."
 1985

Les catégories supérieures, dont le but est de se différencier
 avec une aise en place particulière.

in alto: Il potere centralizzatore, 1985, acrilico su tela, cm. 50 x 70
 in basso: disegno preparatorio

In ogni caso, come per la tela precedente¹, anche per questo dipinto potrebbe tranquillamente valere l'attribuzione al periodo semantico-ornamentale di Lattanzi, se non intervenisse la nota con cui l'autore ne ha completato lo schizzo preparatorio a renderne più ampia la chiave di lettura:

“La Dittatura”

Partendo da un centro rappresentativo di un POTERE DITTATORIALE di un rosso pesante le masse anonime vengono poste in basso per fornirgli il massimo del sostegno. Tutto intorno, poste in una gerarchia apparente, si dispiegano le categorie superiori, il cui scopo è di distinguersi con una collocazione particolare.²

La dittatura totalitaria che, per sua stessa definizione, tende ad accentrare nelle sue mani tutti i poteri e a schiacciare qualsiasi forma di autonomia e libertà democratica, viene dunque da Lattanzi immaginata come una sorta di grosso insetto che, proiettando le proprie membra in ogni direzione, riesce a controllare il funzionamento di un'intera società nei suoi disparati aspetti ed apparati. Si spiega a questo punto la scelta della colorazione rosso tetro (“un rouge forcé”, come lo definisce l'autore) per il globo centrale: il collegamento al sangue versato affinché un tal genere di regime possa instaurarsi e reggersi è evidente. Ed è ancora una sottile cornice rossa quella che imprigiona le masse anonime (“placées en bas”) che tuttavia, come ha purtroppo insegnato la storia delle grandi dittature europee del nostro secolo, forniscono spesso un sicuro sostegno al tiranno; quanto poi ciò possa verificarsi loro malgrado, viene comunque indicato da quel rivolo di sangue strisciante ai piedi del caos indistinto ed oscuro con cui l'artista ha inteso alludere alla compagine popolare.

¹ V. *supra*, p. 79.

² Il testo (tradotto dal francese da chi scrive) è contenuto nel catalogo di Luciano Lattanzi, *Hommage à Robert Estivals Théoricien du Schématisme*, Galleria, Milano, 1986, p. 14; secondo quanto chiarito dallo stesso Lattanzi tuttavia, le indicazioni contenute nelle sue note esplicative non possono e non vogliono possedere un carattere vincolante per l'interpretazione del senso dell'opera; in altri termini, esse si limitano a fornire una sorta di canovaccio, destinato però ad essere riempito e completato dalla sensibilità individuale di ciascun osservatore.

Le due forme triangolari allungate e ricurve verso il basso che, simili ad arti, sorreggono il corpo centrale, sono percorse, a sinistra, da una teoria di gialle punte d'arma acuminate e, a destra, dallo snodarsi di una decorazione a volute blu che ricorda una fila di cappelli di carabinieri: non è difficile rintracciare in tali motivi una simbologia afferente al settore delle forze armate che, da un lato, offrono al despota il loro fedele appoggio mentre dall'altro schiacciano e calpestano i diritti dei cittadini.

Le altre due zampe dell'insetto sembrano invece alludere a due "categorie superiori" che nel trarre linfa ed energia vitale dall'autorità accentratrice, contribuiscono nel contempo ad estenderne illimitatamente la potenza e le capacità di controllo: si tratta dei mass media (evocati, sulla destra, da tre sagome assimilabili a mandala e curiosamente somiglianti ad altrettanti schermi televisivi) e dei poteri economici (l'ordinata serie di quadratini sormontati da triangoli sembra la rappresentazione schematica di uno stabilimento industriale).

Il copricapo ovoidale, costituito, si direbbe, da cinque corone d'oro impilate e grottescamente ostentata dal ragno, ricorda una tiara: come è noto, la Chiesa ha spesso legittimato e concesso la propria benedizione all'istituzione dei regimi assolutistici i quali, dal canto loro, si sono sempre mostrati consapevoli dell'importanza politica di un siffatto apprezzamento; il rosso che si intravede dietro l'oro, allude probabilmente, ancora una volta, agli spargimenti di sangue sui quali l'apparato religioso ha fondato il suo potere (Crociate, lotta alle eresie, ecc).

Ai lati del pacchiano diadema, nella zona alta del dipinto (perché la giustizia e la legge dimorano, in teoria, al di sopra di tutto e tutti) Lattanzi ha forse inteso porre i simboli della autorità giudiziaria e del carcere, accomunati dalla scelta dei medesimi colori: condannati dai cavilli e dai ragionamenti capziosi di giudici ed avvocati (la spirale che, a sinistra, si richiude sinuosamente su se stessa), i "rei"

contempleranno d'ora innanzi solo il sole a scacchi (sulla destra) di una prigionia.

Costretti entro le maglie di questa angosciante architettura, i due grossi fiori laterali paiono compiere un faticoso sforzo per sgusciarne fuori ed espandersi autonomamente: essi sono forse riferibili all'ispirazione creativa degli artisti che nei sistemi totalitari, pur essendo controllata e tenuta sotto freno (le uniche cromie esibite dai fiori sono il nero, il blu, il verde ed il giallo), conserva vivo in sé un inestinguibile anelito alla libertà.

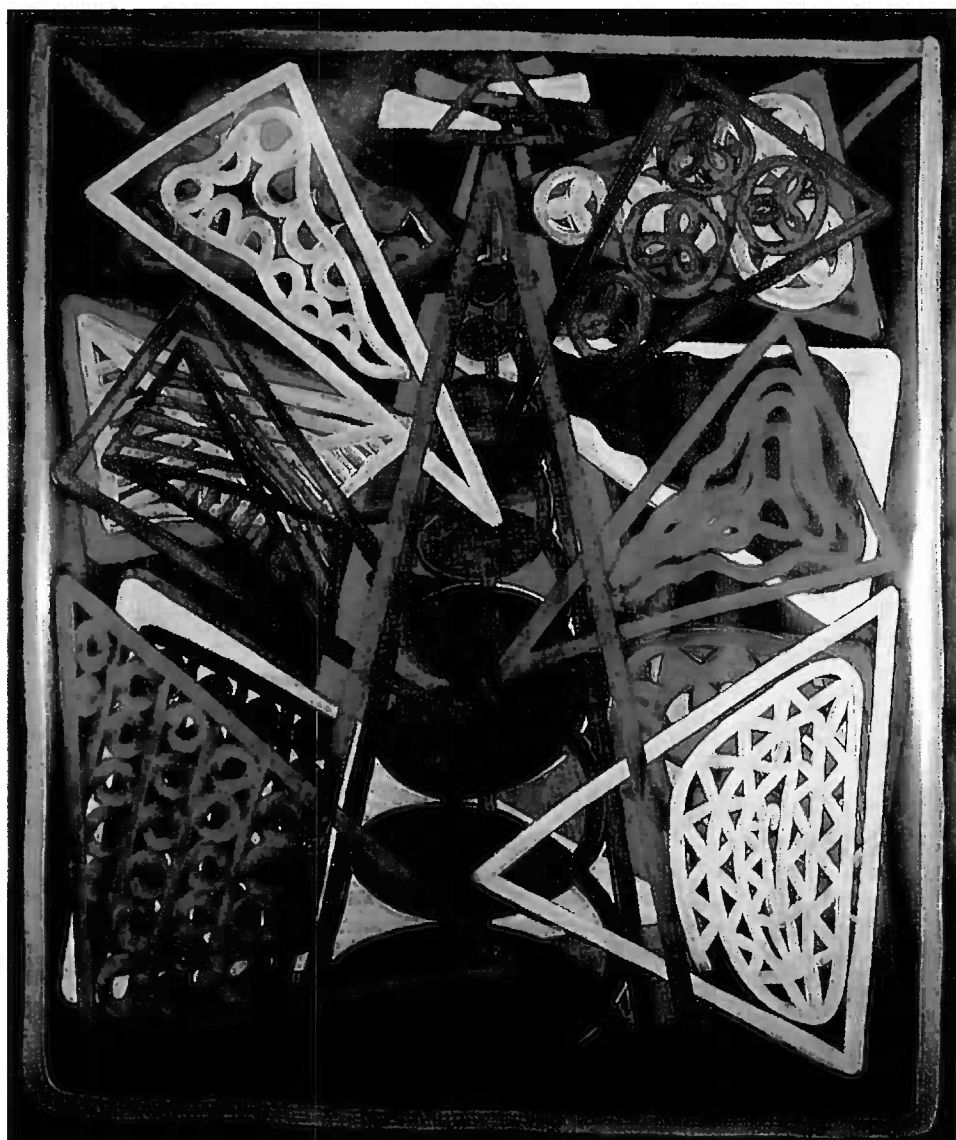
III.3.3 Interferenze all'ascesa, 1989-1990, acrilici su tela, cm. 150 x 130, cm. 155 x 210, cm. 155 x 210

Il ciclo delle "Interferenze all'Ascesa", realizzato da Lattanzi sullo scorcio degli anni '80, comprende alcune opere di misure variabili; se ne prendono qui in esame tre.

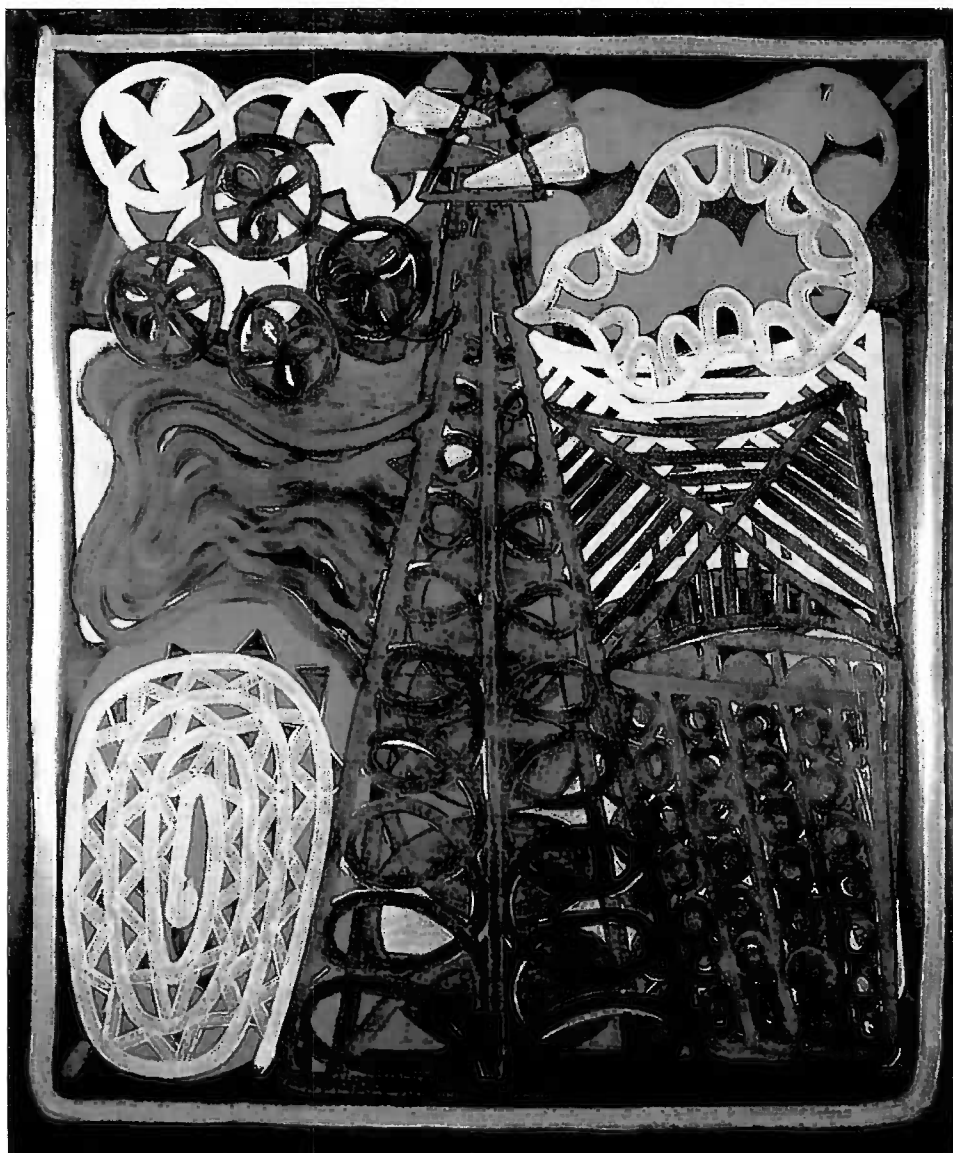
Comune a tutti i dipinti è la presenza in posizione dominante (in virtù della collocazione, delle dimensioni e di un colore che "stacca" in modo evidente) di uno o più elementi triangolari allungati e con il vertice puntato sul margine superiore. In queste figure, che alludono in maniera assai chiara ad un movimento verticale, è da leggersi la rappresentazione schematica del concetto di "ascesa"; a frenare tale slancio verso l'alto, ecco però intervenire le "interferenze", rese mediante una serie di motivi grafici, in genere (ma non sempre) triangoli più piccoli con le punte che sembrano bucare i lati di quello principale, la cui aspirazione a salire ne risulta così impedita o, almeno, ostacolata.

Nel primo dipinto Lattanzi ha posto il triangolo dell'ascesa (di un blu intenso che, isolato, spicca fra le altre cromie) esattamente al centro della composizione e lo ha riempito di un disegno a spirale che, nell'attorcersi su se stesso, suggerisce un andamento verticale. Da entrambi i lati esso viene penetrato dalle punte (angoli di ampiezza variabile) di numerosi triangoli minori che si presentano sfasati in primo ed in secondo piano: l'artista quindi, operando una scelta per lui abbastanza inconsueta, ha inteso in questo caso evocare un elementare senso di profondità spaziale. Per l'interpretazione dei motivi grafici risulta assai utile la spiegazione fornita dallo stesso autore¹: ciascuno di essi corrisponde infatti ad un determinato concetto collegato all'idea generale di

¹ Cfr. *Le Interferenze all'Ascesa*, intervista rilasciata dall'artista a Ugo Ruberti in "In Tema di Medicina e Cultura", anno XXIV, 1° febbraio 1992, n. 2, p. 8.



Interferenze all'ascesa, 1989-1990, acrilico su tela, cm. 150 x 130



Interferenze all'ascesa, 1989-1990, acrilico su tela, cm. 150 x 130

“interferenza”, e l’adozione di colori molto vivaci (rosso, giallo, verde) ha il compito di intensificarne la pregnanza. A sinistra in basso figurano dunque i “cerchi addizionati dell’*Accumulazione*”, subito sopra le “linee contrapposte della *Duplicità*” e quindi le “semicurve specchiantisi della *Vanità*”; a destra, dal basso, ecco la “spirale del *Dubbio*”, le “linee tremolanti della *Noncuranza*” e le “movenze elicoidali dell’*Attrazione*”. Gli elementi, per così dire, di riempimento dei triangoli, denunciano ancora una volta in modo palese la loro derivazione dagli amati basic scribbles “semantici” che neppure in questa fase vengono abbandonati, seguitando quindi a porsi come autentica costante nella produzione di Lattanzi.

Sembrano a questo punto opportune alcune considerazioni. Ciascuna delle sei “interferenze” in primo piano è realizzata a monocromo (ad esempio in rosso) e si trova sovrapposta ad una configurazione, in secondo piano, graficamente analoga, ma realizzata giustapponendo gli altri due colori-base (nel nostro esempio, il verde ed il giallo); in tal modo risulta impossibile associare l’uso di uno specifico colore (con la sola eccezione del blu, riservato alla rappresentazione dell’ “ascesa”: già in Kandinsky, del resto, il prediletto blu, forse per la sua facile associazione al cielo, era sentito come il colore “spirituale” per eccellenza²) ad una “interferenza” particolare. Inoltre, osservando i triangoli in primo piano, si nota che essi risultano accoppiati in ciascuna delle tre possibili combinazioni cromatiche: dal basso verso l’alto e da sinistra a destra giallo-verde, verde-rosso, rosso-giallo. In conclusione, tanto in rapporto alle varie zone del quadro, quanto relativamente ai sei diversi tipi di “interferenza”, Lattanzi ha avuto cura di distribuire i tre colori, giallo, rosso e verde, in maniera assolutamente equivalente; da un punto di vista formale, ciò contribuisce a creare nel fruitore l’impressione di un sostanziale equilibrio sotteso all’opera, a

² Cfr. Kandinsky Vasily, *Lo spirituale nell’arte*, Milano, 1989; in questa opera chiave, l’autore espone la sua teoria circa il contenuto spirituale di forme e colori.



Giacomo Balla, Le tue figlie che sono come due palme cresciute alla luce della tua bella anima, olio su tavola, cm. 37 x 28

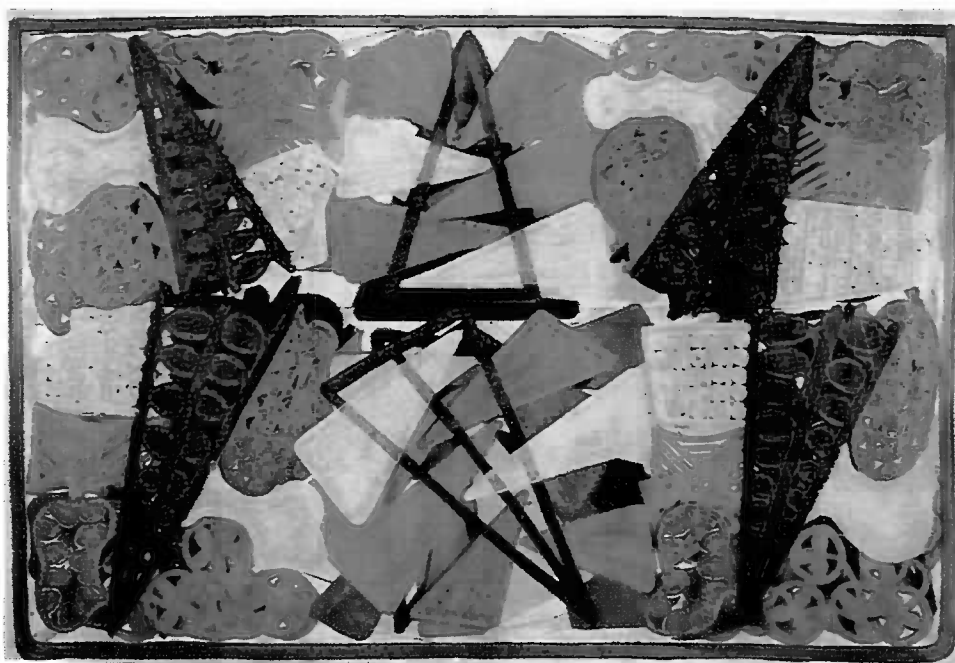
dispetto dell'apparente caos di forme e colori³; da un punto di vista concettuale, l'autore ha forse inteso sottolineare il medesimo peso da lui attribuito ai sei concetti di "dubbio", "noncuranza", "attrazione", "accumulazione", "duplicità" e "vanità", ognuno in egual misura concorrente all'estrinsecarsi del super-concetto (nel senso che racchiude tutti gli altri) protagonista di "interferenza".

La pittura in esame quindi, per il senso di armonia che vi si percepisce e per l'innegabile piacevolezza cromatica, si presta bene ad una fruizione puramente estetica, esattamente come accadeva di fronte ad un qualsiasi opera di "pittura pura" creata da Lattanzi durante il periodo ornamentale; una fruizione il cui artefice, prescindendo dalle intenzioni concettuali dell'artista, sia quindi semplicemente e principalmente l'occhio⁴; il cervello, la razionalità, il ragionamento avranno tempo di intervenire dopo, una volta che il senso della vista si sia sentito pienamente appagato da quel giustapporsi di forme e colori, ludico all'apparenza, ma in realtà sottomesso ad una rigorosa legge di equilibrio.

Ad un primo confronto, i due quadri di dimensioni maggiori appaiono molto simili, quasi una copia l'uno dell'altro. In ciascuno di essi, ai tre triangoli blu (ma quello centrale sembra sfasato su due piani) che, nella metà superiore della tela, svettano con la punta verso l'alto, l'autore ne ha contrapposti altrettanti nella zona inferiore, con il vertice rivolto a terra e le basi più o meno tangenti quelle dei primi. Ne deriva l'impressione che l'anelito all'ascesa resti in questo caso

³ L'inedita adozione di un "secondo piano" perciò, lungi dal costituire un elemento di "confusione" formale, risulta invece perfettamente funzionale a tale ricerca di equilibrio tra forme e colori. In un'altra opera della serie, Lattanzi, giustapponendo le stesse forme (in quel caso non contenute in sagome triangolari) e gli stessi colori (in senso però invertito rispetto al dipinto in esame), ottiene analoghi risultati di equilibrio ed armonia.

⁴ Chi scrive si sente quindi parzialmente d'accordo con le riserve espresse da Mario Costa circa la componente cerebrale dello schematismo di Lattanzi (v. *supra*, pp. 72-73); senza difatti nulla voler togliere alle sue dichiarate intenzioni concettuali (che devono perciò considerarsi quale privilegiato e principale canale di lettura) lascia piuttosto perplessi il fatto che, in mancanza di un diretto intervento chiarificatore da parte dell'artista, il collegamento di determinati concetti a forme specifiche, avrebbe il carattere dell'arbitrarietà e darebbe adito ad interpretazioni del tutto soggettive e certo non sempre coincidenti con quelle da lui proposte; d'altronde, come è già stato osservato (v. *supra*, p. 83, nota n. 2), lo stesso Lattanzi tiene a precisare che le eventuali indicazioni dell'artefice non intendono additare l'unica lettura possibile dell'opera, la quale resta al contrario aperta e ricettiva agli interventi ed ad suggerimenti interpretativi del pubblico fruitore.



Interferenze all'ascesa, 1989-1990, acrilici su tela, cm. 155 x 210

come frenato da cunei di energia di eguale intensità e natura, ma tendenti a muoversi in direzione contraria: non più le vette di una sublime vicenda spirituale, bensì la terrestre materialità dell'esperienza quotidiana. A trafiggere la coppia centrale, penetrandola in profondità con l'intenzione, si direbbe, di celarla⁵, è una duplice teoria di triangolini verdi, gialli e rossi, dipinti a tinta unita e con i colori disposti secondo la medesima sequenza in entrambe le opere; a destra e a sinistra figurano altre due coppie di grandi triangoli blu, a lato dei quali Lattanzi, in una tela e nell'altra, ha nuovamente collocato (situati nello stesso ordine sui due lati e non più contenuti entro sagome triangolari) i motivi significanti i concetti di "attrazione" e "dubbio" (in verde), di "duplicità" e "attrazione" (in rosso), di "accumulazione" e "vanità" (in giallo). Poiché i due quadri risultano in definitiva molto simili fra loro, potrebbe nascere il sospetto che le modeste differenze che è comunque possibile individuarvi non rappresentino che "un gioco gratuito puro e semplice"⁶; l'autore ha tenuto dunque a sottolineare che, al contrario, la semplice decisione di cambiare la posizione di una "interferenza" (più o meno in alto, più a sinistra, più inclinata, ecc.) diventa allusiva "di un qualcosa che va ben al di là della mera apparenza" ed implica un approfondimento di senso, una variazione che si risolve pur sempre in novità.⁷

Nel suo insieme, la serie delle "Interferenze all'Ascesa" presenta evidenti analogie formali con "Le tue figlie che sono come due palme cresciute alla luce

⁵ In uno dei due dipinti, in effetti, la serie dei dodici triangolini riesce a coprire quasi per intero le sottostanti immagini dell' "ascesa", le cui sagome blu, a dispetto delle "interferenze" loro sovrapposte, paiono invece ben evidenti nel secondo quadro.

⁶ Cfr. *Le Interferenze all'Ascesa* cit., p. 8.

⁷ Cfr. op. cit., pp. 8, 10; alle obiezioni mosse da Ruberti alla presunta ripetitività di queste opere, Lattanzi ribatte che la sua è "la stessa logica che assiste l'esperto di informatica dinanzi alla compilazione di un programma". Il fine del programmatore consiste "nel far sì che i vari tasselli così come la loro disposizione abbiano e mantengano un senso durante il corso delle varie fasi operative", in sede logica, lo stesso senso iniziale. "Tuttavia un programmatore veramente creativo non potrebbe tendere, una volta meticolosamente coordinato il congegno iniziale, a scoprire con l'ausilio di sempre più rapide evoluzioni-circonvoluzioni spaziali l'effettiva simulazione di un senso ex-novo?" (op. cit., p. 9); e ancora: "ma ogni variazione non si risolve in una novità? L'importante, secondo me, è credere nel valore della variazione anche da un punto di vista esistenziale. Le nostre azioni giornaliere sono grosso modo le stesse, eppure se persistiamo a compierle con ritmo serio un motivo dovrà pur esserci!" (op. cit., p. 10).

della tua bella anima”, un’ opera realizzata da Giacomo Balla nel 1928 (e dalla quale, tuttavia, Lattanzi nega di aver tratto ispirazione). La simbologia del dipinto, esplicitata a chiare lettere dal titolo, trova il proprio punto focale nel triangolo centrale puntato verso l’alto (la “bella anima” dell’autore) che, venendo intersecato da un gran numero di angoli acuti,⁸ sembra corrispondere ad un concetto molto vicino a quello di “ascesa” di Lattanzi.

⁸ “ (...) non si capisce se per rafforzare la volontà di ascensione o per sottolinearne drammaticamente le difficoltà” (per le osservazioni sul dipinto di Balla, cfr. op. cit., pp. 5-7).

APPENDICE DOCUMENTARIA

NOTA BIOGRAFICA¹

Nato a Carrara il 3 gennaio del 1925, Luciano Lattanzi consegue nel 1948 la laurea in lingue presso l'Istituto Orientale dell'Università di Napoli. Appassionato viaggiatore fin dall'epoca della giovinezza, si sposta di frequente, visitando tanto l'Italia quanto, soprattutto, l'estero: spinto da interessi che, in questi anni, si rivelano di natura prevalentemente letteraria, egli soggiorna difatti in Francia, Inghilterra, Germania e Stati Uniti.

Il saggio sull'umorismo "Il toro di porcellana" rappresenta, nel 1951, la sua prima fatica di scrittore; ad esso seguiranno sei raccolte poetiche: "Poesie Immateriali", "Poesie Introspettive" e "Poesie Razionali" nel 1954, "Poesie Intellettive" nel 1955, "Poesie Metafisiche" nel 1956, "Poesie Astratte" nel 1958. Del 1957 è inoltre "Un Europeista di provincia", cronaca romanziata e in chiave umoristica di un convegno di giovani intellettuali riunitisi a Berlino nel 1951 per discutere dell'unità dell'Europa. Ai medesimi anni risale pure la pubblicazione di una serie di studi di letteratura comparata: Lattanzi è difatti sin da allora in grado di comprendere e parlare con disinvoltura le lingue inglese, tedesca e francese.

All'età di 31 anni si colloca il suo primo approccio, da un punto di vista concretamente operativo, alla pittura: tale evento è da intendersi come una conseguenza quasi inevitabile delle riflessioni di Lattanzi su di un'arte del gesto di nuova concezione e sulla possibilità di una sua effettiva realizzazione: il suo Manifesto dedicato alla Pittura Semantica esce a Londra nel 1957, in occasione della prima mostra presso la New Vision Gallery. Lattanzi è perciò da considerarsi il teorico e l'ideatore della Pittura Semantica, il cui fondamento è da

¹ Le notizie raccolte nella presente biografia provengono dall'apparato bio-bibliografico redatto da Antonella Scafina e contenuto nel catalogo *Les Apuans de Paris* (a cura di Giorgio Di Genova con la collaborazione di Enrico Dei e relativo alla mostra omonima tenutasi a Seravezza dall'11 maggio al 22 giugno 1997), Edizioni De Luca, Roma, 1997, pp. 116-117.

ricercare in una gestualità ricca di indicazioni di senso e per tale motivo ben distinta dall'Espressionismo Astratto di Pollock e degli artisti a lui affini. Le conoscenze musicali di Lattanzi (che per oltre dieci anni, ancora ragazzo, si era dedicato allo studio del violino) gli avevano del resto già dato conferma circa la possibile coesistenza (se non addirittura coincidenza) fra il rigore della ragione e la libertà istintiva del gesto.

Gli anni successivi e in particolare quelli del soggiorno parigino, a partire dal 1958, vedono l'artista impegnato in una febbrile attività pittorica, tesa all'identificazione di una sorta di gesto innato e insieme latore di precisi significati. La frequentazione assai stretta della capitale francese (che proseguirà fino al 1968) è inoltre feconda di contatti e confronti con artisti e intellettuali impegnati in quel momento in analoghe indagini: a tali stimoli e sollecitazioni si deve in parte la pubblicazione di altri lavori teorici. A colpire profondamente Lattanzi sono la corrente poetica del Lettrismo (fondata da Isidore Isou) e il "nuagisme" dei pittori Duvillier e Messagier; derivano tuttavia soprattutto dall'incontro e dallo scambio di idee con il sociologo Robert Estivals, teorico dello Schematismo, le suggestioni per lui più ricche di sviluppi e conseguenze.

Nel 1959, in occasione di un viaggio negli USA, nel corso del quale organizza anche una mostra presso l'Università del Minnesota, la conoscenza delle opere di Rhoda Kellogg, incentrate sull'analisi dei disegni infantili, conferma Lattanzi nella sua convinzione dell'esistenza di un alfabeto gestuale innato. Nel 1961, durante una mostra allestita a Londra presso la Drian Gallery, egli ha modo di conoscere Werner Schreib, pittore tedesco interessato ai medesimi approfondimenti sui gesti "primordiali" con il quale stringe una profonda amicizia: il sodalizio fra i due sfocerà nella pubblicazione a Francoforte di un nuovo Manifesto, oltre che in numerose mostre. La prematura scomparsa di Schreib non attenua l'influenza da questi esercitata nell'evoluzione artistica di Lattanzi che negli anni seguenti si accosta alla "Neue Ornamentik", nel cui ambito si muoverà senza interruzione dal 1968 al 1985, sordo ai richiami delle

varie “mode” artistiche e in decisa controtendenza rispetto a quanto accadeva allora in Italia e all'estero. Fra le opere più significative di questo periodo sono da ricordare i “Berliner Skizzen”, dodici acrilici commissionatigli dalla Akademie der Kunst e sul tema del Muro di Berlino ed esposti alla Galerie Mikro. Va specificato che l'adesione all'Ornamentica non va letta come un allontanamento dalle precedenti posizioni di “pittore semantico”, quanto piuttosto come una spontanea evoluzione di esse in direzione di un ordine e di un'armonia dell'assetto spaziale adesso assai più curati ed evidenti

Dal 1968 al 1985 l'artista risiede a Milano: ora preferisce vivere relativamente isolato e la frequentazione più assidua è quella con il chirurgo Ugo Ruberti, suo principale interlocutore e autore di una pubblicazione biografica dedicata a questo lungo periodo²: a differenza di quanto era accaduto in passato, Lattanzi non si è infatti preoccupato di lasciare alcuna delucidazione sulla pittura degli anni milanesi, caratterizzati da una preoccupazione sempre più sottolineata per la componente razionale della propria pittura, nel tentativo di meglio esaltare le indicazioni di senso dell'Ornamentica.

La tappa successiva, questa volta chiarita dallo stesso Lattanzi in un volumetto del 1990,³ vede l'artista, una volta superata la fase ornamentale, tornare a Parigi da Estivals (col quale si era peraltro mantenuto sempre vivo il contatto grazie alla collaborazione alla rivista “Schéma et schématisation”, poi ribattezzata “Revue de Bibliologie”) e lanciarsi nuovamente, con rinnovata vitalità, nell'esperienza schematista; attualmente è in atto una sorta di gemellaggio fra Parigi e Carrara che ha condotto alla nascita di una specie di “École de Carrare”⁴.

² Ruberti Ugo, *Pittura d'ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994.

³ Lattanzi Luciano, *La mia terza età pittorica*, Upiglio, Milano, 1989.

⁴ Per i rapporti artistici creatisi fra la terra apuana e Parigi, cfr. *Les Apuans de Paris* cit., p. 7.

IL MANIFESTO DELLA PITTURA SEMANTICA¹

PITTURE E DISEGNI SEMANTICI (INTRODUZIONE DI R.K. ELLIOT)

Il potere di attrazione dell'Arte Astratta è dovuto in parte alla sua suggestività metafisica. Quando studiamo l'opera di Klee, per esempio, siamo mossi da qualcosa di più che dagli oggetti o dalle esperienze dipinti, perché il pittore sembra averli penetrati e sembra essere in contatto con una realtà di base. Arriviamo a comprendere che l'individuo e il mondo sono interdipendenti e unificati, e ci viene inoltre suggerito che il nesso fra l'individuo e il mondo è riducibile ad elementi di grande semplicità e chiarezza. In Kandinsky e Mondrian la tendenza metafisica è predominante. Kandinsky stabilisce sintesi di colori e forme in enorme quantità, suggerendo spazi, così che capire uno dei suoi quadri è come afferrare un cosmo in una singola intuizione. Nei quadri di Mondrian c'è un equilibrio di opposte tensioni in una unità che è chiara alla mente. Era sua intenzione svelare l'Assoluto, ma non c'è bisogno di sapere questo - fare esperienza di una delle sue opere è sentire che la rivelazione dei principi fondamentali delle cose è imminente. Questi pittori mostrano lo spirito di ricerca della verità, la profonda commozione e i rigorosi metodi di espressione caratteristici dei pensatori Presocratici come Parmenide ed Eraclito.

Altri pittori astratti hanno avuto differenti intenzioni. Hartung ha cercato di esprimere l'essenza della personalità per mezzo di gesti calligrafici istintivi e, più o meno influenzati da lui, pittori recenti, come quelli aderenti all'Action Painting o al Tachisme, hanno sviluppato una personale calligrafia di segni e immagini che hanno lasciato di significato indefinito. Essi hanno concepito le

¹ Lattanzi Luciano (introduzione di R. K. Elliot), *The Semantic Manifest*, New Vision Centre Gallery, London, 1957 (tradotto dall'inglese da chi scrive).

loro convinzioni e le loro sensibilità come fenomeni personali e non hanno dato credito alla possibilità di comunicarle in modo esauriente. Oppure hanno assunto come un assioma il fatto che i loro metodi automatici precludono la realizzazione di opere che possano esprimere significati universali. La speculazione metafisica dei pittori eraclitei è stata soppiantata da un nuovo Sofismo e Scetticismo.

Questi pittori comunque sono eccezionali per la loro fede nella spontaneità creativa dell'inconscio. Dal momento che Kandinsky e Mondrian cercarono di creare diagrammi in qualche modo indicativi della realtà, questi uomini hanno confidato nel fatto che la realtà si sarebbe espressa attraverso di loro. La differenza fra i due gruppi sta nelle loro differenti valutazioni dell'intelletto: per il primo esso è un fattore essenziale della creazione artistica, laddove per il secondo è un intralcio.

Il signor Lattanzi condivide l'opinione di Kandinsky secondo la quale un artista deve avere qualcosa da comunicare; egli condivide l'appassionata tensione di Mondrian verso l'obiettività; ma egli segue i pittori più recenti nel suo uso del metodo automatico. Egli crede che l'automatismo interiore porti ad opere capaci di contenere in sé un significato universale. Lui pensa che ciò che viene creato attraverso l'inconscio, venga creato attraverso una essenziale vitalità razionale, e che sia, quindi, per lo meno potenzialmente intellegibile. La stessa vitalità crea il mondo naturale che è intellegibile per la medesima ragione. L'Essere consiste in strutture aperte alla comprensione, e il Divenire è la crescita e lo sviluppo di tali strutture.

Il determinismo di Lattanzi fa un po' pensare a Spinoza. La nostra vita mentale è governata da leggi ferree, ma la libertà come uno spontaneo avvento nell'essere è presente nell'inconscio. E' la messa in atto di una facoltà, il che non significa che "appartenga" all'artista. La "libertà" cosciente dell'artista consiste nel suo comprendere che la creazione deriva da una necessità interiore e nel suo

riconciliarsi con questo dato di fatto. Una pittura semantica che nasce attraverso la necessità interiore esprime una libertà estetica nel senso che la Realtà si manifesta non ostacolata dagli strumenti attraverso i quali essa funziona.

Si potrebbe supporre che poiché il principio fondamentale è razionale e poiché vi è una continuità fra coscienza e inconscio, essi stessi strutture create da un'energia razionale, non vi possa essere ostacolo alla direzione cosciente della facoltà creativa. Ma queste strutture sono funzionali. E' la funzione dell'intelletto quella di scoprire il vero, mentre quella dell'inconscio è quella di essere nutrice dell'origine e dello sviluppo. Una pittura astratta originata da un'intenzione cosciente esprime il Reale in modo imperfetto: sarà incorporata nell'opera un'interpretazione personale o convenzionale, oppure la manifestazione del significato sarà impedita da atti di volontà che ne respingono persino la possibilità. Per di più tali tentativi svilupperanno l'opera nelle limitazioni del pensiero, così quella difetterà di una viva complessità, assumendo invece qualcosa della fissità di un concetto arbitrariamente delimitato. Se la Realtà deve essere espressa fedelmente, la creazione deve essere automatica e libera, e l'interpretazione deve essere la scoperta, non la costruzione, del significato.

Il fatto che i significati vengano espressi attraverso automatismi interiori potrebbe essere lasciato come un dato basilare che non richiede spiegazione, poiché il riconoscimento di questi significati è sempre repentino e il processo della loro genesi non è evidente al pittore più di quanto non lo sia a qualcun'altro che lo guardi al lavoro. L'opera viene eseguita automaticamente e il significato viene scoperto successivamente dalla contemplazione. Lattanzi crede che i significati si offrano perché la libera creatività artistica produce forme che sono chiare al pensiero, proprio come un dinamismo meccanico-automatico produce strutture naturali e modelli di comportamento che possono essere compresi. Vi è una similarità fra l'operazione di dinamismo interiore nella creazione di immagini, e l'operazione di crescita ed evoluzione degli organismi.

Le chele di un granchio, ad esempio, si sono evolute sotto la pressione e il controllo dei suoi caratteristici impulsi e bisogni; e, per la forza esercitata dall'idea (inconscia) del pittore, che si esprime attraverso automatismi interiori, segni-chela sono apparsi nel disegno "Autodifesa". Chele e segni sono stati prodotti dal medesimo principio automatico dinamico, ed entrambi sono intellegibili nei loro "contesti". Quando contempliamo le chele di un granchio esse producono in noi un riflesso, e, in parte, una comprensione dell'aggressività che le informa, di cui esse sono strumento ed espressione. I segni disegnati comunicano la medesima sensazione di aggressività, e la presentano a livello di idea.

Talvolta l'artista si accorge che un'opera prodotta dai suoi automatismi interiori mostra un certo numero di segni, e che il "significato" dell'opera nel suo complesso può essere scoperto da una considerazione dei segni presenti in essa e dalla modalità della loro connessione e del loro assetto. In tal modo, ciò che viene convenzionalmente espresso per mezzo delle parole può essere espresso anche per mezzo di configurazioni visive. Vi sono forme più o meno complesse che non sono rappresentazioni di oggetti particolari; esse operano come indicazione di concetti, ma conservano qualcosa dell'immediata vitalità delle istanze particolari di questi concetti. Esse possono essere definite rappresentazioni di "idee viventi". E' necessario sottolineare che una pittura semantica non è un mero sostituto di una indicazione concettuale bensì una viva espressione di ciò che si può esprimere pure a parole. I segni costituenti devono essere pensati come anticipazioni dei concetti loro associati; essi non sono gli elementi arbitrariamente inventiti di un linguaggio pittorico artificiale, ma i caratteri di un "linguaggio" che "è sempre stato lì".

Pare che i segni nei dipinti semantici di Lattanzi siano elementi di un simbolismo universale. Noi riconosciamo l'aggressione e ci sentiamo impauriti, sia quando vediamo un segno simile ad una chela sia quando vediamo una chela vera e propria; noi riconosciamo l'intemperanza o la sensualità quando

osserviamo un certo tipo di curva in un dipinto semantico e quando osserviamo un corpo umano che presenta un aspetto simile.

Le pitture semantiche sono intelleggibili. Bisogna, comunque, ricordare che i segni di Lattanzi esistono nel contesto di una configurazione visuale, così che il significato di una forma varia da un dipinto all'altro, proprio come un gesto deve essere interpretato in maniera differente in differenti circostanze. Per di più, i colori usati modificano i significati dei segni con cui essi sono inevitabilmente associati. Lattanzi condivide l'opinione di Kandinsky secondo la quale i colori posseggono intrinseci poteri di attrazione e repulsione, ma nella sua opera i significati dei colori e delle forme sono ampiamente interdipendenti. Nel dipinto "Il Sacro e il Profano", il Sacro viene espresso da forme che sembrano portarsi verso il loro proprio centro, mentre il Profano è caratterizzato da forme con una tendenza centrifuga. Uno conserva la propria solidità al punto di divenire cristallino, mentre l'altro la dissipa, così che le sue forme si volatilizzano. In più la tendenza di qualcuno a considerare il Sacro come simile ad un gioiello e compatto, e il Profano come uno spingersi avanti con una energia consumata oramai a metà, è verificata dallo schema dei colori del dipinto che dota il Profano di un calore e di una generosità che non sono affatto falsi, e il Sacro non tanto di freddezza quanto di un certo distacco. Questo dipinto suscita un problema. I segni possono essere compresi al punto che il titolo diventa giustificabile, ma il significato del dipinto è in definitiva ciò a cui esso allude. In questo modo si arriva ad una osservazione - cosa si intende con il termine "illuminato" o "analizzato".

Vi sono due tipi di segni discernibili nell'opera di Lattanzi, comunque. Un tipo consiste in segni "naturali" del tipo descritto sopra; un altro consiste in segni che sembrano essersi originati in una regione meno istintiva dell'Inconscio. La forma che somiglia ad una croce ne "Il Sacro e il Profano" è un buon esempio di questo secondo tipo. Che sia apparsa una forma di questo tipo, e che nello stesso tempo abbia occupato il suo spazio fra altre strutture chiuse e

indipendenti aventi un significato simile, è, io credo, prova che il dipinto unifica elementi provenienti da diversi livelli dell'Inconscio. Nel complesso, comunque, non vi sono molti segni del secondo tipo nell'opera di Lattanzi. La sua arte sembra contare maggiormente su segni del primo tipo.

Non si verifica sempre il caso che un'opera d'arte o un disegno semantico possa essere interpretato concettualmente. Il metodo di Lattanzi è tale che egli deve accontentarsi di ciò che viene, e l'automatismo interiore non si limita alla produzione di forme che funzionano come segni significativi. Invece - e specialmente nei disegni dove il metodo automatico opera con grande libertà - esso può esprimersi mediante la creazione di forme che sembrano a prima vista avere significato ma che rifiutano di svelare i propri segreti persino alla contemplazione più diligente. Esse sembrano sollecitare una interpretazione e quindi volgere verso di essa un volto senza espressione. Queste forme spesso somigliano alle strutture che si trovano in Natura, e specialmente alle strutture organiche. Comunque, il riconoscimento di una somiglianza è generalmente accompagnato dalla sensazione che ciò che è stato creato dall'artista non è una cosa particolare che noi conosciamo. E' un'immagine nuova, cionondimeno un'immagine collegata a qualcosa che noi conosciamo. La forma generata automaticamente è innanzitutto una struttura, e poi un segno. La sua capacità di funzionare come un segno dipende dalla sua reazione evocativa ed emozionale che, unita alla peculiarità della forma in sé, invita a prestare attenzione ad un concetto generale che può essere inteso come il soggetto del dipinto, e che si può affermare che il dipinto significhi. Se la forma non contiene elementi che producano una chiara reazione emozionale, l'interpretazione fallisce, perché la forma non è un simbolo convenzionale come una parola, e le somiglianze che possono esistere fra i suoi elementi e le strutture naturali diventano espressive a condizione che esse possano costringerci ad interpretarle in un certo modo. L'elemento emozionale guida l'interpretazione ed è la base dell'obiettività di significato dei dipinti di Lattanzi, poiché senza di esso si presenterebbe un numero indefinito di possibili interpretazioni, nessuna delle quali riuscirebbe

convincente. Quando non si riesce ad interpretare un dipinto esso resta come una struttura che, come una struttura naturale, può avere un valore estetico anche se non funziona come un segno.

Il termine “automatico”, come predicato di un metodo artistico, può avere bisogno di ulteriore spiegazione. Il suo significato può forse essere inteso mediante un riferimento alla recente teoria che attribuisce una capacità di autorealizzazione all’opera d’arte. Secondo la visione “semantica”, questa vitalità intrinseca dell’opera è l’energia dell’idea primitiva. Quando un’idea manifesta la sua presenza, come un “principio” o un “impulso”, in un artista che è sufficientemente ispirato, essa si svilupperà spontaneamente nell’effettiva realizzazione dell’opera, ossia nella effettiva creazione di una forma. La forma sembra svilupparsi come si sviluppa una cellula-embrione, espandendosi secondo sue proprie leggi. In presenza di questo fenomeno la volontà dell’artista non ha altre funzioni da esercitare eccetto quella di mantenere la mente “pronta” durante l’effettiva esecuzione del lavoro, e di distogliere la sua attenzione da esso, quando è terminato, allo scopo di scoprire l’idea che si è espressa.

A seconda dei segni presenti nell’opera, il Pittore Semantico la decifra e la provvede di un titolo. Di solito vi è un’idea predominante, ma una concreta rappresentazione visiva non elimina idee complementari ad essa. Questo solo ci si aspetta, perché un’idea raggiunge il suo significato in gran parte grazie al rapporto con quelle idee che le si raggruppano intorno, e con le quali essa è, spesso, in contrasto. Tuttavia, quanto più acutamente ci concentriamo sull’idea predominante, tanto più verosimilmente stiamo per comprendere il significato dell’intero lavoro, dal momento che il rapporto fra l’idea principale e le idee ad essa complementari gradualmente comincia a farsi chiaro per noi. Viene talvolta sollevata un’obiezione alla pratica di provvedere di un titolo i dipinti astratti. Può essere incompatibile con l’idea di Arte Astratta dotare un’opera che non riproduce immagini concrete di un titolo figurativo, ma un concetto è esso

stesso un'astrazione, e quando capita che il Pittore Semantico esprima un significato concettuale, egli pensa che l'uso di un titolo concettuale sia giustificato.

In teoria, l'interpretazione del pittore del proprio lavoro sarà approvata da tutti coloro che lo esamineranno, e, infatti, si raggiunge spesso una notevole misura di accordo. Ma non è ragionevole aspettarsi qualcosa di più che un accordo ad un livello relativamente generale di interpretazione, dal momento che una pittura semantica pienamente sviluppata può essere estremamente complessa. Ciò che essa esprime può essere abbracciato da un'espressione generale, ma il suo significato totale è sottile e ramificato. A cominciare dalla sua cognizione dell'idea predominante, la mente assimila sfumature e restrizioni di significato per mezzo di "sensazioni" non verbalizzabili. Si passa dalla cognizione alle sensazioni e all'esperienza di stati d'animo. Bisogna ricordare che sebbene una pittura semantica sia ricca di significato, il suo significato non è prefissato come quello di un'espressione in un linguaggio formalizzato, poiché in questo ambito i significati non possono essere stabiliti per mezzo di definizioni.

Sarebbe anche necessario ricordare che l'interpretazione dell'opera data dal pittore non è necessariamente precisa. Veramente, egli gode di indubbi vantaggi rispetto ad un osservatore qualunque, come ad esempio il suo ricordo dello stato d'animo che ha accompagnato il processo di creazione; ma questi vantaggi possono talvolta portarlo fuori strada. Egli non ha il diritto di dotare un'opera di un significato secondo una sua decisione. Non esiste un criterio assoluto in base al quale si possa giudicare se uno ha compreso correttamente un dipinto semantico, ma un qualche tipo di criterio viene stabilito sulla base della similarità di reazioni di quanti cercano di interpretarlo. Diventa subito possibile, quando il significato di una pittura semantica è sottoposto a discussione, sapere quando un'interpretazione va fuori del segno; un'interpretazione può essere giudicata "acuta" quando appare accettabile agli altri, o immediatamente o dopo l'esposizione dei motivi per cui essa è stata formulata. In genere un'

“intuizione” relativa al significato dell’opera viene proposta come ipotesi e viene quindi accettata, respinta o modificata dal nostro concentrarci sui segni nell’opera e dal nostro valutare se i loro significati aderiscono o meno a quella. A volte il processo ha fine quando diventa impossibile decidere quale dei pochi significati strettamente collegati è il più appropriato. Questa è ambiguità, ma entro limiti stretti. L’accordo può in genere essere raggiunto ripiegando dal meno al più generale.

Per Lattanzi l’Universo è un dialogo ininterrotto. Egli ritiene che ogni sorta di attività mentale sia suscettibile di un comune discernimento, e aspira a vincere il proprio “isolamento esistenziale” per mezzo di una comprensione razionale delle forme automaticamente sviluppatesi, i significati delle quali non sono fatti privati dell’artista attraverso il quale esse sono state create. Esse porteranno i segni della personalità dell’artista, poiché l’automatismo interiore è attivo negli individui, ma la presenza di sfumature soggettive non annulla né oscura necessariamente il loro significati universali.

Resta da dire che, giudicando che sia sua opinione, Lattanzi non può associarsi a quell’ “umanesimo” che fa dell’uomo la misura di tutte le cose, che guarda all’immagine umana come alla sola struttura davvero divina, e che concepisce il non umano solo come qualcosa che è passibile di manipolazione e controllo. La sua prospettiva è animistica - egli è sensibile all’affinità che esiste fra cose che in apparenza sono molto diverse e vengono valutate molto differentemente. Il suo animismo, comunque, non lo induce a denigrare l’Umano o a cercare di ridurre la complessità dell’Essere ad una qualche banale “energia” concepita per analogia con la forza del mondo fisico. Il carattere del principio vitale che anima tutte le cose è rivelato dalle strutture che esso crea, a prescindere dalle quali esso è una vuota astrazione. Concepirlo distinto da esse e quindi identificarlo con una mera “forza” o “energia” significa sminuire ogni cosa.

Da un punto di vista tecnico, il Pittore Semantico rifiuta semplicemente di affrontare la questione; preoccuparsi del problema del pitturare, in quanto tale, sarebbe estraneo alle sue aspirazioni. Ciò nonostante, egli comincia da un “gesto centralizzato” e, sebbene il fine della sua attività sia l’espressione di un’idea, la tecnica “centralizzata” pone l’accento sull’aspetto più profondo della questione. In conseguenza del suo approccio, l’energia vitale non viene rintracciata in linee di forza esterne (“onde in movimento”), come quelle che caratterizzano la produzione di Kandinsky, ma nel cuore segreto della forma astratta. Egli crede che tutte le forme create abbiano un centro autonomo.

Nell’opera di Kandinsky, non solo vi sono forme “amorfè”², ma lo spazio è concepito direzionalmente ed è “mobile”. Nei procedimenti che affrontano il problema direttamente, l’interesse per lo spazio viene soppresso; quello che era spazio è occupato dalla materia pittorica di per se stessa. Come conseguenza, la superficie pittorica diventa un piano continuo dove le “esplorazioni” sulla materia pittorica si verificano non intenzionalmente ma per necessità del loro stesso farsi. Mentre si può affermare che Kandinsky abbia “energizzato” la materia, questi pittori hanno “materializzato” l’energia.

Il Pittore Semantico ha qualcosa in comune con quelli che affrontano il problema della materia pittorica direttamente, ma il loro metodo non richiede la creazione e l’interpretazione di forme ben definite laddove la creazione di tali forme è scopo del Pittore Semantico.

Molte delle idee espresse in questa Introduzione mi sono state suggerite dal Signor Lattanzi, sia nelle nostre conversazioni, sia dai suoi scritti, ma è più che possibile che su alcuni punti io lo abbia frainteso. Inoltre, la sua arte è più importante delle sue teorie, lo sviluppo delle quali è ancora in corso. Questa

² Termine usato dal Dr. Werner Hofman al recente Congresso di Napoli e che significa anatomicamente inconsistente

introduzione raggiungerà il proprio intento se aiuterà il lettore a conseguire una iniziale comprensione dei propositi e del metodo del signor Lattanzi.

R.K. FILLIOT

Londra, febbraio 1958

LA PITTURA SEMANTICA

OTTO PROPOSIZIONI TEORICHE (Una nota esplicativa pubblicata a Londra nel novembre 1957)

Le pitture semantiche aspirano a trasferire un significato oggettivo per mezzo di segni. Ma perché attribuire l'apparentemente ambiguo termine "semantico" a delle pitture, e come può il loro significato essere oggettivo?

L'attenzione attuale rivolta agli studi semantici (in filosofia e letteratura) è un dato di fatto, e la tendenza a guardare alle parole in quanto tali nella loro azione reciproca con diversi contesti è molto viva. Alla base di questo interesse per il funzionamento delle parole deve esserci un desiderio di capire come opera il pensiero - forse scoprendo dei modelli interiori o archetipi. Se ora noi trasferiamo questo approccio sperimentale al campo della pittura, ci accorgeremo di come i colori, una volta collocati entro i limiti di un dato contesto (forma) diventano densi di significato perché intrinsecamente collegati al modo in cui funziona un'esperienza visiva. Non appena comprendiamo tale correlazione cessiamo di considerare l'attività artistica come un autonomo sviluppo organico e afferriamo il concetto di razionale oggettività. Da Rousseau in poi l'epoca romantica ha insistito sull'esclusiva validità in arte di norme individualistiche, respingendo qualsiasi assunto di matrice classica secondo il

quale le leggi devono essere le stesse per tutti. Oggi, alla luce della moderna ricerca scientifica, abbiamo infine raccolto abbastanza prove per difendere qualcosa di simile all'opinione classica, vale a dire che la vita non solo degli organismi animati ma anche dei presunti "organismi" inanimati è costituita dai medesimi elementi di base; e che, a parte una diversità nella complessità dell'auto-evoluzione, differenti strutture sono animate dal medesimo dinamismo meccanico-automatico. E' da questa affermazione di un'armonia universale che prendono avvio le Otto Proposizioni come un coerente insieme di principi per una più completa comprensione della pittura semantica.

Eccoli:

Punti, linee, segmenti nelle configurazioni concettuali posseggono lo stesso principio vitale che è stato rintracciato nella totalità o in qualche parte della figura umana.

Un principio vitale implica una struttura dinamica.

Qualsiasi struttura si conforma ad un sistema meccanico ed automatico.

E' necessario combinare il deterministico con il liberamente creativo.

La forza giace sopra la prospettiva animista.

Ogni opera d'arte essendo lo svolgimento razionale di un concetto mentale possiede un significato vitale e animistico.

I pittori semantici danno significato a immagini non figurative che hanno la loro propria "ragione d'essere".

La sperimentazione calligrafica e nucleare, lo spazialismo, l'action painting e il tachisme hanno determinato uno sviluppo dal passivo, freddo, periodo astratto ad uno vitale, animistico e semantico.

Dopo aver constatato la fallacia della tradizionale distinzione fra mondo animato e inanimato, le prime tre proposizioni diventano palesi, sì che si assume la facoltà di dire che “quando si esegue un movimento meccanico-automatico, si crea di conseguenza un’immagine estetica”. In altre parole, ciò che è vitale è esteticamente significante.

Questo conduce alla proposizione 4, il cui interesse è filosofico. Il Determinismo corrisponde alla posizione meccanico-automatica e il Liberamente Creativo a quella estetica. Desiderare la libertà estetica è credere in essa, e “passare attraverso” uno sviluppo automatico naturalmente determinato.

La proposizione 5 tratta l’aspetto religioso. La prospettiva umanistica, che ha guardato alla forma umana come rappresentativa della Divinità, non sembra più soddisfacente; è quella animistica che soddisfa, perché essa accetta ogni cosa come una rappresentazione divina. Anche le configurazioni concettuali sono rappresentative di un’energia universale (v. prop. 6), e il loro essere un procedimento razionale è un omaggio all’intelletto del Creatore.

La proposizione 7 pone i pittori semantici accanto ai precedenti non-figurativi il cui intento era la creazione di immagini che fossero esteticamente significanti di per se stesse. Ciò che contraddistingue i semantici dagli altri (prop. 8), è il loro sforzo di trovare un significato oggettivo nell’opera costruita in modo essenziale. Questi significati possono essere trovati se si accetta che le pitture semantiche sono simboli che producono reazioni concettuali in accordo con le leggi universali.

SULLA PITTURA SEMANTICA¹

Che cos'è l'immagine semantica?

E' una creazione pittorica, o grafica, o di scultura che nasce automaticamente da sé in quanto risultato dell'organizzazione dei gesti di base.

Da dove proviene il gesto di base?

L'idea del gesto di base è nata dall'osservazione dei movimenti istintivi nel processo artistico, con preciso riferimento all'Action Painting. Si può qui notare che il gesto di base è storicamente la forma di espressione più antica.

Che cos'è il gesto di base?

Il gesto di base è un movimento razionale che si esprime attraverso una figura ben determinata. C'è un numero ridotto di gesti di base, fra i quali: le linee orizzontale, verticale, circolare, incrociata, ondulata, a zig zag, a spirale.

Come s'organizzano i gesti di base?

Attraverso la loro variazione, addizione, moltiplicazione e integrazione.

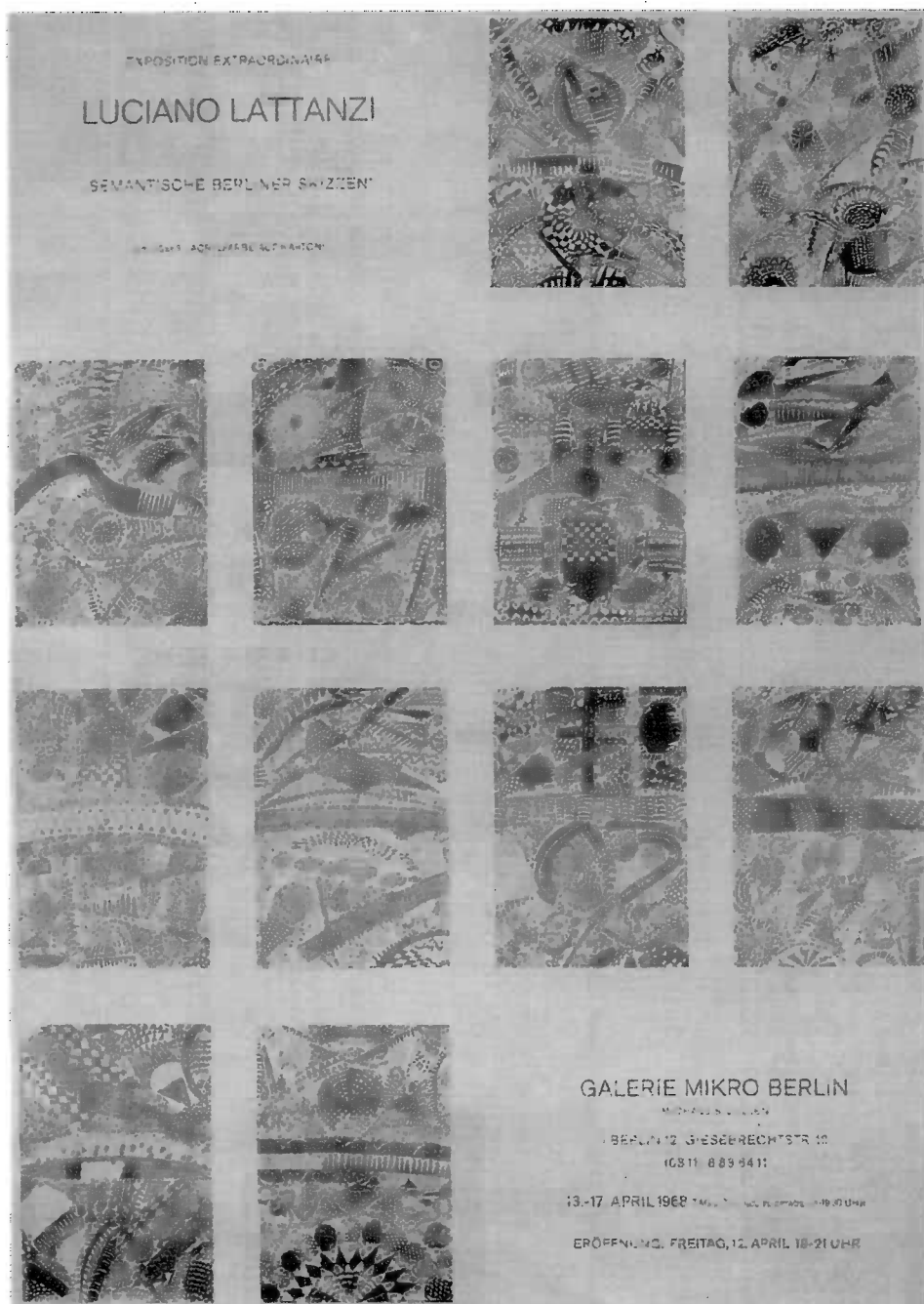
Perché l'immagine semantica si sviluppa automaticamente di per sé?

Perché non si può concepire in anticipo il risultato globale, dal momento che la coscienza creatrice non controlla che quella parte dell'opera d'arte che è stata elaborata al momento.

Da dove proviene l'ispirazione della coscienza creatrice?

Dalla memoria inconscia del passato e dall'intuizione di un futuro meccanizzato.

¹ Lattanzi Luciano, Schreib Werner, *Über das semantische Bild*, in "Information 61", hrsg. Von Galerie das Fenster Dr. Appel, Francoforte, 1961; il secondo Manifesto della Pittura Semantica, strutturato in forma di questionario, fu redatto in tre lingue (tedesco, inglese e francese) contemporaneamente (traduzione italiana di chi scrive).



Manifesto della mostra di Luciano Lattanzi a Berlino nel 1968

Estratto da
« Verso una fenomenologia
dell'Immagine Semantica »
di Peter Gorsen

... Ma muore con l'ultimo « tassista » anche l'illusione che si deve soltanto cercare d'essere un individuo per poter salvare per sé la perduta libertà del tutto? A ciò vengono ispirati dall'odierna letteratura i cosiddetti « saggittivisti » o i pseudo-artisti, che si riducono a dipingere di conseguenza in modo individualistico-espressionistico. Frattanto, l'intervenuto impulso verso una composizione « seriale » ha incominciato a rivelare apertamente il moralismo dilettantesco di questo punto di vista. Né l'unicità e l'irripetibilità del momento vissuto, né l'esterna esperienza dell'impressione - a cui l'Espressionismo e l'Espressionismo partecipano - possono più da sole costituire l'« interna razionalità » del quadro moderno (Arnold Gehlen). Il fatto stesso della disponibilità e intercambiabilità dei membri ancora soggetti autonomi d'una società industriale, fa sì che la loro concezione estetica - che poi trascorre l'emancipazione dell'artista - presupponga la possibilità della ripetizione e manipolazione ritmica d'una forma basica di visuale costante. E il fatto che ripetizione e manipolazione siano divenute le costanti dell'immagine artistica dimostra, per lo meno, il progressivo ustranamento a cui il soggetto si è sottoposto nell'Espressionismo fino alla recente necessità della composizione « seriale ».

A tale situazione hanno dovuto pagare il loro tributo anche i pittori Lattanzi e Schreib. Quanto più s'affermano il crescente rallentamento della spontaneità e il rilassarsi della gestolazione pittorica ai limiti della stagnazione e pietrificazione, così la formazione di serie, a sequenza addizionale, moltiplicativa o giustappositiva s'introduce nel quadro come mezzo accettabile di penetrazione razionale.

bibl.:
information 61 — Lattanzi/Schreib
« l'immagine semantica »
herausgegeben von der galerie dr. appel, frankfurt a. m.
katalog der galerie brusberg, hannover, 1962



zur eröffnng der ausstellung

Lattanzi und Schreib

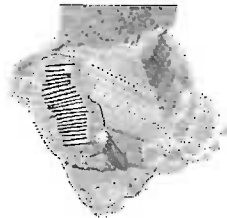
am freitag, dem 14. september 1962, 18 uhr
beehren wir uns, sie freundlichst einzuladen
es spricht peter gorsen

dauer der ausstellung bis 6. oktober 1962

galerie lutz & meyer
stuttgart, tÜbinger str. 13 /15



sema



peinture sémantique

pittura semantica

semantic painting

semantische malerei

semantyczne malowanie

pintura semantica

semantičarsko slikarstvo

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Auszug und Verabdruck aus
Peter Gorsen
Zur Phänomenologie des semantischen Bildes
Lattanzi und Schreib

... Aber stirbt mit dem letzten Taxisisten auch die Phrase der akuten Illusion, man müsse nur recht versuchen Subjekt zu sein, um die verlorenen Freiheiten des Ganzen für sich retten zu können? Das bekommen „Subjektlinge“ und Künstlerlante von der Tagesliteratur eingetüftelt, und sie malen lieber individuell-espressionistisch als gar nicht. Der mittlerweile einsetzende Zwang zu serieller Komposition, hat den dilettantischen Moralismus dieses Standpunktes unüberschaubar zu denuncieren begonnen. Nicht die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des erlebten Augenblicks, das déjà vu der Impression, an dem die Gesetzmäßigkeit des Expressionismus, nach der gesamte Taktismus partizipierten, können für die „innere Rationalität“ (Arnold Gehlen) des modernen Bildes allein konstitutiv sein. Mit der krassen Verfügbarkeit und Fungibilität des noch Subjekt genannten Teilnehmers einer Arbeitsgesellschaft, wird für dessen ästhetische Anschauung - und diese liefert stets das Vor-Bild für die emanzipierte des Künstlers - auch die Wiederholbarkeit und rhythmische Manipulierbarkeit einer Form zur bildnerischen Konstante thematisch. Ihre Emanzipation zum Parameter des selbständigen Bildes als Kunstwerk, läßt zumindest die Zunahme an Selbstentfremdung erkennen, die das Erlebnisobjekt vom Expressionismus bis zum Zwang seriellen Komponierens durchgemacht hat.

Um haben auch die Maler Lattanzi und Schreib den Tribut entrichten müssen. Mit zunehmender „Verlangsamung der Spontaneität ... möglicherweise ... Erschlaffung der malarischen Gestikulation“, ihrem „abldigen Stillstand oder sogar ihre(r) legitimen Erstarrung“ würden auch „Reihung, ... Addition, Multiplikation und Juxtaposition“ als „zulässiges Mittel rationaler Durchdringung“ im Bild avancieren.

bibl.:
information 61 — Lattanzi/Schreib
„über das semantische bild“
herausgegeben von der galerie dr. appel, frankfurt a. m.
katalog der galerie brusberg, hannover, 1962

in alto: prima e quarta pagina del pieghevole SEMA
in basso: seconda e terza pagina del pieghevole SEMA

KANALS THEORIES

NUMERO 2

JANVIER 1991

LA SCHEMATISATION Robert Estivals

DU SIGNE AU SCHEMA

Depuis les années cinquante, Robert Estivals, fondateur de schématisation, a été simultanément une activité intellectuelle comme chercheur, théoricien et professeur, sur la sémiotologie italienne de Peirce, une activité littéraire (comme fondateur des revues Grammes, Cahiers de Schématisation, Schema et Sémiotisation, Bulletin International de Sémiotologie) et une activité artistique (collages, tableaux abstraits et schématisés, essais, collages sur l'écrit-verbal).

Sur le cours de débat autour du mouvement du signe, il rencontre et se confronte avec les idées de De Saussure, Derrida, Maurice Merleau-Ponty et Jarry, Althusser et Lévi-Strauss. Il a tout particulièrement étudié la notion d'écrit-verbal et son développement à Paris comme partisan (il fut membre du groupe littéraire, proche de l'Internationale-Internationale de l'Écriture) et comme observateur. Il a contribué à découvrir le mouvement du schéma et de la schématisation comme réponse possible à une nouvelle société déterminée de plus en plus par l'information et la communication interpersonnelle. Vers le plus tard il fait figure de pionnier avec ses écrits "Notions - Communication et Informatique, art et ordinateur...", "Brevé de la sémiotologie graphique" et "Fragments de la recherche interdisciplinaire en CHRS". Estivals est sans doute une des rares figures universitaires qui soit capable d'apporter une double voix, artistique et scientifique, le double voix qui devient maintenant la ressource pour saisir l'universalité de son domaine, montrant dans une multitude de spécialités.

Les questions et les réponses qu'il propose sont toujours vues dans un ensemble : esthétique, théorique, pratique, social et politique. Par une pratique sémiotique et schématisante rigoureuse il est aussi l'un des fondateurs du mouvement interdisciplinaire libéral qui du design graphique et de la communication passe à la recherche scientifique et à la recherche sociale, en favorisant une complémentarité vivante et multiple, de signes successifs des esprits de la Renaissance et de l'Encyclopédie.

MICHEL CHAZEL

14. Michel a été un collaborateur assidu d'Estivals. En 1969, il a été directeur de la revue "Schema et Sémiotisation" à Paris. En 1970, il a été directeur de la revue "Kanal" à Paris.

LA REVUE SCHEMA ET SCHEMATISATION

Cette revue a été la seule à avoir été créée par un sémioticien. Elle a été créée par Robert Estivals, fondateur de la schématisation. Elle a été créée en 1969, à Paris, et a été publiée jusqu'en 1988. Elle a été publiée par la revue "Kanal". Elle a été publiée par la revue "Kanal". Elle a été publiée par la revue "Kanal".

et de Fernand Vial, Président de l'Association Internationale de Sémiotologie. Il a fait de cette revue un lieu de rencontre, d'échange et de dialogue, un lieu de rencontre et de dialogue entre les chercheurs et les enseignants. Elle a été publiée par la revue "Kanal". Elle a été publiée par la revue "Kanal". Elle a été publiée par la revue "Kanal".

1948-1980 LE CYCLE DE LA DECOUVERTE D'UN ART NOUVEAU : SCHEMA-SCHEMA-SCHEMATISATION

Le mot verbal et l'écrit-verbal. L'écrit-verbal du mouvement du signe, l'écrit-verbal de Lévi-Strauss.

Il est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation.

esthétique et scientifique. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation.

Le nouveau mot : Mais l'écrit-verbal n'est pas un art nouveau. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation.

Le reflet : le découverte de schéma

Il est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation.

Le nouveau mot : schéma-schéma

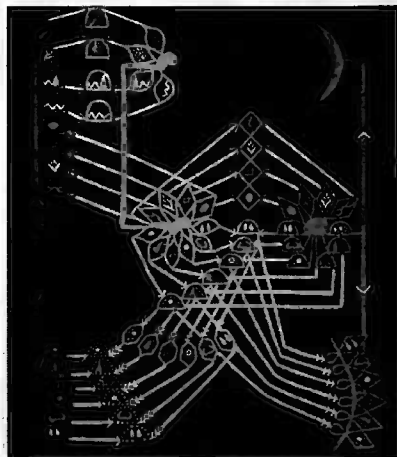
Il est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation. C'est un art nouveau qui se découvre dans le cycle de la découverte d'un art nouveau : schéma-schéma-schématisation.

Prima pagina di "Kanal Théories" (n. 2, interamente dedicato allo Schematismo, del gennaio 1991), con l'inizio di un testo teorico di Robert Estivals

LE SCHEMATISME



FERNAND LEVY



Dr. Pincus in la Straniera
Galleria Petronelli
Roma 1940

JEAN-PIERRE PINCUS



JEAN-CHARLES GAUDY



ELIO LATTANZI

Manifesto di una mostra schematista

INDICE BIBLIOGRAFICO

- AA.VV., *Lattanzi e Schreib*, Edizioni dell'Ateneo, Roma
- Alain (pseud. di Chartier Émile-Auguste), *Système des Beaux-Arts*, Gallimard, Paris
- Bense Max, *Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik - Die Mathematik in der Kunst*, Claasen & Goverts, Hamburg, 1949
- Bergson Henri, *L'énergie spirituelle*, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1959
- Bergson Henri, *Matière et Mémoire*, in *Oeuvres*, PUF, Paris, 1959
- Boas Franz, *Arte primitiva*, Boringhieri, Torino, 1981
- Costa Mario, *Dall'estetica dell'ornamento alla computerart*, Cuzzoli Editore, Napoli, 2000
- Costa Mario, *Il sublime tecnologico*, Edisud, Salerno, 1990
- Costa Mario, *L'estetica dei media. Tecnologie e produzione artistica*, Capone Editore, Lecce 1990
- Costa Mario, *Lo Schematisme parisien tra Post-Informale ed estetica della comunicazione*, Piazzola sul Brenta (PD), 1995
- Costa Mario, *Lo Schematismo, avanguardia e psicologia*, Edizioni Morra, Napoli, 1994
- Debord Guy, *La société du spectacle*, Lebovici, Paris, 1988
- Di Genova Giorgio (a cura di), Dei Enrico (con la collaborazione di), *Les Apuans de Paris*, Edizioni De Luca, Roma, 1997
- Denis Maurice, *Theories (1890-1910). Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Rouart & Watelin, Paris, 1914
- Dorfles Gillo, *Nuovi Riti e Nuovi Miti*, Einaudi, Torino, 1977
- Duchamp Marcel, *Marchand du sel*, Rumma, Salerno, 1969
- Eco Umberto, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1985
- Estivals Robert, *La bibliologie*, PUF, Paris, 1987
- Estivals Robert, *L'Hypergraphie Idéographique Synthétique*, Guy Le Prat Editeur, Paris, 1964

- Estivals Robert, "Schéma et schématisation", n. 32., 2° trimestre 1990
- Focillon Henri, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1987
- Gombrich Ernst H., *Il senso dell'ordine - Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Einaudi, Torino, 1984
- Hegel G. F. Friedrich, *Estetica*, Feltrinelli, Milano, 1963
- Hoffmann Klaus, *Neue Ornamentik*, Du Mont Schuberg, Köln, 1970
- Jacobson Roman, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966
- Kandinsky Vasily, *Lo spirituale nell'arte*, Milano, 1989
- Kant Immanuel, *Critica della ragion pura*, Laterza, Bari, 1959
- Kellog Rhoda, *Analisi dell'arte infantile* (1969), Emme Edizioni, Milano, 1979
- Kellog Rhoda, *The Biology of Esthetics*, in "Impulse", 1964
- Kellog Rhoda, *What children scribble and why*, Palo Alto, California, 1955-59
- Kracauer Siegfried, *Das Ornament der Masse, Essays*, Frankfurt am Mein, 1963
- Lattanzi Luciano, *Hommage à Robert Estivals Théoricien du Schematisme*, Gallerita, Milano, 1986
- Lattanzi Luciano, *I retroscena dell'idea semantica*, Edizioni d'Arts, Milano, 1969
- Lattanzi Luciano, *La mia terza età pittorica*, Upiglio, Milano, 1989
- Lattanzi Luciano (introduzione di Robert Estivals), *La Peinture Sémantique*, Guy Le Prat, Paris, 1962
- Lattanzi Luciano (introduzione di R. K. Elliot), *The Semantic Manifest*, New Vision Centre Gallery, London, 1957
- Lattanzi Luciano, Schreier Werner, *Über das semantische Bild*, in "Information 61", hrsg. Von Galerie das Fenster Dr. Appel, Francoforte, 1961
- Niangoran-Bonah G., *L'Univers Akaan des Poids à Peser l'Or*, Les Nouvelles Editions Africaines MLB, Abidjan, 1984
- Pirani Federica, *Klee*, inserto redazionale di "Art Dossier", n. 43, febbraio 1990, Gruppo Editoriale Giunti
- Ruberti Ugo, *I Berliner Skizzen: Parte sul Muro*, in "In Tema di Medicina e Cultura", anno XXII, 1° maggio 1990, n. 8
- Ruberti Ugo, *Il Post-Informale in Europa*, Leonardo-De Luca Editori, Roma, 1991

- Ruberti Ugo, *Le Interferenze all'Ascesa*, in "In Tema di Medicina e Cultura", anno XXIV, 1° febbraio 1992, n. 2
- Ruberti Ugo, *Pittura d'Ornamento: Luciano Lattanzi a Milano 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano, 1994
- Rubin William, *"Primitivism" in twentieth Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984
- Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940, trad. ital. *Immagine e coscienza*, Einaudi, torino, 1948
- Sartre Jean-Paul, *L'imagination*, PUF, Paris, 1936, trad. ital. Bompiani, Milano, 1962
- Schwarz Arturo, *Quarantamila anni d'arte moderna*, in "Tema Celeste", n. 16, giugno-settembre 1988
- Worringer Wilhelm, *Astrazione ed Empatia*, Einaudi, Torino, 1975