

INTERVISTA DI DANIELA PETRUCCI A FRANCESCO GUERRIERI

Francesco Guerrieri mi accoglie nella sua casa, tra i suoi quadri, i suoi libri, le opere di Lia Drei, i ricordi di vita vissuta da questa coppia unita dall'amore e dall'arte. La nostra è una chiacchierata informale, che ripercorre cinquant'anni di esperienze artistiche a iniziare dai primi anni '60.

Quale era il clima culturale in cui nacque il Gruppo 63 (1962-63) e da esso lo Sperimentale P. (dal settembre 1963 in poi)?

Nei primi anni '60 era ancora imperante l'Informale, che, dopo le autentiche espressioni tormentate e sofferte della guerra e del dopoguerra, era ormai divenuto spesso una ripetizione di formule, un conformistico esercizio accademico, un' espressione solipsistica, soggettivistica, in cui il pittore dipingeva per se stesso. La generazione che stava emergendo in quegli anni, come noi, sentiva la necessità di rimettersi in comunicazione con il mondo, con la società. Argan era un promotore di questa nuova tendenza con una particolare attenzione e rilettura del Bauhaus, del neoplasticismo di Mondrian, di De stijl e in generale dell'astrazione geometrica o costruttivista degli anni precedenti la seconda guerra mondiale. A Roma nel 1962 sei artisti si riunirono e fondarono il Gruppo Uno che intendeva fare del nuovo costruttivismo, in maniera però eterogenea tanto che dopo pochi mesi i componenti del gruppo si ridussero a quattro. Non pensavano ancora veramente ad un'"arte programmata".

Alcuni mesi dopo, nello stesso anno, sempre qui a Roma, io, Lucia Di Luciano, Lia Drei e Giovanni Pizzo affrontammo il problema della programmazione e fondammo il Gruppo 63. L'idea base era per noi la scelta di un modulo che, moltiplicandosi e associandosi in calcolate variazioni dimensionali e percettive, doveva realizzare sequenze potenzialmente infinite nell'ambito del "quadro" così matematicamente progettato. Non a caso i miei quadri di allora erano intitolati Continuità. Secondo un recente studio del musicologo Gianni Garrera in esse è visibile una pura musica senza suono in una continuità potenzialmente infinita. Tale effetto non avrebbe potuto essere raggiunto senza adeguata programmazione. In tutte queste opere del nostro gruppo era evidente l'intento di raggiungere finalmente una comunicazione visiva intersoggettiva rifiutando ogni gestualità casuale o irrazionale o comunque estranea alla programmazione dell'opera. Dovevamo come artisti reinserirci nella società. Come ebbi a scrivere nella comunicazione al XII Convegno Internazionale di Verucchio (settembre 1963) "l'artista non vuole essere più alienato. Egli intende integrarsi nel processo produttivo della società, dare il proprio contributo, partecipare con una sua competenza specifica". Già da tempo gli studiosi strutturalisti avevano iniziato a considerare l'Arte come linguaggio. Ricordo ancora una citazione da Merleau-Ponty riportata nella seconda dichiarazione di poetica dello Sperimentale p (1964): "E' la felicità dell'arte di mostrare come qualcosa diventi significato, non per allusione a idee già formate ed acquisite ma grazie alla disposizione temporale e spaziale degli elementi."

Per completare il discorso su quell'epoca devo dire che a differenza del Gruppo T, del Gruppo N e di altri gruppi europei di allora noi non facemmo ricorso all'uso di strumenti meccanici o tecnologici. Era nostra intenzione continuare a servirci dei tradizionali mezzi pittorici per realizzare la nostra arte programmata in cui gli eventuali effetti cinetici dovevano nascere dalla percezione delle sequenze di forme modulari dipinte e non da reali movimenti prodotti da meccanismi alimentati elettricamente o con altre forme di energia motoria. Ovviamente avevamo studiato, per

2

tutto quanto potesse interessare le nostre ricerche sulle strutture visive, la psicologia della percezione con particolare riguardo alla Psicologia della Gestalt per cui la percezione è totalità, strutturazione, configurazione di un "insieme". La percezione prima e naturale è quella degli "insieme" e non degli elementi isolati. Noi percepiamo in modo indiviso e con la totalità del nostro essere. Sempre nella seconda dichiarazione di poetica dello Sperimentale p. (Roma, Il Bilico, aprile 1964) riportavo un'altra citazione da Merleau-Ponty : "Questa psicologia e le filosofie contemporanee hanno il carattere comune di presentarci non, come le filosofie classiche, lo spirito e il mondo, ogni coscienza e le altre, ma ogni coscienza nel mondo".

E' importante ricordare che in quei primi anni '60 Argan aveva definito Ricerca gestaltica tutto questo ambito di ricerche oggi comunemente denominato Arte Programmata e Cinetica.

Come promotore del Gruppo 63 sentiva più degli altri l'esigenza di un collettivo? La polemica sui gruppi portata avanti contro Argan ha influito su questa esigenza?

Ho sempre sentito l'esigenza di una consapevolezza del tempo in cui vivevo, di operare nel contesto storico internazionale dell'arte contemporanea. Forse ,in quel momento, ero uno degli artisti più informati su quanto accadeva nel mondo dell'arte contemporanea in quegli anni. La formazione di gruppi di ricerca era un altro modo di superare il soggettivismo dell'Informale confrontandoci e discutendo proprio sulla metodologia e sulle finalità del nostro operare. Mi convinsi che questa era la via per produrre arte di tendenza nuova e a metà del 1962, prima, quindi, che esplodesse la polemica contro Argan, decisi di proporre a Lia Drei, a Lucia Di Luciano e a Giovanni Pizzo di formare un gruppo in tal senso. Dopo approfondite discussioni formammo il Gruppo 63 che, oltre a partecipazioni a varie rassegne collettive, inaugurerà la propria mostra il 5 giugno del 1963 nella Galleria Numero in Piazza di Spagna davanti la scalinata di Trinità dei Monti. Per Roma fu un avvenimento notevole, direi scioccante. Importante la recensione di Nello Ponente sull' "Avanti!". Molte le polemiche ostili da tanti ancora legati all'Informale che ovviamente sostenevano l'individualità soggettivistica contro ogni lavoro di gruppo, specialmente quando questo comportava la realizzazione di opere rigorosamente strutturate per una comunicazione intersoggettiva.

L'operazione di gruppo produsse i suoi effetti anche quando facevamo le nostre ricerche individualmente, perché c'era un confronto collettivo continuo, un'osservazione analitica delle opere e in qualche modo tutto questo influiva sul risultato finale dell'opera. A volte potevano esserci contrasti, però c'era sempre un apporto costruttivo.

Le polemiche contro la Ricerca gestaltica, contro i gruppi di questa ricerca e contro Argan in particolare, durarono per mesi sulla stampa ("Avanti!", "Messaggero" etc.) e si manifestarono in pieno in occasione del citato XII Convegno Internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'Arte (Verucchio e Rimini, settembre 1963) al quale partecipammo comunicando la scissione del Gruppo 63 in Binomio Sperimentale P. (Drei e Guerrieri) e Operativo R. (Di Luciano e Pizzo). Era un Convegno molto importante presieduto da Giulio Carlo Argan. Vi parteciparono anche il Gruppo T di Milano e il Gruppo N di Padova, che si erano costituiti già da qualche anno, il

3

G.R.A.V. Groupe de recherche d'art visuel, fondato a Parigi dal 1960, e il più recente gruppo Tempo 3 di Genova. Non era ancora presente il Gruppo V di Pino Parini di Rimini, con cui io e Lia avremmo avuto successivamente un'intensa corrispondenza sulla ricerca cibernetica anche in collaborazione col Prof. Silvio Ceccato.

Le divergenze che ci indussero alla scissione del Gruppo 63 consistevano essenzialmente

nel fatto che per me e per Lia Drei la programmazione non doveva essere concepita come un dogma. Se durante o in conclusione dell'operazione constatavamo un risultato esteticamente insoddisfacente dovevamo, come artisti, modificarla. Per l'occasione scrissi insieme a Lia la prima dichiarazione di poetica che fu successivamente pubblicata in *Marcatrè* n.6 (giugno 1964), quando già era stata pubblicata la seconda dichiarazione in *Quaderno 1964*, *Il Bilico*, Roma, aprile 1964.

Fu al citato Convegno di Verucchio che Umberto Eco mi chiese ,dopo la proclamata scissione del Gruppo 63, se i letterati d'Avanguardia, che dovevano riunirsi a Palermo a fine ottobre dello stesso anno, avrebbero potuto usare la stessa denominazione di Gruppo 63. Io diedi il mio consenso e gli altri componenti non si opposero. Così il Gruppo 63 continuò a vivere magnificamente per decenni come raggruppamento dei letterati d'Avanguardia dimentichi che i fondatori di quel gruppo eravamo stati quattro pittori gestaltici. □□□

Ci fu un motivo particolare che la spinse a pubblicare la dichiarazione di poetica su *Marcatrè*?

Non ci fu un alcun motivo particolare semplicemente perché non fummo noi a chiedere di pubblicare la dichiarazione di poetica. La pubblicazione avvenne per iniziativa spontanea della redazione, che probabilmente ebbe il documento dalle comunicazioni presentate al Convegno di Verucchio. Per le immagini riprodotte a tutta pagina, non ricordo se ci chiesero di inviarle o se le ricavarono da cataloghi. Fu un'iniziativa loro, altrimenti avrei inviato direttamente la seconda dichiarazione, anche se probabilmente troppa lunga per la pubblicazione su un periodico. All'epoca *Marcatrè* era una rivista molto importante. Ebbi la fortuna di conoscere personalmente il fondatore Eugenio Battisti che era una persona stimata moltissimo e di grande cultura. Personalmente in quegli anni ero legato al mondo delle riviste, collaboravo particolarmente con *Arte oggi*, per cui ho scritto molti articoli. Sono sempre stato un teorico innovatore e il direttore della rivista di allora, Guido Montana, aveva compreso questa mia attitudine culturalmente aggiornata e mi stimava molto.

□ Come ricorda l'intensa attività dello Sperimentale P.,le esposizioni, le dichiarazioni, i Convegni?

Oltre che al famoso XII Convegno del 1963, partecipammo al XIII (1964) e al XIV (1965) Convegno Internazionale di Verucchio con testi di comunicazione sui temi proposti. A Roma facemmo una mostra ufficiale dello Sperimentale P. nell'aprile del 1964 alla Galleria *Il Bilico* in via Brunetti, dove aveva esposto prima di noi anche Lucio Fontana. Organizzammo prima la pubblicazione del *Quaderno 1964* chiedendo a diversi critici, a cominciare da Argan, di scrivere dei commenti sulla nostra ricerca. Vi scrissero anche Rosario Assunto, Arturo Bovi, Luigi Paolo Finizio, Corrado Maltese, Filiberto Menna, Sandra Orienti. Dimostravano di apprezzarci molto. Venivano a trovarci qui in questa casa-studio e ci ponevano domande sui nostri lavori, sul processo

4

operativo dei singoli quadri, specie Maltese molto interessato a tutti i dettagli e alle misure. Filiberto Menna, con cui restammo molto amici anche in seguito, scrisse poi per me un importante saggio, quando realizzai un'ampia antologica agli inizi del 1975 a Bergamo alla galleria Fumagalli. Nel *Quaderno 1964* c'era la nostra seconda dichiarazione di poetica, arricchita rispetto alla prima, con maggiore attenzione al rapporto con la società, l'industria e la tecnologia anche perché molti dei motivi dei nostri quadri

sono poi stati imitati o copiati dall'industria, dall'arredamento, dal design e dalla moda. Devo dire che l'Op Art che influenzò molto il costume dell'epoca con i suoi elementi geometrici è in realtà un tipo di arte nata in Italia e in Europa. Gli americani se ne sono appropriati dandogli il nome di Op Art sulla scia della Pop Art. Nel 1964, quando era il nostro momento, l'arrivo della Pop Art alla Biennale, con il sostegno del mercato internazionale dominato dagli Stati Uniti, ritardò per qualche tempo la piena affermazione della nostra tendenza.

Nei primi anni Sessanta a Roma le gallerie prevalenti nell'arte contemporanea (particolarmente per i giovani artisti) erano quelle di Plinio De Martiis, La Tartaruga, a Piazza del Popolo, e di Gian Tomaso Liverani, La Salita, alla salita di San Sebastianello. Ovviamente noi emergenti con la nostra arte programmata eravamo un elemento di disturbo rispetto alle scelte già fatte di artisti da promuovere da queste Gallerie. Per fortuna a Roma, aprì, con interessi diversi, la Galleria il Bilico, in via Brunetti, diretta da Nina Maglietta, che presentò la mostra dello Sperimentale P., con la contemporanea pubblicazione del Quaderno 1964 di cui ho parlato prima. Nello stesso anno 1964 la città che si interessava di più alle nostre opere era Firenze, dove emergeva coraggiosamente il giovane critico Claudio Popovich. (poi prematuramente scomparso) e dove la galleria Aquilone organizzò una bella mostra Sperimentale P. con un manifesto e un testo dello stesso Popovich. Lo Sperimentale P. suscitava interesse in tutti questi ambienti di avanguardia di tipo cinetico, e programmato ed era invitato a collettive e rassegne che sarebbe lungo elencare. Ricordo che, fra l'altro, organizzai cicli di mostre-dibattito, intitolate Strutture visive (1965) e Strutture significanti (1966), itineranti in varie città d'Italia. Ci offrirono poi (novembre 1966) una mostra del nostro Binomio allo Studio di Informazione Estetica di Torino con musiche elettroniche di Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi e altri. Nell'anno successivo oltre il Premio Arte Oggi (in cui fui premiato) è da menzionare l'inserimento nel Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea a Torino a cura di Germano Celant.

Nel 1968 può considerarsi conclusa l'attività dello Sperimentale P., cosa cambiò? Dopo il divampare negli anni precedenti dei gruppi di ricerca non si sentiva più l'esigenza di un collettivo?

Nel 1968 oltre a realizzare mostre personali a Cagliari, a Bergamo e a Venezia, partecipammo ad una mostra molto importante a San Giovanni Valdarno (Arezzo), dove avevano istituito il Premio Masaccio, un premio rivolto agli artisti, ideato da Popovich, che chiamò a far parte della giuria anche critici importanti come Lea Vergine, Giovanni Accame, Corrado Maltese. Mi fu assegnato il primo premio assoluto. Ma, subito dopo, invece di adagiarmi sul premio ottenuto, mi immerse nel clima rivoluzionario della contestazione globale. Avevo già letto L'uomo a una dimensione di Herbert Marcuse e nel 1967 avevo già pubblicato degli articoli marcusiani in "Arte Oggi" come

5

Unidimensionalità, Strutturalismo made in USA, Guerriglia vernissage. Sempre nel 1968 venne a Roma da Torino il letterato d'avanguardia Adriano Spatola, che mi invitò per un incontro. Fu così che io e Lia entrammo in rapporti di amicizia e di collaborazione con questo importante poeta e letterato oltre che un antesignano della poesia visiva. Per me Adriano Spatola scrisse poi un libro straordinario intitolato Quadri miraggi ritratti di Francesco Guerrieri, mentre a Lia Drei ispirò (scrivendone anche una poesia introduttiva) il libro-oggetto Iperipotenusa (Edizioni Geiger, Torino, 1969, primo libro-oggetto edito da un Editore), sintesi sfogliabile delle sue precedenti ricerche visive, divenuto presto famoso a livello internazionale e acquisito da molti Musei e Biblioteche che sarebbe molto lungo qui elencare dalla GNAM di

Roma al MOMA di New York.

Adriano Spatola si era stabilito a Trastevere, insieme alla sua compagna scrittrice Giulia Niccolai, ed iniziammo a frequentare la sua casa-studio presto divenuta punto di incontro dei letterati d'avanguardia d'Italia. Si incontravano personaggi importanti come Nanni Balestrini che dirigeva la rivista Quindici di contestazione globale.

In questo clima rivoluzionario avvenne che al lavoro collettivo del gruppo ristretto subentrò un collettivismo aperto alla globalità del mondo in cui vivevamo e che con le nostre operazioni creative volevamo contribuire a trasformare liberandolo dall'unidimensionalità imposta dal Sistema dominante.

Lei e Lia Drei, pur continuando ad operare sulla scia del percorso dello Sperimentale P., avete seguito separatamente due percorsi paralleli che negli anni, però, si sono intrecciati costantemente.

Anche senza la denominazione di gruppo Sperimentale P. abbiamo seguito spontaneamente percorsi paralleli pur nella nostra individuale identità. Nell'estate del '68 iniziammo a costruire delle strutture in legno, variamente colorate, ispirate alle forme modulari dei nostri quadri, io dalle mie verticali, Lia dai suoi tondi, triangoli e curve. Partecipammo tutti e due a Incontri internazionali d'Avanguardia a Fiumalbo (nell'Appennino modenese), dove bisognava eseguire opere da collocare per la strada, e ad Azione in piazza a Rieti, insieme ad altri artisti tra cui Spatola. Nel 1969 fummo poi invitati ad altre manifestazioni in piazza a Mentana e ancora a Rieti. Le opere aumentavano in numero, in altezza, ed erano tutte verniciate a smalto. A Venezia, Galleria Il Canale (sul Canal Grande) nell'agosto dello stesso anno presentai una mostra personale di queste strutture intitolata Boschi, siepi e fiori portatili. Pensammo poi di eseguire degli happenings con la partecipazione attiva del pubblico con il titolo Un modo di farsi l'Arte insieme all'Artista. A Roma in via del Governo Vecchio c'era la grande libreria L'Uscita, che era gestita da gruppi contestatori. Era un edificio di due piani, al piano sopra la libreria, al piano di sotto un locale dove presentavano spettacoli, e lì ci fu offerto nel 1970 di realizzare questo happening, con le nostre strutture dipinte, mie e di Lia. Il pubblico, invitato a partecipare, poteva spostarle come voleva all'interno della sala. Nel gruppo c'era anche il giovane regista Pierfrancesco Bargellini, che girò delle riprese per un film documentario durante questa manifestazione e poi nei successivi

6

happenings al Centro Techne (diretto dal famoso poeta visivo Eugenio Miccini) a Firenze e ancora a Roma a Villa Strohl-Fern in pineta. La manifestazione fu poi ripetuta a Bologna (Galleria 42) sempre con grande partecipazione attiva del pubblico. Il film fu presentato fuori concorso alla Biennale di Venezia di quello stesso anno.

Dopo il 1970 avevamo già voglia di tornare a dipingere, a fare quadri. Lia si mise in contatto, ancor prima di me, con una galleria di Roma che aveva aperto da poco in via Margutta, e realizzò una serie di quadri i dove riprese i motivi che aveva lasciato nel '68, in cui era arrivata al massimo della programmazione con tele in cui sequenze variate di triangoli colorati otticamente formano curve che in realtà non esistono, con nuovi tagli direzionali e variazioni prospettiche. Io ritornai a dipingere le mie strisce rosse e nere, ma iniziai ad usare sempre di più i due toni di giallo, che già avevo adoperato precedentemente. Nel 1973, dopo la mostra personale di Lia Drei, nella stessa Galleria SM 13 in via Margutta realizzai una mostra con quadri tutti dipinti in bianco e due toni di giallo, compresa la grande opera Quadratico di

mezza estate (cm.210 x 310). Dopo questo periodo ho cercato di far espandere visivamente la pittura nell'ambiente considerando la parete come parte dell'opera. Dipinsi solamente i margini della tela e del telaio, come se i segni pittorici dovessero continuare sulla parete, finchè arrivai alla conclusione logica di togliere completamente la tela e dipinsi solo i margini del telaio vuoto. Naturalmente feci dei telai rinforzati che diventavano dei cornicioni. Poi mi venne l'idea di usare tutta la sala espositiva come opera totale e realizzai quella installazione che intitolai Immarginazione, cioè l'ambiente dentro i margini da me dipinti su due grandi telai quadrati vuoti in graduale successione prospettica verso una tela bianca nel fondo della sala. La presentai nel 1977 a Roma, a Spazio Alternativo, e nel 1978 a Bologna, Galleria Il Cortile, e ancora a Roma, in Artericerca 78, al Palazzo delle Esposizioni, dove mi fu assegnata una sala personale per questa opera-ambiente. In questa grande rassegna una sala personale fu assegnata anche a Lia Drei che conficcò al centro di una parete uno spillo con la capocchia sferica in modo da produrre un'ombra e scrisse sulla stessa parete: "L'ombra è la pittura della luce". Fin dal 1976 Lia aveva realizzato opere-ambiente intitolate Partiture (per evidenti analogie compositive con la musica scritta che Lia leggeva e suonava durante le mostre) conficcando spilli (sempre con capocchie sferiche bianche o nere o colorate) nelle pareti bianche per tutta la loro estensione formando varie configurazioni geometriche oppure combinandoli con forme in plastica trasparente e successivamente (1980-81) con fili penduli di vario colore (Hard and Soft).

Nel 1979, dopo Immarginazione, ritornai ancora una volta alla pittura, ma, invece di applicare la tela tradizionalmente sul davanti del telaio, la applicai dietro, creando un interno che chiamai Interno d'Artista. In questi "interni" dipinsi mie opere del passato, come in una immaginaria sala di esposizione. Questo nuovo ciclo verrà poi interrotto alla fine del 1981 con la Metapittura fino all'inizio del 2000 quando iniziai un nuovo ciclo di Interno d'Artista.

Tutte queste esperienze furono possibili grazie all'autogestione del gruppo Spazio Alternativo di cui feci parte dalla metà degli anni '70 fino alla metà degli anni '80, che ci consentiva di operare in piena indipendenza dal mercato e dall'ufficialità delle istituzioni. La nostra galleria in via Brunetti (dietro Piazza del Popolo) in quegli anni ebbe una notevole risonanza a Roma e fuori Roma. Fu

7

apprezzata da critici come Bonito Oliva, Menna e dallo stesso Argan (allora Sindaco di Roma) di cui ricordo in particolare la sua visita alla mia mostra Interno d'Artista nel dicembre 1979.

Fu all'interno del gruppo di autogestione di Spazio Alternativo che all'inizio del 1982 in cinque artisti formammo il gruppo Metapittura. Dopo l'estremo svuotamento di immagine pittorica, la desertificazione operata negli ultimi anni dall'arte concettuale era generale il desiderio di uscire dal deserto. Non a caso questo fu anche il momento in cui emersero Transavanguardia e Anacronismo.

Intento del nostro gruppo era quello di ristabilire un rapporto con la Pittura del passato, "la vera Pittura" che, dicevamo, "si fa dipingendo". Ognuno di noi era libero di fare pittura sulla Pittura storicizzata rendendola attuale attraverso scelte conformi alle proprie inclinazioni, al proprio attuale sentire e pensare. Conseguentemente stilammo un importante manifesto (cioè una dichiarazione di poetica) in occasione della mostra del gruppo ai Musei di Macerata nel maggio 1982. Il caso della Metapittura richiederebbe una lunga trattazione a parte in altra occasione. Quello che volevo ribadire qui è il fatto che io e Lia Drei fummo parte attiva di

questo gruppo fino al 1986, ma per questa partecipazione fummo duramente osteggiati perché avevamo osato “tradire” l’astrazione e il concettualismo. Tanto più per il fatto che, poco tempo prima, nell’ottobre 1981, i Musei di Macerata, nella Chiesa Monumentale di San Paolo, avevano presentato la grande mostra Lo Sperimentale P., Lia Drei e Francesco Guerrieri, con più di 50 opere dal 1963 al 1968, a cura di Elverio Maurizi, con importanti recensioni di Filiberto Menna e di Sandra Orienti.

Sulle nostre mostre personali e collettive di Metapittura scrissero positive recensioni Filiberto Menna, Mario Penelope, Lucia Spadano, Dario Micacchi, Domenico Guzzi, Mario De Candia, Laura Cherubini, Caterina Leij, Luciano Marziano, e non pochi altri . Tuttavia l’ostilità dell’ambiente artistico divenne tanto forte che io e Lia, profondamente amareggiati, decidemmo di ritirarci liberi in campagna sull’Appennino Romagnolo (Lia era di origine romagnola) , lontani da tutti, in una selvaggia località denominata Monte Mauro (territorio di Brisighella, tra Imola e Faenza) e per quattordici anni non realizzammo nostre mostre personali. Ma Lia Drei dopo il successo internazionale di di Iperipotenusa, continuava comunque a operare nella poesia visiva e nella mail art. a livello mondiale.

Agli inizi degli anni ’90 mi impegnai a elaborare e impaginare una monografia che venne pubblicata a Roma nel 1994 con il titolo Francesco Guerrieri, volume primo, 1960-1980 con testi di Giulio Carlo Argan, Maurizio Grande, Filiberto Menna, Adriano Spatola, Maria Torrente (Ed. Le Vigne Nuove, pp.144 con 60 ill.). Nella distribuzione di questo libro, ricordandomi delle mie origini càlabre, pensai di inviarne una copia al Museo Civico di Taverna (Catanzaro) e così venni a scoprire che questo Museo, oltre a custodire opere di Mattia Preti (il grande pittore del Seicento, nato appunto a Taverna) , di Gregorio Preti e una raccolta di arte antica, aveva aperto una sezione di arte contemporanea con il sostegno iniziale di Mimmo Rotella e Angelo Savelli che vi avevano esposto nel 1990. Il Direttore Giuseppe Valentino e Teodolinda Coltellaro, critico d’arte, mi invitarono a partecipare alla mostra Passaggi d’Oltremare ,con testo della stessa Coltellaro, a Malta, National Museum of Fine Arts e a Taverna nello stesso Museo Civico (1998-2000).Nacque da qui un intenso rapporto che doveva condurre nel 2002 alla realizzazione di una mia ampia mostra antologica e alla pubblicazione monografica Francesco Guerrieri, Scritti e Dipinti,

8

Edizioni Museo Civico di Taverna (pp. 144). Nel contempo io e Lia Drei pensammo di arricchire la Collezione di questo Museo con la donazione di oltre un centinaio di opere non solo nostre ma anche di autori diversi della nostra collezione. Il Museo ci ha dedicato sale personali permanenti e nel 2005 il Comune di Taverna ci ha conferito la cittadinanza onoraria. Il Museo Civico di Taverna ha realizzato nel 2006 la mostra Francesco Guerrieri, opere polimateriche postinformali 1959-1962, e nel 2007 la grande retrospettiva Lia Drei, anni Sessanta, a cura di Gabriele Simongini (Ed. I Quaderni del Museo Civico di Taverna, pp.108 con ill.), dopo la triste scomparsa di Lia, avvenuta il 22 marzo 2005. Un’altra retrospettiva antologica Lia Drei era stata realizzata nel 2005 dal Museo Civico di Calasetta (Cagliari) con testi in catalogo di Teodolinda Coltellaro (Edizioni Modi d’Arte, Calasetta).

Alla fine degli anni ’90 fummo indotti a uscire dal nostro isolamento agreste oltre che dal rapporto col Museo di Taverna ,di cui abbiamo ora parlato, dall’incontro con Guglielmo Gigliotti ,inviato da Giorgio Di Genova ad attingere notizie e documenti per la sua Storia dell’Arte italiana del ‘900 per generazioni (Edizioni Bora, Bologna). Ci fu proposto di esporre in mostre personali a Roma alla Galleria Monogramma (in via Margutta) che aveva in quegli anni presentato mostre di notevole interesse storico-critico (compresa quella di Lucia Di Luciano del

nostro originario Gruppo 63). Così nel 2000 realizzammo due personali con opere degli anni Sessanta ottenendo un successo insperato di critica e di pubblico. Per l'occasione feci ristampare in catalogo il saggio di Filiberto Menna Il quadro- pensiero di Francesco Guerrieri, mentre nel catalogo di Lia Drei fu ristampato un testo di Sandra Orienti. Partecipammo anche a mostre e rassegne collettive finchè Lia si ammalò gravemente . In punto di morte le promisi di continuare la nostra attività artistica, facendo conoscere ancora le nostre opere, e credo di aver finora mantenuto la promessa.

Oltre le mostre, di cui ho parlato prima, al Museo Civico di Taverna e al Museo Civico di Calasetta, ho realizzato mostre dello Sperimentale p. a Roma (Monogramma in via Margutta) e a Viterbo (Palazzo Chigi) nel 2007, a Vicenza (Valmore Studio d'Arte) nel 2010-2011, a Verbania (Vico Gallery) nel 2013, oltre che alla partecipazione alla mostra della Collezione VAF/Stiftung al MART di Rovereto nel 2011, alla grande mostra Arte Programmata e Cinetica alla GNAM Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 2012, e alla esposizione Percezione e Illusione, Arte Programmata e Cinetica Italiana, MACBA, Museo de Arte Contemporáneo Buenos Aires (Argentina) nel 2013.

Leggendo le dichiarazioni di poetica è sorprendente l'attualità dei suoi testi. Si parla dell'uomo di massa, del rapporto con la tecnologia e con il capitalismo. Ora siamo in una società ancora più connessa, piena di strumenti permetterci in relazione. L'uomo è comunque soggetto, come allora, a strumenti di persuasione, che lo portano ad avere delle percezioni distorte. Quindi il suo tentativo di creare un'arte che fosse una forma di coscienza, in grado di mettersi in comunicazione con il mondo è ancora molto attuale?

Direi attualissima tenendo conto dell'accoglienza entusiastica delle nostre opere da parte dei giovani di oggi nelle varie mostre dello Sperimentale p. in questi ultimi anni nelle diverse località che prima ho elencato. Evidentemente nella gran parte delle nuove generazioni non sussistono più i pregiudizi e le preclusioni del passato .Credo proprio che quella comunicazione intersoggettiva che

9

ricercavamo mezzo secolo fa, ora si è realizzata e si realizza immediatamente nella percezione di forme e colori strutturati nella dimensione spaziotemporale dell'opera che trasmette significati del mondo in cui viviamo, senza però essere condizionati dalle finalità mercantili che dominano questo Sistema mondialmente globalizzato del profitto, anzi contrastandolo o comunque rettificandolo obiettivamente con proposte creative autonome e autenticamente alternative.

PETRUCCI D., *Le ricerche estetiche di gruppo attraverso le pagine di Marcotrè*, Facoltà di lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia dell'Arte, Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea, A/A 2012/2013