

Quando la pittura cancella l'idea

Sandro Parmiggiani

Sono cinquant'anni che Luciano Lattanzi s'è avventurato nel gran mare della pittura, e le sue opere sono oggi qui a testimoniare il senso e il valore di questo lungo, forse talvolta amaro, viaggio, e a dirci che è valsa la pena intraprendere quella navigazione. Lattanzi è stato anche un acuto teorico – fondatore del movimento della pittura “semantica”, con due manifesti, il primo pubblicato a Londra nel 1956, e il secondo a Francoforte nel 1961, quest'ultimo da lui firmato assieme a Werner Schreib –, e l'autore di numerose, puntuali riflessioni sulle varie fasi del suo fare (1), nonché un osservatore assai attento di quanto avveniva nel mondo dell'arte in quei mitici, fervidi primi anni Sessanta, in cui continuamente fiorivano movimenti e si formavano raggruppamenti. Basterebbe, a questo proposito, rileggere le recensioni critiche da lui firmate, pubblicate sulla “Rivista d'Arredamento” tra il 1961 e il 1964, a suo tempo riunite in un volume (2), per ricavare una cartografia di straordinaria precisione, un portolano che dà conto con sintetica, lucida intelligenza delle principali tendenze artistiche di quegli anni. Certo, nel compiere la sua lettura critica di mostre, artisti e opere, si sente che i giudizi e le preferenze di Lattanzi sono del tutto naturalmente segnati dalle sue radicate convinzioni, ma l'onestà intellettuale mai viene dismessa, anche quando lui parla di esperienze assai lontane dalla sua: dunque, a Lattanzi non deve avere fatto difetto una certa valutazione autocritica. E si comprende pure, in queste annotazioni di un osservatore che regolarmente va a vedere le mostre più importanti in Italia e all'estero, che la sua cultura è sorretta e alimentata da una curiosità che non pare saziarsi né avere confini, e da un innato gusto dell'internazionalità, del cosmopolitismo, che non tutti gli artisti italiani avevano all'epoca acquisito.

Venendo a Lattanzi pittore, se ripercorriamo il suo curriculum, vediamo che ha esposto in mostre personali e di gruppo di valore, in cui prevalgono nettamente, non solo come numero ma come importanza, quelle all'estero. Ciò che più conta, tuttavia, è che cosa si prova, oggi, davanti ai suoi lavori, giacché le opere d'arte sono come i testi letterari e gli spartiti musicali, che vengono in un qualche modo reinventati, riscoperti, ogni volta che li si legge o li si esegue: in quell'atto se ne verifica o meno la persistente attualità. Ma occorre che ci sia data l'occasione per quell'incontro decisivo, poiché un'opera d'arte che resti senza chi la guarda è come un libro senza più lettori o una composizione musicale senza più esecutori. Sull'opera di Lattanzi sono scesi un oscuramento e un silenzio che ci paiono del tutto immotivati, giacché – possiamo personalmente testimoniare –, essa tuttora “funziona”, non lascia indifferenti, coinvolge e provoca una reazione positiva: la visione dei suoi dipinti affascina sia i conoscitori della storia dell'arte che quelli che semplicemente si soffermano, con occhi sgombri, davanti a un quadro, pronti a farsi catturare dall'eterna magia della pittura, che sempre si rinnova in molteplici forme. Ora che Lattanzi torna, con questa mostra, alla ribalta, occorre, dopo avere guardato i suoi dipinti, cercare di spiegare questa caduta d'attenzione, perché non può essere passata sotto silenzio l'emarginazione che la sua opera ha subito, sia in termini di considerazione storico-critica diffusa che come presenza nel mercato più rutilante. Pare spesso, l'odierno mercato dell'arte, un meccanismo infernale, cui viene nei fatti delegato il ruolo esclusivo – spesso assieme al “nuovo” museo che s'è presuntuosamente arrogato il compito di creare e imporre il volto del futuro –, di sancire il valore artistico di un'esperienza. Sente il continuo bisogno, questo mercato, di puntare sui soliti cavalli vincenti, o di tenere a battesimo nuovi “prodotti” artistici, pronto a rapidamente sbarazzarsi di giovani di cui si sia, magari troppo affrettatamente, verificato il mancato esito mercantile. Non ama soffermarsi, questo tipo di mercato, su vicende che, pur rivisitate con gli occhi di oggi, del nostro tempo, ancora sanno parlarci, andando così a riscoprire certi autori e movimenti – questa mostra di Lattanzi costituisce, fortunatamente, una felice eccezione. Ci ricorda, questo modo impietoso di procedere, quella stessa incapacità di voltarsi indietro di una parte della critica, che vive di pigriezze intellettuali, così

presa dall'esigenza di inventarsi una moda, un nuovo gruppo e movimento da lanciare, quasi che l'inventore potesse così assicurarsi una sorta di elisir di giovinezza, e di lunga vita professionale.

Nel caso di Lattanzi, dobbiamo questo esercizio di onestà intellettuale alle sue opere, alla loro capacità di darci un piacere dello sguardo e di indurci, senza incertezze, ad attribuire loro un riconoscimento estetico, al di là dell'interesse del pensiero teorico dell'artista.

Lattanzi ha accompagnato e motivato il suo fare con una vasta, puntigliosa produzione teorica, ripercorrendo, in un qualche modo, le strade di alcuni grandi artisti che, nel secolo scorso, avevano sentito l'esigenza di affiancare alla propria ricerca anche una costruzione che ne diffondesse le intime ragioni, così che l'opera ne traesse maggiore intelligibilità – in questo, al di là del suo essersi sempre posto fuori dai cori prevalenti negli anni del dopoguerra, di avere sempre avuto il gusto della solitudine, Lattanzi è figlio del suo tempo, di un'epoca in cui il fascino delle idee ha così a lungo dominato e sedotto. L'artista ha spiegato come all'origine del suo lavoro ci sia dapprima l'influenza dell'Espressionismo astratto americano – che in lui persiste nella costante libertà e fluidità della linea –, sul quale lui innesta dei segni primordiali (punti, cerchi, linee rette o ondulate, a zig-zag o a spirale), delle forme “ornamentali”, del tutto riconducibili – lo scoprirà qualche anno dopo avere iniziato il suo percorso di pittore – a quei venti *basic scribbles* (*scarabocchi di base*) che la ricercatrice americana Rhoda Kellogg aveva individuato dopo avere analizzato più di centomila disegni di bambini di età compresa tra i due e i quattro anni, ghirigori cui ogni essere umano ricorre per comunicare. Sono, questi, segni, schemi, che la mano traccia mentre apparentemente è passiva, non collegata al cervello occupato in altre attenzioni; in realtà la mano è il terminale “distratto” ma pensante di un flusso libero, spontaneo, che viene dall'interiorità, da archetipi lontani forse comuni a ogni essere umano. Lattanzi arriva presto alla conclusione che decorare e comunicare sono la stessa cosa: è attraverso quei segni e quelle forme primordiali, iterati e disposti secondo certe sequenze, che lasciamo intravedere la nostra psicologia, ma anche l'insopprimibile bisogno d'esprimerci, di comunicare un nostro messaggio, noi stessi. Successivamente, Lattanzi s'imbatte, all'Università del Minnesota, in un catalogo del pittore Marsden Hartley, e viene colpito da ciò che l'artista scriveva nel 1913-1914, quando cercava di andare oltre il cubismo: provava allora a realizzare opere, nello stile della scrittura automatica, lasciando che la sua mano fosse libera di disegnare linee e curve, stelle e varie immagini – “una qualità trascendente”, concludeva Hartley; dunque, attraverso quei semplici scarabocchi, ci si stava inoltrando in un territorio, misterioso e inesplorato, di straordinaria importanza. Ama, infine, Lattanzi, citare una frase di Duchamp del 1912, nella quale l'artista sostiene che chi intenda lavorare a un'immagine astratta deve tradurre i concetti astratti in “segni schematici”. Dato che queste convinzioni e queste basi teoriche, quel che avviene nei quarant'anni successivi è presto detto: Lattanzi, sviluppando l'esperienza “semantica”, approda, abbastanza naturalmente, a quella “ornamentale”, di impronta più apertamente decorativa – è utile qui citare un'osservazione di Henri van de Velde del 1901: “La funzione dell'ornamento non è quella di decorare, ma di dare una struttura”, di determinarne la forma finale – per poi, sempre con un percorso coerente, giungere all'esperienza “schematica”, in cui segno e gesto lasciano il campo allo schema geometrico, quando Lattanzi aderisce alla “teoria schematica” di Robert Estivals, sviluppando in particolare il tema dell'“interferenza nell'ascesa” di forme, soprattutto triangoli, collocate sulla superficie del quadro.

Tuttavia, come aveva lucidamente intuito un pensatore “orientale” come Georges Braque, “definire una cosa è sostituire la definizione alla cosa. Il conformismo comincia con la definizione”, poiché quando si etichetta una cosa si corre il rischio di smettere di vederla, giacché lo sguardo più non la scruta con la necessaria curiosità, pensando di averne già acquisito i codici di lettura, di interpretazione: il desiderio, l'interesse che ci suscita qualcosa d'ignoto, vengono annullati, immediatamente sopiti dal pronto ricorso a un termine che tutto dovrebbe automaticamente spiegare. Credo, personalmente, che anche nel caso di Lattanzi possa essere scattato un meccanismo simile: la “sovrastuttura” teorica che

definisce un'opera può finire per fornirle sì utili codici di interpretazione, ma anche approcci troppo preconfezionati, che alimentano pigri dello sguardo, non solo nella critica e nella storia dell'arte – che spesso credono di cavarsela stabilendo raggruppamenti, incasellando ogni esperienza artistica in certi ambiti, salvo regolarmente mai capire il valore dei viandanti solitari... –, ma anche nei comuni visitatori di una mostra o di un museo, magari troppo rapidamente indotti a distogliere i loro occhi da ciò che già s'illudono di conoscere, non più motivati dal piacere di vedere e di scoprire. Insomma, la teoria che lo stesso Lattanzi aveva fornito come supporto, il fascino discreto delle ideologie – non dimentichiamo, peraltro, che lo strutturalismo, l'idea della possibilità di definire modelli di svolgimento del pensiero, pervade la cultura del tempo –, possono avere rischiato di offuscare la sua opera nei suoi reali valori pittorici, quelli che chiunque sia chiamato a guardarla può, se ha una certa sensibilità, tuttora cogliere. Questo rischio era già stato lucidamente messo in rilievo da Franco Russoli che, nel testo in catalogo della mostra di Lattanzi alla Galerie Sydow di Francoforte, nel 1964, scriveva: “Credo (...) che sia da riconoscere anzitutto la validità poetica delle pitture e dei disegni di Lattanzi, perché si possano riconoscere i diritti delle sue intenzioni e dei suoi convincimenti teorici. 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 dalle più diverse esigenze, sono opere che vivono liricamente senza bisogno di appoggi e giustificazioni.” (3) Dunque, occorre non subordinare mai il corpo dell'opera alla teoria, ma eventualmente arricchire con la conoscenza di intenzioni e motivazioni ciò che lo sguardo, il rapporto diretto con essa hanno autonomamente acquisito, anche perché, come era arrivato a comprendere Braque, “il quadro è finito quando ha cancellato l'idea”.

Iniziamo allora una nostra ideale, virtuosa ricognizione ponendoci semplicemente davanti ai dipinti di Luciano Lattanzi e cominciando a guardarli. Se, come avviene, in questa mostra alla Galleria Elleni, dell'artista viene presentato l'intero percorso, noteremo che nella sua opera c'è un'evoluzione che può essere sì ricondotta ai tre periodi in cui l'artista ama suddividere il proprio lavoro – “semantico”, “ornamentale”, “schematico” – ma che non mancano i ritorni all'indietro e i ponti che saldamente collegano i tre arcipelaghi: insomma, tutto si tiene, nell'opera di Lattanzi, che è tra le più coerenti e unitarie che ci sia stato dato di conoscere. C'è davvero in lui, parafrasando un suo giudizio sulla scultura di Brancusi e Arp, una “continuità ideale dei valori pittorici”.

Nei dipinti della seconda metà degli anni Cinquanta e dei primi anni Sessanta, segni e forme, talvolta rarefatti, talvolta addensati, talvolta isolati su un fondo, talvolta sovrapposti in una sorta di vertigine di linee, luci, colori, s'affollano e danzano sulla superficie, alla ricerca di un ordine che non pare mai raggiungibile, di un approdo che non è mai conseguito: c'è, ovunque, la tensione verso un altrove che sta al di là di un luogo percepibile. E ci sono, nelle opere di questo periodo – che l'autore definisce “semantiche” – un movimento che non pare trovare quiete, un pulsare, un'inquietudine, una febbre, un muoversi sotterraneo, dentro le viscere, sotto la pelle, che la stessa superficie non riesce a celare. C'è, in questo brulicare di segni sottili, quasi un'idea “futurista”, una sorta di città che sale, che si sviluppa senza soste per gemmazione di un suo DNA segreto. Evocano in me, questi lavori di straordinaria bellezza – ho ancora negli occhi una intensa “cattedrale nera” del 1963, che ci conferma quanto l'artista sia attento alla capacità dei colori di evocare un certo stato d'animo (sensibilità che Lattanzi esprimerà pure nelle sue sperimentazioni con i diversi colori che è possibile dare a una lastra incisa, nello straordinario sodalizio che l'artista avrà con Giorgio Upiglio) –, un universo che sta nascendo, con una sorta di pulviscolo cosmico, di forze luminose che, intrecciandosi e avviluppandosi, passando dal primo piano a quello retrostante, sono all'origine di tutto: il crogiolo di un mondo in divenire, in cui il brivido della vita si manifesta in infiniti assi e orizzonti, in ritmi visivi, in timbri di colore. Poi, quelle forze in perenne mutazione s'organizzano in sistemi solari, diventano pianeti e catene genetiche, “giochi dell'oca” in cui infinite strade conducono in un luogo ove ci si potrà solo perdere. Infatti, nei dipinti eseguiti tra il 1965 e il 1985 – Lattanzi li definisce “ornamentali” – segni e forme si danno una

geometria, pur variegata. Dopo le prime prove – nelle quali, attraverso la debordante ricchezza dei motivi, delle forme e dei colori, e questa loro navigazione parallela in cui tutto sembra in attesa di un incontro, di una ricomposizione, l'artista sembra volere sfidare il nostro sguardo per verificarne la capacità di non arrendersi all'exasperazione –, l'opera di Lattanzi trova una sua sedimentazione, pur sempre mai statica, attorno a nuclei forti, cui fanno corona bordure, greche, o dai quali nascono, per gemmazione, altre forme che li replicano con infinite varianti, sia di forme che di colori. Nelle opere degli ultimi quindici anni del secolo – l'artista le definisce "schematiche", in sintonia con quelle del movimento internazionale che porta lo stesso nome – la semplificazione s'accentua, con l'abbandono di certi minuziosi motivi ornamentali, mentre le geometrie fanno il loro definitivo ingresso sulla tela con forme più solide e possenti, nelle quali affiora con insistenza il triangolo, e colori quali il giallo squillante e il blu s'impongono, sovrastano.

Soprattutto nei trent'anni che vanno dal 1955 al 1985, ma ancora nel periodo ultimo, possiamo cogliere ciò che differenzia Lattanzi rispetto all'astrattismo geometrico: il senso di un fare libero, veloce, spontaneo, con una fluidità del segno e del colore che ricorda lo scorrere di un fiume. Nella felice ebbrezza del fare, l'artista non si preoccupa di invadere terre già da lui occupate e dissodate con suoi segni e i suoi colori, di valicare confini, di sovrapporre segni, linee e colori come se, accanto al desiderio di comunicare, di esprimersi, ci fosse anche quello di cancellare, di confondere, di fare perdere le proprie tracce. Tuttavia, se si osserva con attenzione un dipinto di Lattanzi, si vede che l'esito della mano che credevamo libera, ebbra, inconsapevole, è un'opera in cui agevolmente ritroviamo simmetrie e pesi, con, ad esempio, quei cerchi di maggiori dimensioni cui fanno corona cerchi di ampiezza inferiore, e tutta una sinfonia di forme della geometria, dai quadrati ai rettangoli, ai triangoli. L'artista dà così ordine e corpo a ciò che, per definizione, essendo prodotto dell'istinto, non potrebbe assumerlo. Ci sembra, quasi, di essere di fronte a una cosmografia spaziale, anche quando possiamo riconoscere, all'interno del periodo "ornamentale", le suggestioni e l'evocazione dei rosoni o delle volte delle cattedrali, talvolta resi nelle loro proiezioni ortogonali, i motivi dei tappeti orientali – forme che hanno come intima essenza l'esigenza decorativa. In fondo, di fronte a queste opere dell'artista, nelle quali spesso c'è un vortice, un girare intorno a uno o più nuclei forti che se ne stanno al centro, potrebbe essere pertinente l'osservazione di Furio Jesi: "La macchina mitologia gira perennemente in cerchio". Credo, del resto, che Lattanzi si sia cimentato in una sorta di costruzione pittorica mitologica, che, come acutamente ha osservato Lamberto Pignotti, intendeva reagire, attraverso questa esigenza di riandare all'origine prima di tutto, ai processi di standardizzazione, all'"uomo a una dimensione", all'uniformità diffusa che già erano realtà nella società del tempo. (4)

Il viaggio compiuto da Lattanzi dentro la pittura, che abbiamo sommariamente ripercorso, evoca, nei suoi esiti, esperienze di grande interesse, che ci confermano che il fascino che proviamo di fronte ai suoi lavori non è un abbaglio, un fraintendimento generoso. Chi già ha avuto modo di scrivere sull'opera di Lattanzi (5) ha citato i motivi ornamentali, decorativi delle culture primitive – pensiamo, giacché sono state presentate in Occidente negli ultimi decenni, alle opere degli aborigeni d'Australia – o le esperienze che Dubuffet amava definire *art brut*, e gli americani *raw vision*, o ancora le fasce ornamentali e le sequenze di figure e forme che ci sono nei tappeti orientali, nei *mandala*, nei codici miniati, tutte esperienze in linea del resto con i postulati teorici avanzati dallo stesso Lattanzi. Se volessimo avventurarci verso prove a noi più vicine nel tempo, non potremmo dimenticare le esperienze illustrative di Burne-Jones, di Beardsley, e del movimento inglese delle Arts and Crafts, certe tensioni della Secessione viennese, alcune prove di Sophie Tauber-Arp nei primi anni Venti, certe straordinarie soluzioni di illustrazioni di libri operate da Picasso (*Le Chef-d'oeuvre Inconnu* di Balzac e *Le Chant des Morts* di Reverdy) e da Matisse (*Poèmes de Charles d'Orléans*), fino a varie esperienze dell'arte del secondo dopoguerra (in primo luogo, gli amici fraterni di Lattanzi, i suoi compagni di viaggio Werner Schreib e Robert Estivals, e poi Vasarely e qualche altro protagonista dell'optical art – che, ricordiamolo, affonda le sue radici nelle ricerche sulla percezione visiva compiute al Bauhaus e in quelle

cinetiche di Balla e di Duchamp –, Capogrossi, Cagli, Accardi, Griffa, Dewasne, Hundertwasser, Bemporad, Bianco, Bradley, Bruning, Clerc, Alan Davie, Franceschini, Macreau, Philip Martin, Mathieu, Noël, Novelli, Scanavino, Vermi) (6). È, questo, solo un parziale riepilogo di quanto già ha osservato chi si è cimentato con l'opera di Lattanzi, riconducendo il suo lavoro a altre esperienze di straordinaria importanza nell'arte del Novecento. Ad esempio, Gillo Dorfles, in un contributo assai acuto sul lavoro dell'artista, che ci fa ritornare a una delle osservazioni fondanti del nostro testo, sostiene che la pittura di Lattanzi, che si avvale “di segni ripetuti in diverse guise e con numerose varianti”, piuttosto che essere definita semplicemente “semantica”, va ricondotta a “una composizione che non si differenzia sostanzialmente da quelle di molta arte contemporanea nella quale così spesso ricorrono segni elementari (e basterebbe ricordare quella di Capogrossi, di Hartung, di Michaux).” (3) Mi piace sottolineare questo aspetto dell'opera di Lattanzi, questa sua naturale contiguità con esperienze, tuttora profondamente vitali e spesso ignorate, del ventesimo secolo. Vorrei almeno ricordare, avendone presentato una mostra antologica a Palazzo Magnani di Reggio Emilia nel marzo 2003, le opere che Maria Helena Vieira da Silva realizza nella seconda metà degli anni Trenta: labirinti di forme che cercano un centro di gravità nello spazio e nel tempo – anche in Lattanzi c'è la stessa fusione di rigore e fantasia, l'idea di un'opera che si costruisce mediante l'accostamento, la ripetizione, la sovrapposizione, la stratificazione di cellule, di elementi semplici che si fanno poi apparati. E credo ci sia, in Lattanzi, la stessa ispirazione profonda che troviamo in Vieira: la visione di una coincidenza stretta tra spazio e tempo, non solo come esito finale della rappresentazione pittorica e dell'esperienza esistenziale, ma come modalità del loro farsi, giacché l'appropriazione e la misurazione della conoscenza e del senso dello spazio, e la conquista della percezione e del significato ultimo del tempo, sono percorsi e processi paralleli, che si integrano, si sovrappongono, ritornando sui propri passi, incrociandosi, fondendosi, fino a dare vita a un inestricabile labirinto. E chiamano, queste opere di Lattanzi, a entrarvi dentro, a immergervi; come diceva Vieira dei suoi lavori, “Se ho utilizzato i quadrettini, questa prospettiva vacillante (sono io che la definisco così), è perché non vedevo l'interesse di seguire Mondrian o un altro. Volevo un'altra cosa. Volevo che la gente non fosse passiva. Volevo che venisse, che partecipasse al gioco, che passeggiasse, salisse, scendesse...” (7) Né, infine, soprattutto di fronte alle prime, felicissime prove di Lattanzi, posso dimenticare, non avere davanti agli occhi, le strutture e gli orditi di segni, le trasparenze del colore, che Tancredi, collegandosi alle esperienze dell'Automatismo gestuale, realizzava negli anni Cinquanta. In fondo, Lattanzi sente, quando avvia il suo percorso, che la pittura sta battendo nuove strade e che sta lentamente entrando in crisi, e lui, di fronte alle teorie che ne sanciscono la morte, reagisce rituffandosi nella sua genesi prima, immergendosi nel suo concreto farsi quando essa venne alla luce.

Credo che occorra dunque mettersi semplicemente davanti ai dipinti di Luciano Lattanzi e guardarli. Chi conosce qualcosa di pittura, o ha per essa una certa innata sensibilità – quelle persone cui l'opera va diritta al cuore e allo stomaco, superando gli steccati delle conoscenze e degli approfondimenti –, segue affascinato le evoluzioni di questo segno-colore intriso di luce, il suo svettare e il suo inabissarsi, le profondità e le sovrapposizioni di piani che l'artista ha saputo creare, le compenetrazioni di forme e di toni. Al di là della eventuale riconoscibilità figurale di certi temi – penso ai rosoni e alle volte delle cattedrali –, ci si rende presto conto che in questi labirinti, in queste ellissi e in tutte le altre forme geometriche cui Lattanzi ha fatto ricorso, ci sono una cultura e una sapienza pittoriche di prim'ordine. Certo, alcune storie dell'arte possono anche oscurare certi contributi e esiti, ma così non può sempre essere. Prima o poi c'è un velo che viene sollevato, c'è una luce che entra, che sbaraglia la duratura incapacità di voltarsi indietro che certa critica e storia dell'arte hanno, prese come sono dal desiderio di tenere a battesimo nuove mode o movimenti, di essere riconosciute come il demiurgo cui spetta creare e definire ciò che può chiamarsi arte. Osserverei, più modestamente, che compito di chi svolge un ruolo di presentazione, di divulgazione (se mi è concesso di utilizzare questa parola) dell'opera d'arte – sia esso critico, storico dell'arte, istituzione museale o galleria – è di capire che si può benissimo stare

dentro l'arte del proprio tempo anche uscendone, ritornando talvolta indietro nel tempo, quando si sente l'esigenza di consegnare agli appassionati dell'arte il tempo e la verità, non ancora percepiti, di un'opera. Può darsi che quest'opera abbia una posizione marginale dentro il mercato, non sembri camminare al passo delle mode, e tuttavia essa può essere più "moderna" di tante vuote esercitazioni dell'oggi, perché non è affatto vero che la tradizione è solo un'inutile catena che ci soffoca.

Forse, nel destino riservato alla sua opera, qualcosa è da imputare allo stesso Lattanzi, che appare ostico a ogni intrusione nella sua vita personale – credo che lui sia consapevole di essere uomo e artista di valore, del tutto al di sopra di una media banale che ci avvolge, e che abbia finito per ritirarsi in una sorta di silenzio appartato, di isolamento, quasi che, dati i tempi, nulla più ormai potesse aspettarsi, se non l'intima consapevolezza di avere dato un contributo importante alla pittura. Ora, con questa mostra, Lattanzi riprende la parola, e offrendoci queste sue opere, fatte uscire dal buio e dal silenzio del suo studio, contribuisce a aprire la nostra mente, ad affinare la nostra percezione e la nostra sensibilità. Non si erano certo inabissate nel tempo, le opere di Lattanzi, ma ora che incontrano il nostro sguardo tornano a esistere, a vivere, per un tempo lungo; i suoi segni primordiali si sono fatti pensiero in forma di pittura e i suoi dipinti hanno dentro quell'insopprimibile "desiderio di durare" che solo la vera arte sa darsi.

(1) Citiamo, tra gli altri, due volumi "d'artista", tirati rispettivamente in 250 e 150 esemplari, nel primo dei quali Lattanzi ripubblica, accompagnati da propri disegni, alcuni suoi articoli apparsi a suo tempo sulla rivista "D'Ars" (Luciano Lattanzi, *I retroscena dell'idea semantica*, edizioni D'Ars, Milano 1969), mentre nel secondo l'artista ripropone fac-simili di proprie riflessioni teoriche illustrate da suoi disegni (Luciano Lattanzi, *Le Schématisme scripto-gesto-visuel*. Avant-propos par Robert Estivals, S.B.S. editeur, Paris, 15 juin 1985). Tra le interviste a Lattanzi, tutte di straordinario interesse, ricordiamo quelle di Gianna von Loë nel catalogo della mostra alla Galleria Roberto Peccolo di Livorno (*Luciano Lattanzi*, Edizioni Galleria Peccolo, Livorno 1988, volumetto che contiene anche, oltre a testi critici dedicati all'artista, già pubblicati, una conversazione di Ugo Ruberti con Lattanzi stesso, dal titolo *La ristrutturazione dell'informale*), e quella di Ugo Ruberti apparsa sulla rivista "In tema di Medicina e cultura", I.M.F., 1 febbraio 1992). Alcuni testi e interviste di Lattanzi sono stati riproposti nel recente catalogo della mostra alla Chiesa del Suffragio di Carrara, ottobre-novembre 2006: *Luciano Lattanzi, tra significato e significanti*, a cura di Mario Costa, Edizioni Baul, 2006.

(2) Luciano Lattanzi, *Arte contemporanea in galleria, 1961-1964*, edizioni D'Ars, Milano 1966. Oltre a questo volume, non si può dimenticare un altro testo di Lattanzi, ricco di riflessioni che coinvolgono anche il proprio lavoro: Luciano Lattanzi, *Le concept d'anatomie dans la sculpture abstraite*, avant-propos par Robert Estivals, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1978.

(3) *Lattanzi e Schreier*, prefazione di Giuseppe Gatt, testi di Gillo Dorfles, Emilio Garroni, Filiberto Menna, Italo Tomassoni, antologia critica di Umbro Apollonio, Giulio Carlo Argan, Reinhard Dohl, G. Gassiot-Talabot, Will Grohmann, Kurt Leonhard, Franco Russoli, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1964

(4) Citato in Ugo Ruberti, *Pittura d'Ornamento. Luciano Lattanzi a Milano, 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano 1994, pag. 90.

(5) Ugo Ruberti, *Pittura d'Ornamento. Luciano Lattanzi a Milano, 1968-1985*, Leonardo Arte, Milano 1994

(6) Un esempio delle possibili associazioni tra la ricerca di Lattanzi e quella di altri pittori lo si trova nel piccolo catalogo della mostra "Il post-informale in Europa dal 1955 al 1965", tenutasi a Villa Contarini di Piazzola sul Brenta (Padova) dal 6 settembre al 6 ottobre 1991.

(7) *Maria Helena Vieira da Silva. Il labirinto del tempo*, catalogo della mostra a cura di Sandro Parmiggiani e Chiara Calzetta Jaeger, Skira, Milano 2003