

BINGA

«Tommaso Binga è nato a Salerno e lavora a Roma». Dietro questa lapidaria notizia, tratta dal cata-

logo della personale dell'artista all'Obelisco, si nasconde una giovane donna, sorridente, bionda, ungarrettianamente «tonda quel tanto che dà tormento», sposa felice di un noto critico d'arte. Questo estroso, divertito camuffamento sta alla base di un'arte non meno estrosa e divertita. Un gioco sapido e raffinato, per nulla «drammatico» e «implacabile» come lo definisce Ermanno Migliorini, accreditato teorico della conceptual art, nella sua lunga e densa presentazione. Il divertimento per Tommaso Binga incomincia con la caccia ai contenitori di polistirolo (qualcosa tra l'objet trouvé e il ready made) e

prosegue con la scelta di ritagli di giornali illustrati e di fotografie a colori da incollare opportunamente nelle piccole nicchie lasciate libere dai più disparati oggetti. Altre volte Tommaso Binga inserisce nei candidi spazi delle frasi scritte con una grafia incomprensibile. Una ricerca, questa, più sottile dal momento che alla desemantizzazione della parola si sostituisce l'allegoria di un'immagine grafica che ne richiama il significato fino ad una specie di rebus tautologico. Ma sempre ogni oggetto, indipendentemente dalle molte letture che può suggerire, ha il merito di una sua intrinseca piacevolezza estetica.

Lorenza Trucchi, momento sera, 24 aprile 1974



*La Galleria dell'Obelisco
La prega di intervenire
all'apertura
della mostra di*

TOMASO BINGA

*che avrà luogo la sera di
mercoledì 10 Aprile 1974
dalle 21 alle 24.*

Y

*Galleria dell'Obelisco
Via Sistina 146
telef. 465.917 - 678.30.67*

Catalogo in Galleria

TOMASO BINGA

Nella loro chiarezza formale, nella loro trasparenza immediata, le opere di Binga potevano — e, certo, potrebbero ancora — essere lette, come ha suggerito Italo Mussa, nella duplice chiave dell'oggetto e dell'immagine, e delle conseguenti relazioni, dei conseguenti equilibri. Ma oggi che il suo « fare » si è così arricchito e raffinato occorre, a nostro avviso, condurre analisi assai più circostanziate e dirette, tali che possano dar ragione della quantità di sollecitazioni che da quegli « oggetti » provengono, delle operazioni che di fatto si svolgono al di sotto dell'ingannevole perfezione della superficie visibile. Perché proprio nell'accumularsi delle operazioni, e talora nei loro sovrapporsi e incrociarsi, sta il senso più vivo di queste formazioni complesse che qui è dato vedere solo nella loro finale e risoluta immobilità.

È il momento originario non può essere, ovviamente, che quello storico del ready-made duchampiano, sempre presente nell'ontogenesi dell'arte contemporanea: il materiale usato in prevalenza — una prevalenza certo non casuale — è fornito dai contenitori di polistirolo espanso usati dall'industria. Materiale apparentemente gradevole nella sua levigata bianchezza, e già « formato », disegnato dai vuoti degli oggetti che affondavano negli alloggiamenti e che sono stati sottratti, allontanati per sempre da esso, che — privato di qualsiasi ragione — riacquista una sua residua, stupida e provvisoria esteticità, prima di essere abbandonato al suo destino. Esso è salvato proprio in questo istante, un istante prima della distruzione un istante dopo la perdita di qualsiasi funzionalità, nella sua inutilità che può essere riscattata solo da un gratuito investimento di valore. Da un tentativo di lettura di quei vuoti e di quei pieni, da una loro riconquistata considerazione ottica, ma certo anche fantastica, come se il polistirolo fosse un innaturale cielo di nuvole meccaniche rimovite come metafore del vivente. In questo modo, il polistirolo diventa un materiale nobile, come il marmo: e questa sua nobiltà è sancita dalla sua introduzione in teche sontuose — al modo delle opere d'arte —. E questo è il primo livello dell'operazione.

A questo punto, infatti, la stupida apparenza della materia industriale, le sue forme allusive, la sua disponibilità, ricevono un primo « riempimento di senso »: suggerimenti grafici, fotografie a colori, frammenti di stampa sono inseriti in quelli che ora non sono più alloggiamenti, ma occhi o finestre, stanze, ponti, obiettivi fotografici, bocche, tubi televisivi, schermi cinematografici, cornici, decorazioni, simboli, riferimenti geometrici dell'inconscio. Le forme sono interpretate nel loro gioco, nelle loro relazioni che ora diventano evidenti proposte per analogie, metonimie, metafore. L'insieme è diventato un nuovo oggetto, ma anche — una nuova idea —: l'oggetto è diventato un segno. È questo forse il momento più libero, più vicino al rischio dell'umor, quello in cui la magia scacchiera si riempie di figure e di cose, si anima in un gioco che tuttavia ritorna subito su se stesso. Nel momento in cui si poteva pensare di aver colto il senso di questo operare interviene, con i suoi terribili messaggi, la ripetizione.

Si diceva di occhi, finestre, schermi immaginosamente disegnati nel polistirolo ma in esso, come in tutti gli oggetti industriali, le forme sono ripetute con l'ossessività del processo che resta sempre uguale a se stesso per le necessità della produzione. Nella sua trasfigurazione artistica esso non perde questa sua essenziale qualità: e l'interpretazione grafica segue la legge fondamentale dell'industria. Non una testa, ma tante teste uguali si affacciano a quelle finestre, appaiono in quegli occhi o su quegli schermi. La ridondanza corrompe qualsiasi iter comunicativo, qualsiasi figura retorica: ogni metafora decade al livello di uno straziante comunicato commerciale. Ciò che si poteva credere una favola, è invece propria mente un altro ready-made, un ready-made colorato, stampato, che s'innesta sul primo ready-made di polistirolo. L'immagine è deprivata della sua efficacia di comunicazione iconica: essa ritorna un segno degradato, ritorna cosa fra le cose.

Le operazioni di Binga, come si sarà già visto, avvengono lungo una linea che appare accuratamente preordinata: secondo un percorso che si avvicina e si allontana, per improvvisi arricchimenti e per subitane sottrazioni, in una acuta consapevolezza del dramma che si consuma nella cultura artistica contemporanea. E qui si inserisce un altro apparente invito al chiarimento del senso complessivo dell'operazione. Apparente perché anch'esso si rivelerà ingannevole, subito dopo aver recato un provvisorio contributo alla formazione di un possibile livello poetico, che è sempre alluso, ma che è anche sempre negato. Ci riferiamo alle scritture, ai termini di un lessico, forse evocativo, che sono tracciati vicino alle immagini — o in connessione con esse? — e che sembrano talora volerne determinare la chiave di lettura, l'atmosfera, il senso psicologico. Ma sono in realtà delle indicazioni verbali che si riferiscono — talora adombrando un significato poetico — ad un materiale iconico che è degradato a cosa: ancora una volta un sospetto di ironia. Che è rafforzato poi dalla funzione degli interventi verbali, assolutamente ridondanti rispetto alle immagini, didascalie che rimandano, nella ripetizione, oltre il senso proprio di esse, verso qualcosa che è al di là sia del segno iconico che del segno linguistico, e mimano un'operazione che è assai vicina a certe mediazioni concettuali. Inoltre, spesso le stesse parole, le brevi frasi, sono ripetute e ripetute, quasi in un balbettamento che si rievoca ad altro. Ancora una sottrazione: quelle parole, in realtà, non significano più nulla, non sono segni di nulla.

Ma veniamo alla scrittura: esaminiamola per esempio in certe opere ove essa acquista un valore determinante. Essa si appiattisce, si deforma, si riduce a semplice traccia grafica, a mera voluta. Tende a perdere il suo carattere convenzionale, di comunsegno, per ritornare verso la sfera del privato, per rifiutarsi alla comunicazione. Le parole, sottoposte a una radicale deformazione calligrafica, « sembrano » parole, ma non sono leggibili, o lo sono scarsamente, ambigualmente, faticosamente, lasciando sempre un'ampia zona di incertezza. La scrittura, appena promessa, annulla se stessa e i propri significati, si nasconde, si nega. Si assiste così, da un'opera all'altra, a un pervicace processo di desemantizzazione della scrittura.

Non siamo ancora, tuttavia, al punto di arrivo, all'operazione terminata, al grado zero. Perché infatti, secondo un movimento che ci è già noto, la grafia che è ancora in qualche modo la forma grafica di possibili parole, o che almeno allude ad esse (e richiede talora di essere interpretata come parola), cerca di nuovo di riconquistare un livello iconico. La parola scritta, come in certi antichissimi esercizi calligrafici, tende insomma a disporsi come analogon dell'icone, se non propriamente come icone, si tinge di colori che rinviano a quelli delle cose cui si riferisce, si dispone lungo linee orizzontali o verticali mimando, di nuovo, un'inaspettata e ambigua adesione al reale. Oppure, in una versione più recente, ma di grande interesse, tende a disporsi in un reticolo ordinato da cui emerge di nuovo un interesse acutamente formale.

Questi i piani delle complesse operazioni di Binga, il paradigma di una possibile analisi il cui senso ci sembra evidente. Un gioco finissimo in cui l'affermazione perentoria di evidenze formali (i contenitori, la ripetizione, la riduzione del segno a formula grafica) si alterna all'ingannevole e provvisorio rinvio all'immagine poetica, sia essa presente o evocata (le figure, le parole, l'uso iconico della scrittura desemantizzata): ingannevole in quanto essa, a sua volta, si rivela di fatto come un momento situabile all'interno di una categoria formale. Un gioco drammatico, lucidamente implacabilmente condotto sull'oggetto, « aperto » come ha detto Mussa — ad ogni ipotesi del fare ».

Ermanno Migliorini

TOMASO BINGA è nato a Salerno, vive e lavora a Roma

Mostre personali:

- 1971 Galleria « L'Oggetto » di Caserta
- 1972 Galleria « Paesi Nuovi » di Roma
- 1972 Galleria « Il Diagramma » di Napoli
- 1973 Centro Artistico Culturale di Acireale
- 1974 Galleria « Duemila » di Bologna

Mostre collettive:

- 1972 « La Struttura e l'Oggetto », Positano
- 1972 « Galleria AL2 », Roma
- 1972 « La Serigrafia », Palazzo Braschi, Roma
- 1972 « Premio Nazionale di Pittura Conte Ugo Pasquini », Massa Cozzile
- 1972 « Circuito Chiuso-Aperto », VI Edizione della Rassegna d'Arte, Acireale
- 1972 « Perché l'Ironia », III Rassegna Nazionale di Pittura, Caserta
- 1972 « Estensione 1972 », Rassegna Nazionale d'Arte contemporanea, Mantova, « Casa del Mantegna »
- 1973 « Ricerche 1973 », Napoli
- 1973 « Tre Azioni », videotape, Studio Pierelli, Roma
- 1974 « Grafica Autogestita », Palazzo Braschi, Roma
- 1974 « Cinquantasettant'anni », Galleria Seconda Scala, Roma
- 1974 « Roma 2726 anni dopo », Palazzo Braschi, Roma

GALLERIA DELL'OBELISCO

VIA SISTINA 146, ROMA

DAL 10 AL 26 APRILE, 1974

ORARIO: 10 - 19 DAL LUNEDÌ AL VENERDÌ

TEL. 46.59.17 - 678.30.67

OPERE

POLISTIROLO - COLLAGE - PLEXIGLAS

1	IL GRANDE IMPERATORE	1972	64,5x59x8,5
2	I VANTAGGI DELLA VISTA	1972	49,7x58,5x10,7
3	OBLO	1972	34x34x12,8
4	SPECCHIO INFRANTO	1972	34x34x6
5	LA CASTELLANA	1972	38,8x42x12,2
6	HABITAT	1972	58x51,5x11,2
7	INCONTRO A MADRID	1972	38,9x42x20,3
8	NERO O ROSSO?	1972	63x49x12
9	SUCCO DI MELA	1972	47,8x35x10,5
10	FINESTRE	1972	26,8x23,5x10
11	MADONNA CON BABY	1972	58,7x45,8x10,2
12	LE GAMBE CON LE PERE	1972	35,1x37,2x9,2
13	NEGATIVO	1973	58,5x17,1x5,9
14	POSITIVO	1973	58,5x17,1x5,2
15	YOGA	1973	48,4x40,5x11,8
16	DONNE CON BORSA	1973	47x47x13,2
17	EVA	1973	25,9x34,7x10,7
18	PIEDI	1973	65x59x8,6
19	MANI-OCCHI	1973	72,3x43,5x7,5
20	CONGIUNTE-SEPARATE	1973	46,9x51,7x5,7
21	OROLOGI	1973	32,2x67,2x6,6
22	DISSOLVENZA IN BIANCO	1973	54,5x58,4x5

POLISTIROLO - COLLAGE - SUPPORTO IN LEGNO - PLEXIGLAS

23	DONNA AL GUINZAGLIO	1972	65,6x33x5,4
24	BIRILLAGGINE MARINA	1972	67,5x65,7x8,5
25	MANI BIANCHE MANI NERE	1972	80,7x46,8x7
26	UNA SEI CILINDRI II	1972	47x80,7x6,6
27	FONDO TINTA	1973	89x76,8x6
28	PER MARINA	1973	46x46x5,6
29	DONNE IN SERIE	1973	47,7x115,8x4,8
30	DISSOLVENZA IN NERO	1973	53,8x55x7,5

POLISTIROLO - COLLAGE - SCRITTURA - PLEXIGLAS

31	MADE IN GERMANY	1972	50,5x66,7x18,6
32	MOVIMENTO	1972	44x107,2x5
33	LETTERA	1973	61x47,1x6,5
34	PARIGI SENZA VERDE	1973	43,2x55,4x15,7
35	PAROLE	1973	59x64,8x7,7
36	MANI PER UNA PARABOLA	1973	66,6x51,4x9,4
37	OMAGGIO A UNGARETTI	1973	66,6x50,5x9,2
38	SOLE - LUCE - ARIA	1973	47x18,7x6
39	PARTIRE	1973	33,7x40,4x7,4
40	SOLLEVARE	1973	24,5x32,4x3,8
41	TEST-ROSSO	1973	47,7x47,7x5,8
42	TEST-GIALLO	1973	47,7x7,7x5,8
43	TEST-VERDE	1973	47,7x47,7x5,8
44	TEST-BLU	1973	47,7x47,7x5,8
45	TEST-MARRONE	1973	47,7x47,7x5,8
46	TEST-ARANCIO	1973	47,7x47,7x5,8
47	TEST A SEI RIPRESE	1973	117x20,5x11,5
48	TEST PER UN CRITICO	1973	44,7x22,5x10
49	TEST-OCCHI	1973	44,5x22,2x11,6
50	TIRASSEGNO DEL III COMANDAMENTO	1973	49,3x49,3x4,7
51	TIRASSEGNO DEL IX COMANDAMENTO	1973	49,3x49,3x4,7
52	MARE	1974	34,4x41,5x12,6
53	A COME A	1974	44x34,5x6
54	CONCORSO	1974	58,7x48,4x9,2
55	FINE DELLO SPETTACOLO	1974	58,7x48,4x9,2
56	AUTOFOTOBIOGRAFIA	1974	66,7x50,5x9,8
57	CUCULLARE-GRANDE GLUTEO-GASTROCNEMIO-INTEROSSEI (4 oggetti separati)	1974	21x31x8 ciascuno
58	UNO-DUE-TRE (3 oggetti separati)	1974	44x34,5x6 ciascuno

POLISTIROLO - COLLAGE - SCRITTURA - LEGNO - PLEXIGLAS

59	AMORE AMORE	1972	42x51x12,5
60	ATTESA	1972	66,8x67,9x7
61	FUMARE	1973	80x80
62	SILENZIO	1973	80x80
63	BESOS	1973	76x76
64	DONNE-MALINCONIA	1973	71x71x8,1
65	DONNE-DISSOLVENZA	1973	71x71x5,5

SCRITTURA SU POLISTIROLO - PLEXIGLAS

66	I DIECI COMANDAMENTI (10 oggetti separati)	1973	22x75,2x2,5 ciasc.
----	--	------	--------------------

POLISTIROLO - FOTOGRAFIA - PLEXIGLAS

67	DI NUOVO EROS MI GUARDA	1973	50,5x66,7x9,8
----	-------------------------	------	---------------