

## Fuoco nero

Arturo Carlo Quintavalle

Perché *Fuoco nero*? La serie delle fotografie di Aurelio Amendola, con Burri che crea col fuoco una *Plastica*, e il *cellotex* delle raccolte CSAC, appunto nero, possono farci capire il senso del titolo, quantomeno quello letterale. Il sottotitolo pone ulteriori problemi: *Materia e struttura attorno e dopo Burri*. Dove “materia” è parola scelta per evitare l’altra, “informale”, che avrebbe in qualche modo aperto un diverso percorso di lettura; come lo avrebbe aperto il termine “astrazione” mentre qui si è scelto, a contrappunto di “materia”, “struttura”. Insomma si è voluto puntare non sui movimenti, non sui gruppi, ma piuttosto sulla duplice scelta che “attorno”, ma anche “dopo” Burri, si proponeva: da una parte l’attenzione all’organizzazione dell’opera, dall’altra alla materia, agli spessori, alla stratificazione delle forme.

Una mostra è sempre un racconto ma, qualche volta, il racconto viene costruito attorno a un’opera, attorno alla creazione di un artista e dunque, in qualche modo, la rassegna viene condizionata dalla ricerca di quel protagonista. Quando poi una mostra viene pensata stimolando numerosi artisti a riflettere sul contributo che un altro artista ha dato all’arte, e parliamo di Alberto Burri, allora si deve tenere conto delle ragioni per cui pittori, scultori, fotografi, costruiscono o hanno costruito quel dialogo, quel rapporto, quella loro storia. Così dunque questa nostra analisi comincia con una riflessione sull’importante donazione di Alberto Burri alle raccolte dello CSAC, un *cellotex* del 1975 di particolare significato nel percorso dell’artista. Proporre a molti artisti di oggi il senso di un dialogo a distanza con l’opera di Burri vuole dire affrontare il suo significato storico, e forse anche il suo peso nell’arte d’oggi.

Dagli artisti ho avuto una duplice serie di risposte, da una parte quelle di coloro che hanno ritenuto opportuno proporre un’opera recente, quindi lontana, a volte più di una generazione, dalla data del *cellotex* di Burri, altri invece hanno ritenuto più giusto offrire un’opera del passato, magari un’opera legata alla fase della fine degli anni cinquanta o degli inizi degli anni sessanta, dunque del perio-

do informale. Le strade a questo punto sembravano divergere; un gruppo importante di creazioni datavano gli anni recentissimi, altre invece andavano molto più indietro. Si poneva quindi il problema del se e come costruire un discorso storico sulla ricerca di Burri. Una prima questione nasceva proprio dall’opera ~~di Burri~~ donata allo CSAC, un grande *cellotex* dove la struttura geometrica, quasi la rappresentazione di un teorema, appariva molto evidente. Era quindi possibile proporre di Burri una duplice lettura, da una parte una creazione, la serie dei *cellotex*, pensata come misurata struttura, dall’altra un insieme di opere della fase precedente dell’artista, pienamente legate alla ricerca informale. C’è del resto, nella lettura che gli artisti contemporanei danno di Burri, come una frattura, uno stacco: da una parte l’analisi del grande protagonista di una stagione intera, dagli anni cinquanta ai sessanta; dall’altra la ricerca di un creatore che sembra avere messo da parte le proprie antiche scelte per un’organizzazione diversa delle opere, non più dunque legni, ferri, plastiche, ma un’architettura dell’immagine molto evidente, quasi enunciata. La critica di Burri, Giulio Carlo Argan e molti altri dopo di lui, ha posto in evidenza questa struttura, questa organizzazione delle opere che in apparenza data dalla prima serie dei *cellotex* di cui fa parte anche il dipinto dello CSAC, ma si deve riflettere su un fatto: quella capacità di organizzare con una forte struttura le opere va ben più indietro della metà degli anni settanta, risale davvero alle prime creazioni dell’artista. Quindi è sembrato opportuno, anzi forse indispensabile, non solo cercare di capire Alberto Burri, ma restituire almeno parte del contesto nel quale l’artista opera, dunque la situazione a Roma, ma anche a Milano, negli anni cinquanta e dopo, negli anni settanta, distinguendo quindi le opere date alle raccolte CSAC nel segno di Burri, opere recenti e anche recentissime, dalle altre proposte per restituire un momento storico tanto ricco e complesso.

Per questo è sembrato indispensabile ricorrere alle raccolte dello CSAC proprio per tentare di seguire, certo per cenni, la vicenda che vede con-

Lorenzo Guerrini, *Studio per Icaro*, 1951. CSAC, Università di Parma

Lorenzo Guerrini, *Studio per scultura*, 1953. CSAC, Università di Parma

Lorenzo Guerrini, *Studio per scultura*, 1955. CSAC, Università di Parma

frontarsi davvero due vie, la strada della materia, degli spessori, della densità fisica delle opere, e le relative, distinte ideologie, e l'altra strada attenta invece a un rigore, a una ben diversa riflessione sulla funzione e sul significato degli spazi e delle immagini. Si sono dunque proposte, agli inizi, alcune opere che permettano di restituire in parte le linee dell'indagine artistica nel momento in cui muove la ricerca di Burri, dunque dagli anni cinquanta, soprattutto a Roma, ma, naturalmente, e a confronto, anche a Milano; quindi si sono presentate le opere degli artisti di oggi che mostrano un dialogo con il pittore di Città di Castello o anche e proprio con il suo *cellotex*. È poi sembrato indispensabile seguire storicamente alcuni aspetti della stagione dell'Informale, cercando di definirne anche la geografia, dalla Liguria alla Lombardia, dal Centro e Sud Italia all'Emilia; naturalmente non si poteva estendere oltre un certo limite la presentazione delle opere, ma era d'altro canto necessario dare fisicamente il senso della ricchezza di quella ricerca proponendo anche alcuni preziosi pezzi che si so-

no aggiunti negli ultimi due anni alle collezioni universitarie.

A questo punto il percorso della mostra, il racconto, assume una forma più precisa anche se mancano ancora alcuni passaggi importanti. Da una parte, e come risposta all'impianto iniziale, si deve dimostrare il peso della visione organizzata, spazialmente costruita, al tempo di Burri e dopo, e questo spiega quindi la presenza, alla fine dell'esposizione, di un gruppo di opere fondate su una precisa organizzazione strutturale che illustrano i due maggiori poli, Roma e Milano, chiave per capire una situazione ben altrimenti estesa. Inoltre nel percorso espositivo sono inseriti significativi gruppi di fotografie, alcuni legati al tempo e ai modi dell'Informale, altri che affrontano il tema della struttura dell'immagine, altri ancora che affrontano la ricerca spingendosi nell'area del Concettuale.

La rassegna dunque può essere letta seguendo due percorsi: l'omaggio di molti, significativi artisti alla ricerca di Alberto Burri che si manifesta anche attraverso precise testimonianze scritte, la restitui-

Lorenzo Guerrini, *Sogno di pietra*, 1973. CSAC, Università di Parma



zione del tempo della ricerca sulla materia e quella sulla struttura attraverso le figure di alcuni fra i maggiori protagonisti. Le opere sono state scelte fra i circa 2000 dipinti e sculture delle raccolte CSAC. Nelle pagine di questo saggio sono poi riprodotte altre opere delle raccolte universitarie per meglio articolare i temi della esposizione.

**1. Il Grande Nero di Alberto Burri**  
(*Cellotex M2*, 1975)

Mi sia permesso iniziare con qualche ricordo. A dire il vero, ogni scheda di questo catalogo potrebbe iniziare allo stesso modo perché scultori, pittori, fotografi hanno vissuto con me, e con Gloria Bianchino, un dialogo lungo negli anni, un dialogo che non si interrompe. Ma la vicenda del *cellotex* di Alberto Burri (Città di Castello, Perugia, 1915 – Nizza, 1995) va raccontata a parte perché, a ben pensare, quest'opera è al centro di una sezione significativa del racconto di questa mostra. È facile spiegare perché e come sia arrivato, ma non è altrettanto semplice spiegare, e il problema me lo pongo adesso, come mai sia stato donato proprio questo pezzo; si era nel 1987, ma i contatti datano a poco oltre la metà degli anni settanta; ho i cataloghi che allora mi diede Burri, cataloghi di sue mostre, cataloghi preziosi ancora oggi. Perché dunque un dono all'U-

niversità, ma, ripeto, perché quel dono? Le pagine che seguono provano a spiegarlo.

Ricordo di essere andato a Città di Castello, ospite di Burri proprio grazie a una telefonata di Giulio Carlo Argan, che dell'artista era amico fin dagli anni cinquanta, lo aveva esposto o fatto esporre in molte occasioni, lo aveva presentato a Bruxelles, alla Biennale di Venezia, lo aveva recensito o presentato più volte ancora negli anni settanta. Argan, figura guida della critica d'arte in Italia e una delle personalità eminenti del dibattito europeo sull'arte, era una persona generosa e credo avesse a cuore quell'idea un poco assurda di raccogliere una collezione d'arte contemporanea all'Università perché i giovani potessero capire. Questa la premessa, il resto della storia è più semplice, ricordo tavolate con gli amici di Burri, si parlava anzi parlavano di caccia e di calcio, ricordo una partita allo stadio con il Perugia vincitore, ricordo quello che Burri mi mostrava, erano opere finite, erano soprattutto cretti ma anche delle opere diverse da tutte quelle che prima conoscevo o che avevo viste, diversissime da quelle che Burri mi faceva vedere nelle griglie in una zona separata, dove teneva le opere più piccole e preziose, quelle degli inizi, diciamo degli anni del ritorno dalla prigionia, bellissimi pezzi della fine degli anni quaranta dove sentivi il dialogo con Klee e Kandinskij, e ancora le opere importanti degli anni cinquanta e sessanta. Ma, su quelle opere che, nei miei viaggi a Città di Castello ho visto, tanto importanti e sulle quali ormai la critica americana, inglese, tedesca, oltre a quella italiana aveva tanto discusso, Burri non insisteva, gli interessava l'ultima ricerca, quella dei grandi *cellotex* neri, uno dei quali, se non ricordo male, stava anche appeso in casa.

Così conviene adesso inserire questo pezzo, *Grande Nero Cellotex* siglato M2, del 1975, nel gruppo degli altri che sono nati con lui, un pezzo che, donato da Burri all'Università ben prima della pubblicazione del catalogo generale della Fondazione<sup>1</sup>, è comunque ben noto, infatti è stato esposto alla mostra della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma nel 1976<sup>2</sup> e riprodotto col titolo *Grande Ne-*







Alberto Burri, Morra, 1977  
(foto Aurelio Amendola)

ro *Cellotex* M2 alla tavola 32. Dunque a quale gruppo appartiene, a quale gruppo si collega questo pezzo dalle dimensioni significative: 171 x 301 cm? Burri decide di utilizzare il supporto, il *cellotex* che ha usato come “base” per moltissime opere almeno a partire dal 1949 e soprattutto dagli anni cinquanta in poi, come è stato notato<sup>3</sup>. Ma come mai Burri decide di abbandonare le combustioni, le plastiche, per utilizzare il *cellotex*? Burri si avvicina alla finale esperienza del *cellotex* dipinto di nero dopo una riflessione che passa attraverso altri gruppi di opere, come la serie *Bianco nero* (1971) col *cellotex* come supporto ma dipinto dei due non-colori, come i *Cretti*, sia neri sia bianchi e sempre su base *cellotex* che peraltro resta, in quanto materia, sempre nascosto dallo stra-

to di caolino e legante che struttura il rilievo trpassato da crepe, fratture, rigonfiamenti e solchi sempre attentamente controllati, in fase di realizzazione, dall’artista. Anche nelle due serie che ho appena nominato esiste una struttura, esiste un’organizzazione di geometrie che andrà comunque analizzata e che appare come necessario punto di riferimento per il gruppo di opere di cui fa parte il pezzo dello CSAC. Nei *Cretti* c’è sempre la materia, come le zolle, le croste separate dai solchi, che appare in grande evidenza: la distanza dal gruppo di opere col *cellotex* esposto, superfici col truciolo non dipinto o dipinte di nero ma quasi senza rilievo, è ancora forte.

In un vecchio catalogo di una mostra ad Assisi nel 1975<sup>4</sup> Burri presenta nel Sacro Convento dieci opere che datano dal 1956 in avanti, dieci grandi, importanti pezzi che propongono il suo percorso, la sua ricerca da *Grande bianco* (1956) a *Grande sacco* (1957-1958), da *Rosso plastica* (1964) a *Grande ferro* (1958) per giungere poi a *Grande cretto* (1973), suddiviso in tre campi usando in verticale, accostate, le lastre di *cellotex* per giungere, da ultimo, a *Grande cellotex* che data il 1975 e che segna l’inizio della serie alla quale appartiene il pezzo ora a Parma (1958). Giulio Carlo Argan, recensendo la mostra, capisce subito l’importanza di questa assoluta sublimazione, di questa scelta innovativa dell’artista: “Dalle materie naturali – scrive- è passato alle artificiali. Tela, legno, ferro erano materie vissute, avevano una genesi e una storia...le materie sintetiche non hanno mai avuto una forma, le macchine le producono come quantità pura, senza qualità”. E poi, venendo proprio al *Grande Cellotex* (che misura 300 x 510 cm) “per forza d’antitesi la sua [di Burri] forma diventa tanto più tersa ed esatta, più spirituale, quanto più è amorfa, quantitativa la materia. Lo prova la *divina proportion* del *Grande cellotex* del ’75: un capolavoro che riassume e risolve nel ‘concettuale’ tutta l’esperienza dell’informale”<sup>5</sup>. Così Argan coglie subito il punto, apre la strada al dialogo di Burri con la sezione aurea, un tema che verrà ampiamente ripreso dalla critica anche se in precedenza, da molti, si era fatto

Alberto Burri, Morra, 1977  
(foto Aurelio Amendola)

Alberto Burri, Morra, 1977  
(foto Aurelio Amendola)



cenno, e lo aveva fatto lo stesso Argan, a un ordine delle strutture, a un confronto fra materia e geometria. Argan dunque coglie in questa dimensione assoluta, di riduzione, di sublimazione della materia, il carattere, la novità dell’opera: “Soltanto l’arte – scrive – può dare la qualità senza la quantità, ed è forse la sua ragione di essere”. In *Grande Cellotex* tre sono le lastre accostate in verticale, il legno compresso è lasciato intatto, il colore è un ocra spento, si leggono soltanto le partizioni verticali e in mezzo ecco una zona scavata, intaccata da una serie di piccoli colpi, come un orizzonte, una dimensione dello spazio che diventa quasi rugoso, denso di una *texture* diversa. Burri muove dunque da questo pezzo e realizza, a breve distanza di tempo, per la mostra alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna, il gruppo di opere che viene esposto nella rassegna del gennaio-marzo 1976. Ancora Argan, che recensisce questa mostra, scrive: “Quanto alla critica, con inusitata concordia ha parlato della chiarezza formale, della misura classica, della quasi divina proporzione dell’ultimo Burri”<sup>6</sup> e mi permetto di sottolineare l’espressione “quasi divina proporzione” un aspetto su cui dovremo tornare. Ancora Argan: “Nei vasti *cellotex* la materia è anche più lontana e ignorata, manipolata quasi senza far nozione della sua esi-



stenza; e gli spazi sono impossibili e puramente mentali, come quelli del preromantico Caspar David Friedrich. I *Cretti* avevano una certa ambiguità naturalistica, davano l’angoscia della sabbia mobile, del ghiaccio che si rompe; nei *Cellotex* il nero è pura dimensione cromatica, che si trasforma in qualità nel lucido e nell’opaco, nel ruvido e nel liscio”<sup>7</sup>. Alla mostra alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna si espongono opere di periodi diversi partendo da *SZ 1* del 1949 fino a *Grande cretto* (1973), un grande pezzo bianco, tripartito, affiancato da *Grande Nero Cretto G7* (1974), e viene esposto anche *Grande Cellotex A* (1975) che era esposto ad Assisi. Ma vediamo alcune delle opere, tutte del 1975, che vengono presentate alla mostra, siglate *M1*, *M2*, *M3*, *M4*, più strettamente collegate al pezzo di Parma. Tutte le opere giocano sul nero del *cellotex* dipinto e graffito, segnato dalle scalfitture del trattamento, dalla pelatura parziale della superficie per ottenere assorbimenti diversi della luce e quindi toni diversi dei neri. Alcune di esse sono caratterizzate come da un orizzonte mediano, non saprei come definirlo, così *Grande Nero Cellotex M1* (171 x 301 cm), ma anche il *Cellotex M4* (171 x 151 cm) distingue gli spazi segnando un campo duplice, sovrapposto, evocazione di un contrappunto fra due

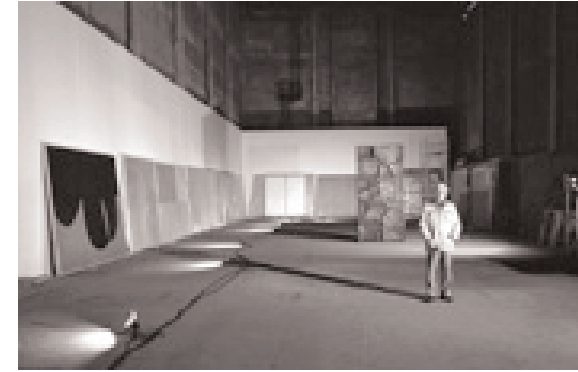
zone distinte come da un orizzonte indicato scavando quasi un solco fra la zona inferiore fortemente rugosa e la superiore più pacatamente nera. In quella mostra vengono proposti anche dei *Cretti* e altri quattro cellotex neri, denominati *Grande Cellotex n. 1, 2, 3, 4* dove si compongono linee curve e ancora orizzonti. Veniamo dunque adesso al pezzo ora a Parma, *Grande Nero Cellotex M 2* (1975): la sua organizzazione è singolare; certo le misure sono identiche a quelle del *Cellotex M1* (171 x 301 cm) e pongono con chiarezza un problema, quello della matrice del suo impianto che si approssima alla sezione aurea. Il punto è che questo quadrato a sinistra al quale aderisce il semicerchio che determina la dimensione della parte alla destra, sembra una dimostrazione esplicita, che di più non si potrebbe, della rappresentazione del processo di costruzione dell'opera. Un fatto che non si propone in nessun altro dei *cellotex* di questa serie e, a mia conoscenza, non appare così chiaramente enunciato in altri pezzi.

Burri dunque ha voluto sublimare, trasformare la sua precedente ricerca, invararla assumendo una non-materia, quella del supporto di legno truciolato compresso, per disegnarvi sopra un modello di proporzioni e rapporti molto preciso, una chiave per interpretare la propria opera. Se si cerca di applicare la sezione aurea alla ricerca di Burri non si riesce a verificare un'adesione esatta dell'artista al modello, come del resto riconosce lo stesso Bruno Corà che, nel citato saggio del 2012, nel paragrafo intitolato *1,618 nella pittura di Burri* (pp. 26-31) scrive, a proposito ad esempio del *Grande cellotex N. 1 del 1975*: "L'opera pur non rispettando completamente il numero aureo, con un rapporto di circa 1,677, vi si avvicina notevolmente". Così dunque resta aperto il problema del come Burri operava, progettava i propri *cellotex* e ancora le opere precedenti dove la sezione aurea resta comunque un plausibile, ma non esatto sistema di riferimento. Certo è suggestivo ipotizzare, come suggerisce ancora Corà, che "Burri a tale proporzionalità e armonia giunge per una congenita inclinazione dei dati cromatici e materici elaborati nella concezio-

ne e strutturazione della forma ... per appartenenza sensibile a un luogo, a una terra, a una cultura architettonica ed artistica"; e ancora è suggestivo dire che il "ruolo giocato dall'aria respirata in quel luogo negli anni giovanili è stato di inestimabile valore". Lo studioso aggiunge che "delle architetture di Angiolo da Orvieto o delle pitture di Raffaello, Piero della Francesca, Signorelli o altri ivi risieduti o transitati, Burri ha respirato l'aria e qualcosa'altro che lo ha dotato – come pochi – di un senso della misura, della proporzione, dell'armonia, ma anche della forza" (pp. 27-28).

Ma tutto questo si confronta con un problema reale: se la sezione aurea, come qui di seguito si dimostra, è applicabile in un solo caso e non quadra esattamente nelle altre opere, dobbiamo riproporre la domanda: come Burri progettava questi pezzi dove la costruzione geometrica è comunque un punto di partenza, uno schema che ritroviamo prima e dopo il periodo dei *cellotex* neri? Così, in mancanza di una documentazione precisa sulla fase progettuale dei *cellotex*, che poteva essere fatta semplicemente con un compasso e una squadra, dobbiamo pensare a una progettazione direttamente sul legno compresso collocato su un piano fisso e modellato secondo uno schema disegnato direttamente sul truciolato e, alla fine, lavorato con procedimenti meccanici entro le linee prestabilite. Dunque Burri parte da indicazioni grafiche generiche, anche quando in seguito, nei diversi cicli, dipingerà a forti colori i *cellotex* ma costruendo disegni molto articolati e densi di colori stesi *en plat*. Che cosa vogliono dire quindi questi *cellotex* neri nella ricerca di Burri? Una forma di azzeramento del processo di ricerca, una volontà di concentrazione e ancora una scelta di rendere ancora più essenziale il proprio linguaggio. Argan scrive che queste opere sono un raggiungimento fortemente concettuale, concependo la pittura come ragione, come testo che comunica un pensiero. Argan, nella sua analisi dell'opera di Burri, sembra far riferimento alla riflessione husserliana, dunque fenomenologica e assume come punto di partenza il confronto fra materia e schema geometrico, una

Alberto Burri, Città di Castello, Ex Essicatoi del Tabacco, 1977 (foto Aurelio Amendola)



materia che man mano si sublima e uno schema che diventa parte integrante di questa materia.

Resta un punto da chiarire, sul quale peraltro non sono sicuro di poter offrire una soluzione sicura, come mai Burri ha scelto di donare a Parma proprio questo *cellotex* così diverso dagli altri? Quello che più di tutti si propone come uno schema esplicito, persino didascalico, della costruzione della sezione aurea? Forse il pezzo che è giunto a Parma è stato una risposta di Burri all'amico Argan, dando quindi all'Università un'opera che corrispondesse a quanto Argan stesso aveva scritto proprio sulla sezione aurea nell'opera dell'artista? Allora, quando l'opera è stata scelta e proposta, non ho avuto coraggio di chiedere perché quella e non un'altra, così la mia resta solo un'ipotesi, ma di quelle che fanno pensare con gratitudine agli intrecci dell'esistenza: un grande studioso che interpreta l'opera di un grande artista il quale pensa di proporre un'opera che mostra uno schema, il modo della sua stessa creazione. Creare un'opera in sezione aurea vuol dire metterla all'interno di una catena che attraversa tanta parte dell'arte occidentale dal Rinascimento in poi, a partire da Luca Pacioli.

Certo è che il dipinto di Burri è denso di fascino: una dimensione assoluta, le griglie diverse del nero, i toni, le forme di un disegno sublimato: da una parte l'orizzonte, anzi gli orizzonti del primo *cellotex* non dipinto e tripartito, poi l'orizzonte di uno dei *cellotex* neri, quindi questo quarto di cerchio accostato al quadrato: quarto nero di luna, spazio di una nuova alchimia delle forme, ma, soprattutto, creazione di un'opera senza racconto, opera subli-

me, da contemplare. La ricerca sui *cellotex* è un passaggio determinante nella ultima fase della ricerca di Burri, la prefigura, la indirizza: non più frammenti carichi delle memorie del quotidiano ma invenzione assoluta che evoca altre ricerche, quelle di Yves Klein, quelle di Manzoni, quelle di Lucio Fontana. Dialoghi a distanza fra grandi protagonisti dell'arte di Occidente. Ma anche *introito* agli imponenti cicli dei *cellotex* ora esposti a Città di Castello negli Ex Essicatoi del Tabacco, frutto degli ultimi, intensissimi lustri della creazione di Burri.

## 2. Appunti su Burri e la critica in Italia

Il grande *cellotex* nero di Alberto Burri si colloca in un momento significativo della sua ricerca e dunque una lettura del prima, di quanto l'artista umbro ha realizzato negli anni, sarebbe importante ma trasformerebbe questa nostra analisi in una monografia. Così il lettore troverà qui di seguito alcune riflessioni tratte dal dibattito critico sull'artista dove però si sono presi in considerazione soltanto alcuni storici del contemporaneo particolarmente vicini a Burri fin dagli anni cinquanta, Argan, Calvesi, Brandi e pochissimi altri con loro. Il problema è considerare Burri, nella prospettiva della nostra ricerca, all'interno del dibattito fra materia e struttura o, se si preferisce, fra Informale e la cosiddetta astrazione. Certo, un corretto impegno storiografico avrebbe dovuto includere altri testi di storici dell'arte, di critici inglesi, americani, francesi, italiani, ma saremmo usciti proprio dal territorio che questa ricerca intende delimitare. Ho quindi ritenuto che, per chiarezza di chi legge, fosse opportuno unire, disponendoli in ordine cronologico, almeno i principali contributi di alcuni studiosi di Burri per cogliere eventuali mutamenti di prospettiva e leggere in particolare i problemi che il dipinto dello CSAC pone come impianto, come *texture*, ma ancora come collocazione nel dibattito sull'artista. Non si possono certo affrontare qui i problemi della sua complessa e ricca esperienza, solo analizzare una minima parte delle tante letture critiche. Come afferma lo stesso Burri la griglia restituisce

tondo



una base, un momento della progettazione, ma poi l'artista si è staccato dal modello e ha proceduto altrimenti, modificando le misure e i rapporti interni all'opera. Insomma le geometrie, la struttura, il dialogo con Mondrian e con De Stijl, stanno forse a monte della creazione dell'umbro che, da questi, a un certo punto, programmaticamente, si stacca. Ma vediamo adesso i nuclei, i nodi critici che hanno guidato e guidano le letture, le interpretazioni della ricerca del pittore ancora oggi.

La riflessione di Giulio Carlo Argan sulla ricerca di Alberto Burri è stata per molti versi determinante nel dibattito in Italia e fuori, a cominciare dalla presentazione della mostra di Burri al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles (1959), che tornerà come presentazione della mostra dell'artista alla XXX Biennale di Venezia (1960). Ma, prima di considerare qualche aspetto del saggio vorrei sottolineare il peso della posizione del critico in favore dell'“arte concreta”, così nel catalogo della mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma<sup>8</sup> e ancora l'impegno in favore della nuova ricerca nell'Art Club insieme a Palma Bucarelli e, infine, l'attenzione per il Gruppo Origine, fondato nel 1950, e che propone in mostra, nel 1951, le opere di Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla. Argan dunque, nel saggio per la mostra di Bruxelles e poi per la Biennale mette subito in evidenza, in Burri, l'apparente conflitto fra “l'ordine geometrico o comunque strutturale che ordisce e sorregge l'immagine, e l'impegno di materie prelevate dalla realtà e assimilate o amalgamate alla superficie del quadro”. Lo studioso respinge ogni riferimento al *collage* cubista oppure alle ricerche surrealiste e nota che: “L'oggetto che Burri compone ... è un quadro o, se si vuole, la funzione di un quadro, una sorta di *trompe l'œil* a rovescio, nel quale non è la pittura a fingere la realtà, ma la realtà a fingere la pittura”. Burri dunque porta la materia “a una condizione limite”, essa “rimane pericolosamente affacciata e sospesa al confine del nulla, in una condizione di evidente impossibilità spaziale e temporale ... la presenza della materia contraddice e distrugge lo spazio, così come la presenza della geometria con-

traddice e distrugge il tempo”. A questo punto Argan aggiunge un preciso riferimento a Jean-Paul Sartre: “Ora, poiché spazio e tempo sono le grandi coordinate dell'esperienza o della vita, la distruzione dello spazio e del tempo determina una sospensione della vita, instaura una condizione *autre*, la condizione del ‘nulla’”. Il grande dibattito della critica contemporanea fra presenze del naturale, presenze e memorie di oggetti che hanno avuta una lunga durata, viene inverato cogliendo, da una parte, l'esistenza di una geometria nelle immagini di Burri, dall'altra quella sospensione della presenza della materia che la trasferisce in una dimensione diversa, la annulla.

Gli interventi di Argan sulla ricerca di Burri sono numerosi e quest'idea della geometria e del suo confronto con l'organico la ritroviamo ripresa in altre occasioni: “Quel nuovo valore dell'‘organico’ è tutt'uno con il ‘geometrico’, come se la nuova esistenza della materia spontaneamente si organizzasse secondo i ritmi profondi, gli appelli più semplici e persuasivi della ragione; e infatti quella di Burri non è una geometria dedotta da postulati dati e accettati, ma una geometria allo stato nascente, in fieri, e che nel suo farsi si formula prima in figura che in principi di numeri”<sup>9</sup>. Ancora Argan, introducendo la mostra del ciclo di Burri *Sestante* (Venezia, Cantieri della Giudecca, maggio 1983) propone acute osservazioni sul processo di elaborazione dei dipinti che, come è noto, sono *cellotex* dalle forme complesse, fortemente colorati<sup>10</sup>: “Burri procede a una serie di riduzioni. La prima concerne il quadro, che non è più sezione né illusione di profondità e, a rigore, neppure schermo di proiezione, ma una superficie sulla quale sagome colorate di taglio e di grandezze differenti formano *patterns* di ritmi e contro ritmi più rapidi e più lenti ... La seconda riguarda il colore ... con la sua costituzionale incapacità di vibrazione, di trasparenza, di spessore ... la terza riduzione interessa il fascio di linee ritmiche che, dopo avere compiuta la frase cromatica di un quadro, passano ai successivi ... [creando un] moto che si genera dalla varietà di colori e dalla loro disposizione”. Dunque il mo-

dello filosofico attraverso il quale Argan legge il lavoro di Burri è la riduzione fenomenologica di Husserl e ~~decritta~~ <sup>decritta</sup> quindi il processo creativo dell'artista come una progressiva eliminazione del dato dei sensi per una scoperta dell'interiorità: “Nei cicli precedenti v'era, comunque, un transito dalla materia all'immagine: nei quadri del ‘Sestante’ l'immagine si organizza dall'interno fino a raggiungere l'identità e il reciproco annullamento tra proporzione e ritmo, spazio e tempo”. È evidente che, anche in relazione al *cellotex* di Parma, questo processo di progressiva sublimazione della materia ha una lunga storia che muove proprio da quella serie di *cellotex*, prima senza pittura poi dipinti di nero, realizzati dall'artista nello scorcio del 1975, uno di essi esposto al Sacro Convento di Assisi nel 1975, gli altri esposti ~~quindi~~ <sup>quindi</sup> nel 1976 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Nel catalogo della mostra romana “Burri. Il viaggio, Sestante, Annotarsi”<sup>11</sup> Maurizio Calvesi raccoglie una scelta dei suoi saggi su Burri: da questa trarrò ~~dunque~~ <sup>dunque</sup> una parte dei riferimenti integrandoli naturalmente con altri, più recenti contributi dello studioso. Calvesi inizia chiarendo il proprio lungo percorso attraverso i cicli di Burri: “Il viaggio è un viaggio nelle materie: un ‘Ferro’, una ‘Plastica’, un ‘Cellotex’, un ‘Cretto’ che è caolino su cellotex, un impianto ‘inossidabile’; e ancora: ‘pittura’, ‘oro e nero’, ‘nero’, ‘bianco’. L'oro è materia o colore? E il nero, il bianco sono materie o colori? Il cretto è materia o colore? E cos'è una pittura? Nella semplice elencazione si coglie quella sostanziale equivalenza di materia e di colore, che spiega l'uso dell'una e dell'altra nella pittura di Burri”. Il critico in diverse occasioni riporta un'affermazione del pittore che risale al 1958<sup>12</sup>: “Ho già altre volte ricordato che, quando andai a visitare lo studio di Burri in via Nera a Roma nel 1958, quell'indimenticabile, grandissimo artista, eludendo ogni mia ansiosa e tesa domanda sul significato dei sacchi o dei ferri, mi disse e ribadì che la materia altro non era che un equivalente del colore”. E Calvesi aggiunge, per chiarire il percorso attraverso i tre cicli di Burri: “L'immagine diurna e festosa di ‘Se-

stante’ si rovescia nella quiete solenne, anzi nella solenne inquietudine, tenebrosa, dell'ultimo ciclo”, appunto “Annotarsi”.

Quindi il critico ristampa una selezione dei propri scritti cominciando da quello del 1959 dove la lettura psicoanalitica di Burri appare in evidenza: “Le materie che Burri sceglie per comporre i suoi quadri sono il pretesto e l'occasione della sua pittura: come per l'artista tradizionale la realtà esterna, il paesaggio o la figura. Qui tuttavia l'occasione è più imperiosa, coinvolgente. Siano materie che egli trova, o che egli cerca, l'incontro con esse o la loro scelta non credo infatti che si determinino senza collegamento con l'inconscio. Istanze e presenze della psiche, che il processo di elaborazione cui le materie saranno sottoposte varrà a mettere più sottilmente a fuoco, e nel contempo a purificare, ad esaltare una sorta di *transfert* squisitamente pittorico. Dunque una sublimazione dell'impulso inconscio in qualità artistica?”. Calvesi suggerisce una nuova lettura del trattamento della materia di Burri: “Stoffe lacere su cui è l'impronta dell'uso, cenci, avanzi d'abbigliamento, riagganciano moti di recondite lussurie, o sottili perturbamenti, sensi e impressioni di una carnalità sedimentata, quasi residua nelle loro forme sflosciate. Comporli, poi, o tingerli di rosso o di nero, o accordarne i toni rivelati, può assumere il senso di un rito, quasi la simbologia di un raffinato possesso, di un atto di dominio interno e rivissuto ... Emerge una volontà di possesso, inconscia ed ossessiva, ma ad un tempo ‘sublimante’ (e come tale poeticamente operante) giacché si tratta, violentando, di tendere ad una raffinata elezione, che altro non è se non la sublimazione di quella sensualità possessiva; o un desiderio di diverso dominio, di controllo superiore della coscienza, ed insieme un'aspirazione a rivivere quelle inconse memorie in una nuova attualità della fantasia”. Dunque certo Burri “non assume in nessun modo, come finalità della sua arte, la registrazione dei moti dell'inconscio ... ma la presenza inconscia, e la sua stessa configurazione simbolica, si trasmettono già come dato estetico alla coscienza di Burri”. Il critico vuole ovviamente evitare ogni nesso con la

ricerca surrealista ma mantiene ferma l’interpretazione psicoanalitica, di chiara matrice freudiana, come mostra un altro passo: “L’atto distruttivo-costruttivo (subito teso, per sublimazione, ad un vibrante esito estetico, talvolta persino delicato) di lacerare, di cauterizzare, di slabbrare, di trapassare e imbastire con l’ago, s’inquadra nella tensione tonale e timbrica della pagina: a cui ora il colore, lucidamente decantato nella sua pregnante carica di libido, partecipa allo stesso livello della materia”. Dunque Calvesi sottopone a una verifica “analitica” l’invenzione dell’artista che peraltro sublima le pulsioni nella dimensione artistica.

Ma vediamo alcuni altri interventi su Burri di Calvesi<sup>13</sup> che, in un testo del 1967, individua in Pollock e Burri “le due punte di diamante dell’informale” e ipotizza alcune precedenze dell’artista su altri contemporanei, precedenze lette sul piano formale: Burri dunque che cita la bandiera americana, ben prima di Jasper Johns, i *Gobbi* che anticipano le *Shaped Canvases*, le “incordature dei sacchi” che precedono gli imballaggi di Christo, la chiusura lampo di uno dei *Neri* che precede Rauschenberg. Ma, al di là di queste indicazioni, stimola piuttosto la visione di insieme della cultura italiana in rapporto con quella statunitense e non solo, così, in un testo del 1971, leggiamo: “L’immagine dell’Italia che è impressa nei Sacchi e nelle Plastiche di Burri non è dunque né l’Italia neo-industriale di Fontana, né l’Italia naturalisticamente nostalgica di Morlotti, ma è in qualche modo un’Italia politica, anche se non è quella partigiana di Vedova, né quella partitica di Guttuso: è un’immagine che oggi può rivelarsi autenticamente solitaria e rabbiosa”. E poi ecco il nesso fra arte antica e creazione di Burri: “Non c’è dubbio del resto che l’arte di Burri provochi un ricordo di pittori antichi, che la sua arte sia sotterraneamente legata all’antica. È stato messo a nudo quanto ha di duecentesco e di umbro: il saio di Jacopone da Todi, il sacco come francescanesimo non nel senso, ovviamente, di una ascesi religiosa, ma di un’opzione per il ruvido, il semplice, il naturale, il terrestre”.

Ancora in un saggio del 1974, che affronta il problema di *Burri negli anni Settanta* e si collega alla

mostra della grafica dell’artista presentata a Milano – nelle sale di Grafica Oggi –, Calvesi ribadisce l’interpretazione “analitica” dei saggi precedenti ma sottolineando l’esistenza di un nuovo rigore: “La ‘terribilità’ di Alberto Burri, sublimazione di una primordiale e freudiana *libido*, si è come ulteriormente sublimata in severità, risultandone forme perentorie e distanti, mandala laici e terrestri, asimmetrici come la natura ma calibrati come il pensiero di un sommo, dedito alla trascendenza”. Il critico coglie il senso dell’organizzazione delle opere mettendo in evidenza la loro architettura rigorosa e parla, nel gioco dei bianchi e dei neri, di una “conferma dei segreti funzionamenti di queste equivalenze o equilibri, che gareggiano per purezza con Mondrian. Mondrian traduce in assioma formale un assioma del simbolismo psicologico ... Burri opera, al contrario, secondo una visione simultanea, cioè organica, dedotta dagli organismi slabbrati delle sue antiche composizioni, sacchi, ferri, legni, combustioni”.

In un testo del 1976 Calvesi sembra poi riconsiderare in parte la precedente lettura freudiana introducendo una lettura di Burri attenta anche alla riflessione di Jung che, del resto, si intreccia con le molte ricerche dello studioso nell’ambito della storia dell’arte moderna e contemporanea. Ma vediamo questo passo che muove appunto dalla lettura “analitica” in chiave freudiana per inverarla secondo un diverso modello interpretativo: “Se non fosse così chiaro che una sua [di Burri] personale tempesta era già sfogata tra i sinistri squarci dei sacchi, tra le linguette delle combustioni, in quella autentica discesa agli inferi da cui l’eroe (secondo l’alternativa del mito) poteva restare sopraffatto, ingoiato o invece uscire lucidamente vittorioso; là infatti Burri doma quell’inconscio-materia che Jung ci suggerisce esser tutt’uno (l’opaco e il terrestre dentro e fuori di noi) e riduce la bestia a docile cavalcatura da maneggio, ma col gusto del recinto e della frusta, dell’ordine impartito e dell’imprigionamento; del dominio su un’espansione oscura”. Oltre a questa lettura “analitica”, ribadita e in parte riconsiderata alla luce della riflessione junghiana, lo

studioso considera il colore e la materia di Burri in modo diverso e, pur riconoscendo il nesso di Burri con la tradizione della pittura astratta, sottolinea la novità dell’artista per il quale materia è colore, ma il colore è “urgenza vitale”. Ecco il passo: “Nella storia dell’astrattismo, che prende il via agli inizi del secolo con pittori come Kandinsky, Delaunay, Klee, il colore è stato spesso sentito come entità musicale, come effusione poetica allusiva all’immaterialità dello spirituale, al pathos dei sentimenti. Nulla di tutto questo, invece, in Burri, che spoglia il colore di ogni fremito lirico e di ogni simbolismo ... il colore di Burri non cerca trasparenze ma impone la propria compattezza e il proprio timbro. Il colore è per Burri soltanto il colore, e ciò che il pittore esalta è appunto l’urgenza vitale che si sprigiona da esso”.

Infine, chiudendo il saggio, Calvesi riprende alcuni dei temi affrontati, la lettura freudiana, l’evocazione del “primario”, ma coglie anche la razionalità e la costruzione strutturata che muovono probabilmente anche dal contributo alla lettura di Burri offerto da altre ricerche, quella di Argan in particolare. Calvesi dunque osserva sui dipinti della serie *Annotarsi*: “Specchio tenebroso, che risponde con condensati di silenzio ad interrogazioni primarie, è sempre stata la pittura di Burri. Tanto più sembrano esserlo i suoi ultimi dipinti, che assottigliano l’ineliminabile presenza del nero. Specchio del profondo, persino freudiano, ma non solo freudiano ovvero eziologico, bensì anche teleologico e morale”. E poco oltre: “La razionalità del progetto formale avoca a sé la ‘necessità’ dell’impulso assimilandone la densità inquietante, attestata dal fermento della materia-colore. Introducendo la mostra ‘Burri’ a Reggio Emilia<sup>14</sup>, Calvesi scrive: “La realtà che Burri dipinge è in prevalenza psichica, è l’identità di materia-inconscio allo stato primario. La sua arte ci è infatti sembrata riflettere esemplarmente una potente dialettica, a livello inconscio-istintuale, tra costruzione (pulsione di vita) e distruzione (pulsione di morte, aggressività). I simboli distruttivi sono vistosi: tagli, bruciature, lacerazioni, consunzione della materia. Quelli costrut-

tivi altrettanto: stringati e gagliardi equilibri di spazi. Si insinuano forme cripticamente erotiche, crateri come misteriose vagine...”. Dunque lo studioso mantiene la propria lettura “analitica” della ricerca di Burri più volte ribadita negli ultimi decenni.

Può essere utile riconsiderare la recente introduzione dello studioso alla mostra “Alberto Burri” alla Triennale a Milano<sup>15</sup> dove si ricorda lo scandalo delle opere di Burri alla Quadriennale del 1955 e alla Biennale del 1958 e le interpellanze parlamentari per l’esposizione di un *Sacco* alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna nel 1960. Calvesi sottolinea l’importanza rivoluzionaria dell’Informale in Occidente dai tardi anni quaranta ai cinquanta: “La forma diviene ancella della materia, che insieme al segno e al gesto, ovvero all’esibita e spesso brusca azione del dipingere, assume un ruolo antagonista, aprendo la via a ulteriori strappi nella concezione tradizionale del quadro. Non soltanto il dipinto cessa d’essere rappresentazione della realtà (come già nella ricerca astratta) ma inclina a proporsi esso stesso come un brano o un campione della realtà, attestato come tale proprio dalla consistenza della materia” (p. 21). Interessa qui un paragrafo del saggio, quello dal titolo *Geometria e materia* dove il critico riprende in parte il testo scritto per la mostra di Reggio Emilia del 2001, appena citato. “La componente ctonia dell’immagine burriana – scrive Calvesi – e il suo regime notturno aprono inquietanti scenari freudiani, di un’aggressività somigliante a un sofferto autoritratto” (p. 24); “La realtà che Burri dipinge è in prevalenza psichica, è l’identità materia-inconscio allo stato primario. La sua arte, in effetti, ci è sembrata riflettere esemplarmente una potente dialettica, a livello inconscio-istintuale, tra costruzione (pulsione di vita) e distruzione (pulsione di morte). I simboli distruttivi sono vistosi: tagli, bruciature, lacerazioni, consunzione della materia. Quelli costruttivi altrettanto stringati e gagliardi equilibri di spazi”.

Il saggio più articolato di Cesare Brandi è uscito nel 1963<sup>16</sup> e il critico, prima di ricostruire dalle origini la ricerca dell’artista, apre con una digressione

sull’astrattismo considerato “arte come segno di contro all’arte come immagine” (p. 209) e quindi prosegue analizzando l’Informale a proposito del quale la critica non trova un comune denominatore, l’Informale è dunque una “rivoluzione figurativa che ... si è prodotta contemporaneamente in luoghi diversi e in persone che neppure si conoscevano. Al momento cruciale dell’inizio, che, in America come in Francia, cade verso il ’44, fra Gorkij, Pollock, De Kooning, Tobey, in America, e Wols, Fautrier, Dubuffet, Hartung, Mathieu in Francia, non c’è rapporto alcuno di fatto, non ci sono soprattutto dei *foyer* dove questi artisti possano essere formati elaborando una poetica comune” (p. 211). Poco oltre, Brandi sembra suggerire un rapporto fra Informale e inconscio, dunque una lettura “analitica” di quelle ricerche che non sono movimento, non sono gruppo, e sembra anche accogliere l’interpretazione che Umberto Eco propone in *Opera Aperta* dell’arte, dunque della musica, della letteratura, della pittura, della scultura, dell’architettura contemporanee. Dopo queste riflessioni il critico analizza la ricerca di Burri in ordine cronologico riconoscendo fra l’altro, nelle opere attorno al 1948, nessi con Klee, Miró, ma anche con “le intelaiature neoplastiche, più ancora le dislocazioni spaziali di Malevich e forse anche di Arp” (p. 219). Dunque Brandi coglie il senso di questa geometria, di questa organizzazione delle forme, ma sembra puntare sull’evidenza della materia che peraltro si trasforma, si sublima, come nel caso delle *Muffe* e poi dei *Sacchi*, dei *Ferri* e, ancora, in seguito sempre. Interessa anche la posizione di Brandi sul gruppo *Origine* (1951) formato da Burri, Colla, Capogrossi, Ballocco, gruppo nel quale si sottolinea la differenza dei percorsi degli artisti e la loro distanza dalle tesi proposte nel manifesto. Le analisi di Brandi, spesso letterariamente partecipative, sono sempre attente. Così, a proposito dei *Sacchi*: “Tornano le toppe ad un tessuto figurativo irrefutabile, le cuciture divengono le linee stesse sottili e martoriate di Klee ... il sacco si è coagulato in se stesso, il sacco è divenuto pittura” (pp. 225-226). Non serve seguire l’indagine del critico nelle

fasi ulteriori, dai *Gobbi* (1949-1951) alle *Combustioni* e oltre, semmai interessa sottolineare il rifiuto dell’interpretazione esistenzialista della ricerca dell’umbro: “Ma non ci lasceremo tentare, neppure per un istante, di stabilire un parallelo con *Sein und Zeit* o, più da vicino, con *L’Être et le néant*. Certo l’epoca di Burri è questa, che, non a caso, ha preso coscienza di se stessa con l’Esistenzialismo, ma è quest’epoca, non l’Esistenzialismo, che sta alla base di Burri” (p. 234). Nella parte finale del saggio Brandi ricostruisce la “Vicenda critica” dell’artista dalle origini fino al 1962; da essa si evince il consenso precoce e determinante della critica americana ed europea all’opera di Burri che in Italia, salvo un gruppo di pochi, attenti storici dell’arte e di poeti, suscita spesso assurde polemiche. I maggiori fra i critici che, a partire dal 1949, scrivono di Burri – Christian Zervos, Martica Sawin, André Pieyre de Mandiargues, Milton Gendel, J.J. Sweeney, James P. Byrnes, Michel Tapié, Juan Eduardo Cirlot, Herbert Read, Françoise Choay, Michel Ragon, Pierre Restany – porteranno avanti, sulla scena internazionale, la ricerca dell’umbro. Importante, nel saggio di Brandi, la serie di precisazioni sul peso di Burri per la ricerca di Rauschenberg e, ancora, di Antoni Tàpies, un tema del resto affrontato da Maurizio Calvesi. Dei numerosi, brevi interventi di Brandi su Burri, raccolti nello stesso volume, ricordo *Il nero di Burri* (1967), dove il critico scrive: “Ora, che la Pop Art è tramontata, e colmò il vuoto che lasciava l’Informale, l’Informale, nella prospettiva storica, assurge, al posto che gli è dovuto, come un grande momento nella storia della pittura moderna: la posizione di Burri è destinata rafforzarsi sempre più nella coscienza critica contemporanea. I piani si assestano: l’importanza chiave dell’opera di Burri, per la nascita stessa del Neodada di Rauschenberg, cosa che gli americani fingevano di ignorare, ora non può più essere negata”<sup>17</sup>. In un altro passo Brandi ricorda il laboratorio dove opera il pittore: “Burri faceva vedere con orgoglio artigiano i nuovi apparecchi per affettare il legno, fare gli angoli esatti: quel gusto per la precisione che condivide con se stes-

so, antico medico senza esercizio e appassionatamente curioso di utensili pratici, amante di una pulizia e di un ordine meticoloso”<sup>18</sup>. Nel 1968, nel saggio *Burri, oggi* scritto per la nuova sala dell’artista alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna a Roma, Brandi torna sulla griglia neoplastica e scrive: “[Gli] stupendi Sacchi, che proprio furono lo scandalo di un tempo ... ora rivelano anche agli ignari superbe qualità di forma, non meno di un quadro di Mondrian”<sup>19</sup>. Il critico aggiunge, sull’insieme della ricerca dell’umbro dai *Legni* ai *Ferri* alle *Plastiche*: “Eppure quanto poco di aleatorio c’è in questa arte per nulla informe; anche se milita sotto il segno dell’Informale”<sup>20</sup>. Infine, nella recensione della mostra “Burri a Torino” (1971), Brandi torna sul rapporto con l’Informale: “Si può dire che l’Informale, in cui rientra anche Burri seppure come isolato, sdegnosamente isolato, durò una dozzina di anni. Al successivo moto, la *Pop Art*, non fu estraneo Burri, non perché la praticasse, ma proprio perché da lui prese le mosse il leader Rauschenberg dopo una sosta propiziatoria a Roma”<sup>21</sup>. Un tema, questo del peso di Burri per la formazione dell’americano, che è fatto proprio da una parte significativa della critica italiana, ma non solo. Sarebbe impensabile approfondire oltre il dibattito critico su Burri la cui bibliografia davvero assai ampia è stata ricapitolata utilmente anche di recente<sup>22</sup> semmai conviene riflettere sulle conclusioni proposte dai tre studiosi appena esaminati le cui matrici culturali appaiono ben distinte. Cesare Brandi dunque muove da una formazione idealistica crociana per avviarsi alla Fenomenologia e le sue letture restano sempre legate attente alle “forme”, del resto descritte con grande sensibilità. Maurizio Calvesi, che ha seguito la ricerca di Burri negli anni, propone un’indagine fortemente improntata alla psicoanalisi freudiana integrata, negli anni, da attenzioni alle interpretazioni che Jung propone del processo artistico. Quanto a Giulio Carlo Argan la sua riflessione è complessa, muove da un’attenzione all’astrazione italiana nel dopoguerra e da una consapevolezza precisa della posizione di Burri nell’arte occidentale, per suggerire poi

una lettura fortemente legata alla Fenomenologia husserliana del processo creativo del pittore. Ed è proprio questa interpretazione a suggerire il distacco, la “riduzione fenomenologica” che caratterizza di fatto la ricerca di Burri. Senza questo nesso filosofico sarebbe molto difficile comprendere la riflessione dello storico dell’arte; proprio questa “riduzione” sembra essere la chiave per la scoperta del significato dei *cellotex*, sia ad Assisi sia alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna nel 1976, compreso il *cellotex* ora dello CSAC. D’altro canto risulta interessante vedere come anche la lettura di Calvesi, che punta su un’interpretazione freudiana dell’opera di Burri, sottolinei come quella violenza, quella tensione, quella *libido* dell’artista alla fine si plachino, anzi si sublimino, nelle opere. Con altri strumenti critici anche Brandi giunge alle medesime conclusioni. Un’ultima osservazione, sempre in relazione all’opera “in nero” dello CSAC e alla sua struttura. Ebbene, fin dalla monografia di James Johnson Sweeney<sup>23</sup> si metteva in evidenza il peso delle ferite, delle cuciture nei *Sacchi* di Burri, ma queste vengono colte sempre nella loro funzione strutturale: “Certe volte l’intreccio delle sue linee cucite accanto a ferite aperte e graffiature ci fa pensare a suture. Il quadro è carne viva; l’artista è chirurgo”. Ebbene, questa sensibilità per la materia, questa metafora delle ferite, più volte ripresa in seguito, è stata anche fortemente stigmatizzata dagli storici dell’arte, soprattutto italiani, proprio per il nesso fra artista e chirurgo, non accogliendone l’evidente significato metaforico; del resto agli inizi Burri, come è noto, come medico, pensava di occuparsi di malattie tropicali. Ma, al di là di ogni precisazione tecnica, sarà bene ricordare che questa traccia come di ferite, di suture, la ritroviamo fino ai *cellotex* del gruppo del 1975, dove però questa “ferita” diventa una linea sottile, diventa astrazione. E Sweeney aveva anche capito l’importanza della costruzione architettonica a monte dell’opera in Burri: “Sensibilità per i contrasti della struttura, una tavolozza sottilmente disciplinata, vasto e semplice ordinamento della composizione, abilità che controlla un filo cu-



cito con la stessa maestria usata da Alexander Calder per condurre un filo metallico nello spazio, sono i fondamenti tecnici del lavoro di Burri”. Della struttura dell’opera di Burri, della sua progettazione a monte si rende del resto ben conto anche Pierre Restany<sup>24</sup> che scrive: “Egli [Burri] stabilisce una volta per tutte uno schema geometrico strutturale sufficientemente adattabile al barocchismo intrinseco ai diversi materiali impiegati. Ed è in questo senso che si può parlare di rigore: l’immagine è strutturata per modo di dire, non nasce mai solo dalla casualità della materia, la forma è sempre concepita prima, la sua organizzazione è sempre riconducibile a un numero limitato di elementi geometrici”. Dunque Restany ha compreso la struttura delle opere dei periodi precedenti quello dei *cellotex*, il che vuol dire che le opere di Burri sono sempre state progettate secondo un modello che attraversa i decenni dagli anni cinquanta in avanti, solo che la materia, come si è visto, si trasforma, si affina, da ultimo scompare.

Il problema della geometria, delle proporzioni, dei rapporti, infine della “sezione aurea” è stato affrontato di recente in varie occasioni, dopo Argan, Restany, Corà. Mi sembra utile a questo punto ricordare un recente fascicolo dal titolo accattivante *Alberto Burri la sezione aurea dei cellotex*<sup>25</sup>, dove Italo Tomassoni afferma che “la scoperta del cellotex dunque non è soltanto la conclusione della parabola creativa burriana, ma probabilmente anche il suo irripetibile vertice” (p. 5). E prosegue: “Burri ha capito che la pittura poteva ritrovarsi e rigenerarsi solo al limite della sua estinzione antropologica, a quadro estinto, a forma cancellata, a libro chiuso della storia dell’arte”. E questa rigenerazione avviene attraverso la sezione aurea nella quale Burri ritrova “il rapporto con la grande tradizione della pittura italiana” (pp. 5-6). Il punto è che la “sezione aurea”, o meglio un insieme di schemi che Burri utilizza componendo le forme in modo non geometricamente definito, semmai approssimativo, la “sezione aurea” non comincia con i *cellotex* ma caratterizza l’intera ricerca dell’artista. Per questo non possiamo che tornare a quanto scrive-

va Argan a proposito della “geometria allo stato nascente” del pittore umbro, precisando poi il senso del *Grande Cellotex* nella recensione della mostra di Assisi<sup>26</sup>: “Per forza d’antitesi la sua [di Burri] forma diventa tanto più tersa ed esatta, più spirituale, quanto più è amorfa, quantitativa la materia. Lo prova la *divina proportion* del *Grande Cellotex* del ’75: un capolavoro che riassume e risolve nel ‘concettuale’ tutta l’esperienza dell’informale”. Non avremmo potuto trovare una citazione più pertinente per definire il *cellotex* di Parma, che si seria con il *Grande Cellotex* citato da Argan, e per capirne la collocazione: da una parte l’Informale, ormai tramontato, dall’altra una nuova ricerca che husserlianamente, per Argan, diventa come una specie di *epoché* dell’artista rispetto alla “materia” dell’arte, dunque diventa appunto un’opera “concettuale”. Così, forse, dobbiamo cercare di leggere questo dipinto che Alberto Burri tanti anni fa ha donato alle collezioni dello CSAC.

### 3. Fuoco nero

*Milano e Roma*

Forse le parole della presentazione del gruppo Origine nel catalogo della mostra della Galleria Origine (Roma, gennaio 1951) possono essere utili per aprire questo percorso fra le opere, certo è che quando Ballocco, Burri, Capogrossi, Colla firmano queste parole le loro strade appaiono diverse e la scelta dei linguaggi non coincidente. Dunque affermare che “nella rinunzia stessa ad una forma scopertamente tridimensionale; nella riduzione del colore alla sua funzione espressiva più semplice, ma perentoria ed incisiva; nella evocazione di nuclei grafici, linearismi ed immagini pure ed elementari, gli artisti del gruppo esprimono la necessità stessa di una visione rigorosa, coerente, ricca di energia. Ma, primamente, antidecorativa...” non vuole certo indicare una precisa strada e, comunque, il distacco annunciato dall’astrattismo, “problema artistico risolto e concluso” e, appunto, caratterizzato da “compiacenza decorativa” fa subito comprendere che il percorso dei quattro artisti sarà molto diverso. L’opera di Ballocco, *Grata*, del

1949, rappresenta ancora una fase antecedente, attenta appunto all’organizzazione strutturata dello spazio mentre Bice Lazzari nella sua *Composizione* (1952-1953) dà il senso delle possibili ricerche dove l’astrazione ha un forte peso ma mediato da esperienze parigine e, forse, da riflessioni sulla pittura di Paul Klee. Contrappunto evidente a queste ricerche è il *Concetto spaziale* di Lucio Fontana (1952) una terracotta dipinta a freddo dove il ritmo diverso dei buchi, quasi un contrappunto, viene delimitato da una ellissi che non è soltanto un omaggio a Braque ma anche evidente allusione a una dimensione diversa, cosmica, quella forse delle gallerie. Comunque voglio citare qui qualche riga del *Manifesto tecnico dello Spazialismo*, datato Milano 1951 e firmato da Lucio Fontana, dove si legge: “Abbandoniamo la pratica delle forme di arte conosciute ed affrontiamo lo sviluppo di un’arte basata nell’unità di tempo e dello spazio. L’esistenza, la natura, la materia sono una perfetta unità e si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il movimento ... è la condizione base della materia; questa esiste ormai in movimento e non in altra forma”. Dunque ecco una possibile chiave di lettura del pezzo di Fontana, l’evidenza della materia, ma ancora il suo movimento, e lo spazio che sta al di qua e al di là della terracotta, uno spazio alluso anche dalla forma stessa dell’opera.

A Roma intanto Lorenzo Guerrini, attento anche alle ricerche del gruppo Origine, propone un linea diversa, maturata attraverso attente esperienze della cultura europea, una ricerca che qui si propone attraverso un gruppo di *Impronte* che datano fra il 1952 e il 1953, pezzi che segnano una rivoluzione nel genere dei piccoli bronzi e nella tradizione delle medaglie. Sono pezzi nuovi, importanti, dove l’alternarsi di superfici lisce attraversate da imprimiture, da pesanti incavi, oppure da scansioni scalate o da nette emergenze, ritrova nei titoli, *Impronta solare*, *Impronta lunare*, ma anche *Impronta rozza*, *Impronta drammatica*, *Impronta a scala*, un’allusione, ma solo metaforica, al vero; Guerrini dunque, in questo momento, apre una strada nuova nella scultura. Conviene adesso seguire, fin verso la fine del de-

cennio, la ricerca della scultura spostandoci peraltro a Milano dove Arnaldo Pomodoro frequenta lo studio di Lucio Fontana che lo aiuta, gli compra anche delle opere. Arnaldo, con Giò, il fratello, ha avviato in scultura una ricerca diversa che entra ormai pienamente nel territorio dell’Informale. Il gruppo principale dei pezzi di questo significativo momento di Arnaldo è nelle collezioni dello CSAC<sup>27</sup>; nell’ampia scelta possibile si è pensato di proporre due pezzi molto intensi *Tempo fermo* (1957) e *La tavola dell’agrimensore* (1957). Emerge, nel primo pezzo, la volontà di porre una forma regolare, la sfera, il quadrato, a confronto con la materia: ed ecco il cemento, il piombo, lo stagno che saranno usati dall’artista più volte in questo giro di anni; nel secondo pezzo la ricerca si fa tesa, drammatica, il metallo segnato come da tracce di violenza, da ferite delle superfici che segnano una fase nuova, lontana dalle prime creazioni dell’artista costruite unendo le microfusioni colate negli ossi di seppia.

Sempre nel contesto milanese ancora due pezzi importanti (generosamente donati alle collezioni dello CSAC da Matteo Lorenzelli): il primo, di Pierluca data il 1958 e pone a tutti anche il problema critico di un giovane scultore, scomparso troppo presto, che propone opere di grande forza, di grande impatto, dove il contrappunto tra ferro e tavola di fondo delimita uno spazio di grande tensione drammatica che i segni dei tagli, della fiamma ossidrica, delle saldature sottolineano. Quasi a contrappunto un pezzo di Vittorio Tavernari *Grande torso femminile* (1958) ci fa percepire un racconto molto diverso: scavati nel legno affiorano i seni, il ventre, il fianco, il sesso di una donna, li leggi soltanto con la luce radente, come se l’artista avesse voluto cogliere una figura prima della sua scomparsa nell’ombra; c’è in Tavernari una sensibilità, un’attenzione all’evocare le forme, un sogno che a volte, come in certi suoi Cristi, si trasforma in dramma. Torniamo a Roma: è del 1959 *Marzo + Marzo* di Toti Scialoja che, dopo un’iniziale ricerca figurativa legata anche alla Scuola romana, sceglie adesso, dopo il ritorno dagli Stati Uniti, una strada di-



versa dove [a](#) ricerca di Arshile Gorky, pittore da Toti molto amato, appare solo [l](#)ontano punto di partenza, come distante appare anche la scrittura gestuale di De Kooning e di Kline. Scialoja qui utilizza un tampone, imbibito di colore, col quale moltiplica, sulla tela posata al suolo, le impronte; nel quadro cogli la moltiplicazione del gesto, l’alternarsi al nero del chiaro, la ricerca di uno spazio che prosegua ai lati e oltre l’opera. Se si passa al dipinto di Gastone Novelli si avverte una dimensione differente, il quadro è inteso come una parete, un muro sul quale passaggi diversi, tempi diversi hanno lasciato una traccia; e sono segni forse di una riflessione su Paul Klee anche i due cerchi, uno scuro e uno chiaro, come sole e luna, come memorie di una misteriosa alchimia; attorno riquadri, segni, come delle scritture che fanno pensare ad attenzioni diverse, forse a Masson; qualche attenzione a Cy Twombly è pure stata proposta ma le matrici sono diverse e l’intreccio, la densa scrittura sovrapposta dell’americano, ormai arrivato a Roma da tempo, appaiono differenti<sup>28</sup>. Certo, la ricerca a Roma e a Milano vede molti altri protagonisti ma è in questo contesto che si pone l’opera di Alberto Burri, o, meglio, questo è almeno in parte lo spazio culturale entro cui la ricerca di Burri dagli anni cinquanta in avanti si viene proponendo e, del resto, esiste un dialogo a distanza fra Burri a Fontana e, naturalmente, fra gli artisti del gruppo Origine.

Vorrei a questo punto inserire, e questa credo sia la giusta collocazione, una prima riflessione sulla fotografia. Chiunque osservi i *Pirogrammi* di Nino Migliori<sup>29</sup> potrebbe dire che le date, peraltro a suo tempo proposte in pubblicazioni e saggi, sono molto alte, eppure queste immagini, e penso al gruppo significativo del 1948, sono da fissare a quell’anno ma non possono essere collegate all’Informale. Ebbene, non possiamo leggere Nino Migliori all’interno della ricerca informale perché il fotografo si colloca nella tradizione delle avanguardie fotografiche degli anni venti, diciamo da Man Ray a Christian Schad a Moholy Nagy. Usare la luce per disegnare l’immagine, eliminare la *camera*, la

macchina fotografica e poggiare oggetti sotto l’ingranditore, usare, come in questo caso, il fuoco, la fiamma per bruciare il negativo e poi trarne delle stampe è un procedimento sperimentale che Migliori ha iniziato sul filo appunto delle ricerche degli anni venti che prescindono dalla macchina fotografica e prevedono interventi diretti sul negativo, come del resto accade anche al Bauhaus. Migliori è uno sperimentatore raffinato e la sua ricerca è proseguita negli anni; altri *Pirogrammi*, degli anni cinquanta, si collegano a quelli del 1948 e inizia a questo punto per Migliori una diversa consapevolezza, quella della ricerca informale, del resto praticata ormai da diversi pittori bolognesi, ma la differenza sta proprio nell’invenzione di Migliori per la quale la materia è sempre sublimata e il segno, la traccia appare invece dominante; diverso ancora il caso dei *Pirogrammi* del 1993 ~~ma a~~ [dove qui](#) forse, proprio nel bruciare il supporto, nel lasciare evidenti le perforazioni del negativo si viene maturando una consapevolezza ulteriore, quella, ormai a distanza, del lavoro di Alberto Burri. Del resto se si considerano le altre sperimentazioni di Migliori degli stessi anni a partire dal 1948 ad esempio le *Ossidazioni* si scopre che gli interventi con acidi di sviluppo e fissaggio ben dosati sulle superfici dei fogli di carta sensibile determinano una gamma di colori con toni dal bruno al verde al giallo; anche in questo caso la gamma dei colori non potrà essere ricondotta alla cultura dell’Informale ma si dovrà collegare alla storia della sperimentazione fotografica. Dunque Migliori pone ancora oggi il problema della ricerca in fotografia che può essere collegata ~~ma a~~ [ma a](#) posteriori, al territorio dell’Informale ma che mantiene, fin dalle origini, matrici e sensi differenti.

#### *Per un dialogo con Alberto Burri*

La seconda parte della mostra propone il dialogo degli artisti di oggi con Alberto Burri, salvo alcuni inserimenti di pezzi storici e principalmente un ferro senza titolo di Ettore Colla, del 1968, l’ultima opera, lasciata incompiuta nello studio dall’artista che morirà senza averne fissato con precisione il

montaggio anche se i ganci dietro questi prismi di metallo, citazione evidente del bugnato a punta di diamante dei palazzi rinascimentali, mostrano chiaramente che l’opera è stata pensata in verticale, come parete ma anche come contrappunto di dimensioni diverse, i metalli infatti sono di tre diversi formati: non dunque semplicemente parete ma insieme rapporto proporzionale e moltiplicazione dello spazio. Colla dunque insiste su un versante che torna sempre nella sua opera, insiste sulla geometria, sulla struttura delle forme e proprio questo caratterizza le sue opere, anche quelle che utilizzano il montaggio di “oggetti trovati”, anzi, come è stato suggerito, “pezzi cercati”. Colla dunque si pone sulla strada di un ordine, di un’organizzazione, di una progettazione degli spazi che lo deve aver fatto dialogare proprio con Alberto Burri, oltre che con Ballocco e con Capogrossi ai tempi del gruppo Origine.

Al *cellotex* di Alberto Burri è dedicato un capitolo intero, dunque qui mi limito a mettere in evidenza due aspetti, la struttura e la materia, la struttura che risponde a un progetto preciso, di ordine, legato alla sezione aurea e trascritto nella doppia tonalità del nero ottenuta con un trattamento diverso delle superfici. Fra le opere che rappresentano il dialogo con Burri di molti artisti sono state inserite alcune opere delle raccolte CSAC, dalle quali è particolarmente evidente il peso dell’opera del pittore di Città di Castello. Così un legno di Joe Tilson del 1961, come testimonia lo stesso artista, segna un momento di riflessione sul Burri dei legni bruciati<sup>30</sup>; e di Burri Tilson sembra davvero cogliere l’organizzazione, la struttura, non soltanto la materia e questa materia, come del resto scrive l’artista inglese, avrà un peso per la ricerca di altri artisti, anche giovani, come Mario Ceroli. Comunque lavora sul legno, sui frammenti anche Louise Nevelson un collage della quale (donato generosamente alle raccolte universitarie da Giorgio Marconi), datato attorno al 1985, è qui proposto proprio per far comprendere una possibile dimensione internazionale, un possibile dialogo a distanza con l’opera di Burri. È questo un problema aper-

to e chi conosce la ricerca della Nevelson sa bene che essa comunque si struttura con una forte organizzazione geometrica alla quale si sovrappone, o meglio si interseca, una scabra superficie di residui, di frammenti trovati; ebbene questi rivestimenti di antiche pareti hanno prodotto due generi di collage, alcuni rigorosamente organizzati, questo invece senza un evidente ordine geometrico [monte](#). Dunque nella Nevelson si coglie una duplice strada di ricerca: ordine geometrico, incasellamento delle forme come nelle sue grandi, nere, o anche bianche, pareti, ma anche recupero di resti dove l’oggetto trovato a volte diventa totem o, sul piano, mantiene la casualità postdadaista della *combine*, del frammento. Altri nomi si sarebbero potuti proporre su questa strada, nomi ad esempio di artisti americani che hanno visto a Roma l’opera e subito il fascino di Burri, ma si vuole restare qui alle opere delle raccolte universitarie.

Voglio adesso iniziare a riflettere sul nodo forse più stimolante della mostra, le opere che sono state pensate proprio per Alberto Burri e sulle quali, in molti casi, gli stessi artisti hanno proposto loro testi, in alcuni casi soltanto esplicativi delle opere, in altri anche critici nei confronti della ricerca di Burri o, comunque, testi che intendono prendere le distanze ma insieme accogliere il messaggio dell’artista. Inizio dunque con un importante pezzo di Mimmo Paladino, una figura in alluminio del 2006, una forma scurissima, fratta in basso come un tronco scavato, figura della quale vediamo solo la testa appoggiata a un tavolo di legno contro una parete; alla figura mancano le braccia e i piedi, qui dunque forse l’artista vuole suggerire che per lui Burri è comunque frammento. Siamo come davanti a un resto di antica scultura, immagine diruta dal tempo, tronco ~~trasportata~~ [trasportata](#) da qualche fiume e adesso posto contro una parete, una forma senza sguardo, contrappunto evidente nei confronti di chi guarda. Nella storia di Paladino le figure sono importanti, anzi determinanti, e i *Sette savi* di Fausto Melotti, e, a monte, le figure metafisiche di Giorgio de Chirico, hanno segnato il suo pecoroso; ma, mentre quelle forme collocate anni or sono attorno alla va-

sca dell'ingresso del Museo di Rovereto proponevano un dialogo muto, una Stonehenge di figure fuori del tempo, questo pezzo ha una forza diversa e una durezza evidente nel suo proporsi come frammento, resto di una età lontana. Mimmo Paladino, in un primo progetto, proponeva una figura, anch'essa metallica, anch'essa diruta, ma davanti a una parete molto ampia segnata da ritmiche forme geometriche, poi l'artista ha deciso per questa soluzione di grande forza, con una tensione che nasce anche dal contrappunto ambiguo fra il metallo della figura e il tavolo, un vecchio tavolo di una casa di campagna. Un tavolo consunto dal quotidiano, un tavolo contro il quale si pone la figura, un tavolo capovolto, un non-luogo, esattamente come la figura propone un non-tempo. Paladino dialoga con le memorie ancestrali, come le piramidi di sale con quelle sculture nere, figure, cavalli, affondate nel bianco. Spiazzamento e insieme condensazione delle memorie.

Un momento di riflessione altrettanto significativo su Burri è questo di Emilio Isgrò che ha proposto, in una prima fase, uno dei suoi libri cancellati, per l'esattezza la monografia di Cesare Brandi su Burri, *Bianco e nero a città di Castello* (2013); qui il libro, bloccato in una teca, presenta non certo per caso una serie di sbiancature delle tavole e relativa cancellatura delle didascalie e poi tre campiture rettangolari nere poste a diversa altezza, due a sinistra in basso, una a destra in alto, secondo una scansione che, a ben vedere, e certo non a caso, sembra evocare De Stijl. Poi, mesi dopo la realizzazione di questo pezzo, Emilio Isgrò ha pensato di inventare un'opera diversa, che avesse le stesse dimensioni del pezzo di Burri e che in qualche modo fosse una risposta nuova a quell'immagine, a quel grande campo nero. L'artista siciliano ha pensato di riprendere le sue antiche, grandi forme rimosse, quei campi rossi, o comunque colorati, sotto i quali, nelle didascalie, si evoca un "racconto" assente, ma a parole concettualmente presente, in quelle uniformi campiture di colore. Così ecco qui una prima idea, trasformata da uno a due campi, due campi neri, che vanno sotto il titolo di *Burri non*

*mangia fragole* (2013). Sotto i due spazi neri affiancati leggiamo due scritte, a sinistra: "Città di Castello 11 novembre 1955, ore 14, il pittore nero (a destra) sbuccia una pera nel nero vestito di nero"; a destra, in inglese: "Città di Castello, 11 november 1955, 6 PM. The black painter (left) paints a strawberry in the black dressed in black". Così a sinistra Burri sbuccia una pera, a destra dipinge una fragola, sempre nel nero vestito di nero. Dunque e prima di tutto l'ironia e il duplice significato, metonimico e metaforico, dell'aggettivo "nero", quindi la descrizione tutta concettuale di una duplice azione che non si rappresenta sottolineando così la distanza fra lingua parlata e immagine, anzi non-immagine, appunto il doppio quadrato nero. Isgrò poi spiega anche gli scarafaggi, o magari scarabei d'oro come allusione al mondo dei fondi oro trecenteschi dell'Umbria di Burri, scarabei, quindi una simbologia di morte e insieme anche di rinascita. Così la ricerca di Burri si trasforma ancora e da frammento, memoria, resto magari archeologico come pensato da Paladino, diventa segno di morte e forse di rinascita in Isgrò.

Bruno Ceccobelli è un personaggio singolare, vive a Todi, ha recuperato una torre antica, gestisce gli spazi della pittura e della scultura con una particolare tensione che non è semplicemente per i materiali, i legni, le carte, ma anche per la memoria e i simboli. Lui stesso spiega i suoi segni, dunque non ripeterò qui quella lettura, semmai vorrei considerare l'insieme delle opere. *Collana in ore* (1985), con la sua griglia in grande evidenza, con le bruciature che evocano naturalmente le ricerche di Burri dai legni ai ferri, ha in mezzo un nucleo, un cuore, e poi come dei rattoppi che fanno pensare alla presenza di un frammento, a delle reliquie custodite nel fragile spazio tra il fondo segnato di nero e la griglia. Penso anche a *Sa-io* con quel resto di indumento strappato, consunto, e quel segno sotto e, in alto, la toppa, il tutto di uno sdrucito colore bruno. E poi *Passò fratre* (2007) con quelle orme che salgono, alle quali l'artista attribuisce un particolare significato. Ceccobelli lavora sui simboli ma anche sul colore, è il bruno a dominare le tre

opere, certo il "suo" colore, di "Bruno" Ceccobelli ma forse anche di Burri, o almeno uno dei colori dell'artista di Città di Castello che a lungo, prima dei *cellotex*, ha operato sulla materia e la sua lunga durata unita sempre, e questo caratterizza pure la ricerca di Ceccobelli, da una composizione rigorosa, strutturata, la stessa che ritroviamo in queste tre opere create nell'arco di venti e passa anni. Alcune opere si propongono come confronto diretto con l'invenzione di Burri, così *Gambi di fiori* (2010) di Giuseppe Maraniello. È singolare che un testo così complesso, dove vediamo parti dipinte nelle quali affiorano memorie *jugend* più che evocazioni dell'informale, e poi assi di legno grezzo, inserti di metallo, tiranti di corda, sia stato proposto a ideale confronto con l'artista umbro: devono essere stati i legni, le assi recuperate a suggerire a Maraniello questo nesso, ma forse lo scultore napoletano ha percepito altro, la necessità di enunciare un ordine, una struttura, evidente nella zona quadrata che legni, cornici e altri segnali individuano a destra, mentre a sinistra si intensifica la sovrapposizione delle assi e, in basso, il centauro con la lancia si pone sotto il tirante di corda. Le sculture di Maraniello mordono lo spazio, determinano la forma dell'ambiente, lo dilatano, e qui forse è evidente lo stacco, il contrappunto rispetto all'opera di Burri, e non penso al *cellotex* del 1975 la cui misura è chiusa nelle proporzioni e nei rapporti interni all'opera, ma semmai ai legni, ai ferri, alle plastiche.

Un altro grande pezzo, senza titolo, di Enzo Espósito, datato 2005, propone una grande parete, un muro dipinto entro il quale si inseriscono legni che rompono il rettangolo dell'opera e penetrano nello spazio ma insieme dilatano il quadro, gli danno spessore, ne disegnano una diversa geografia. L'opera propone una grande superficie dove domina il rosso, scandita da grandi campiture più chiare, cenni di una geometria che articola lo spazio secondo ritmi diversi e che suggerisce un rapporto con l'Action Painting americana ma anche, in queste scansioni del rosso, proprio con alcune delle scelte di Alberto Burri.

Due grandi opere di Luca Pignatelli (senza titolo), che datano il 2013, propongono strategie narrative differenti ma volutamente combinate insieme. Pignatelli usa sempre come fondo, come momento di preparazione della sua opera, delle tele, dei particolari supporti che hanno avuta una lunga storia, resti di coperture di vagoni ferroviari, frammenti dunque di antiche memorie che vengono integrati da immagini di sculture antiche a loro volta toccate col pennello, semicelate, affioranti come nel pezzo collocato in alto, oppure in grande evidenza come nell'altro posto in basso. Ma Pignatelli utilizza anche un'altra strategia, usa i rappezzati, usa le tele o le carte incollate sul supporto, per costruire come una griglia, una diversa dislocazione dei pezzi, isolandone alcuni, facendo emergere o celandone altri, e questa griglia, che ha sottili consapevolezza neoplastiche, è come un filtro per i nostri sguardi, sta davanti, ma insieme lascia intravedere le forme, le figure. L'altro pezzo, rispetto alla griglia, ha una collocazione diversa, la griglia delle tele e delle carte appiccate sta dietro e le grandi sculture bianche emergono, con la loro lotta, in primo piano. Ma perché Pignatelli ha scelto proprio questi due pezzi nel segno di Burri? Credo perché ha avvertito il senso dei rapporti nella ricerca del pittore umbro, mettendo dunque l'accento sul recupero, sul ritrovare un passato e la durata, il tempo che muta la forma ma corrode i supporti e insieme anche le immagini che adesso l'artista inserisce, disegna, dipinge, sovrappone.

I due grandi pezzi che Alberto Ghinzani ha scelto per questo suo dialogo con Burri mi sembrano significativi, il titolo è *Bianco e cenere* (1996); si tratta di due strutture in lamiera e cemento che evocano lo spazio del muro, della parete, ma insieme quello dell'ordine, della geometria. Nella ricerca di Ghinzani vivono mitologie differenti, quella appunto della materia, del ferro o del bronzo trafitti, trapassati dalla fiamma, ma anche l'idea di uno spazio più pacato, misurato, da contemplare. Questi grandi pannelli che evocano altre memorie, quelle di Rothko, forse ma più ancora il rigore delle ricerche di Malevič, hanno però un segno, una dif-

ferente materia e quindi un significato ben leggibile, sono delle pareti, delle pareti che mettono a confronto il chiaro e lo scuro, dunque che raccontano l'assoluto di una parete chiara o scura davanti alla quale fermarsi a contemplare. In questa ricerca Ghinzani ha come messo fra parentesi le antiche attenzioni per l'informale, e ha ritrovato un senso dello spazio, della durata, della contemplazione che lo avvicina allo spazio assoluto che è anche quello del grande *cellotex* di Burri.

#### *Materia*

Nel racconto della mostra è sembrato necessario suggerire una dimensione storica, come del resto si è tentato agli inizi, e dunque porre gli artisti che hanno voluto tornare a riflettere su Burri a confronto, in dialogo, con opere che datano dalle origini dell'Informale, dunque dagli anni cinquanta in avanti. Ma qui si sono posti diversi ordini di problemi, il primo quello della necessità di stabilire almeno in modo schematico, una distribuzione regionale delle ricerche e questo non certo perché, dagli anni cinquanta agli anni sessanta non vi fosse larga comunicazione fra le varie parti della penisola ma perché esistono, anzi sono esistiti centri, città, poli precisi della ricerca e critici che questa ricerca hanno sostenuto. Dunque un'identità di questi poli, di questi territori, è stata ampiamente riconosciuta da un poco tutti gli storici dell'Informale e converrà quindi tenerne conto anche in queste pagine. Naturalmente non è neppure pensabile una ricostruzione puntuale dei vari contesti, basta forse suggerire, attraverso alcune opere significative, la presenza di singoli autori, di singoli protagonisti e, proprio in questo ambito, come già si è visto per Tavernari e Pierluca, con Concetto Pozzati, con Sirtotti, con Spinosa si sono potute mettere insieme nuove, preziose testimonianze proprio del momento iniziale della ricerca informale che si aggiungono ad altri testi significativi delle raccolte CSAC. Dunque la scelta di individuare alcune aree, alcuni territori, è comune a molti studiosi: e così si individua la Lombardia tanto legata alle scelte di Giovanni Testori, l'Emilia, e poi l'intero Settentrione, dove ha

forte peso la ricerca di Francesco Arcangeli<sup>31</sup>, ma anche di Luciano Anceschi, quindi di Roberto Tassi<sup>32</sup> e ancora di Roberto Pasini<sup>33</sup>. Il territorio intero dell'Informale è preso in considerazione da Maurizio Calvesi<sup>34</sup>, mentre la situazione europea e statunitense è considerata da Enrico Crispolti<sup>35</sup>, Renato Barilli<sup>36</sup>, Gillo Dorfles<sup>37</sup>, alcuni dei nomi che possono essere citati fra i molti e che analizzano l'arte degli anni cinquanta e sessanta secondo prospettive diverse e ideologie diverse; naturalmente nelle singole schede si riflette sul contributo specifico dei diversi studiosi.

Si deve a questi studiosi, e a pochi stranieri, e un esempio precoce se ne è avuto per Burri ma anche per Lucio Fontana, se l'impostazione di una geografia dell'Informale è comunque un dato dal quale molte trattazioni muovono e si deve a loro se i limiti e i tempi dell'Informale sono stati meglio delineati chiudendo in genere quella stagione tra gli anni cinquanta e gli inizi dei sessanta e, in alcuni casi, ancora prima. Ma, in questa analisi si devono tenere presenti altri fatti, da una parte l'esigenza di mostrare alcune determinanti esperienze degli anni cinquanta, dall'altra è sembrato indispensabile seguire le pitture, ma anche alcune sculture che datano gli anni settanta e che si collocano circa negli stessi anni della creazione del *cellotex* di Burri. Da ultimo si pongono poi altre opere, che ancora almeno in parte utilizzano la scrittura del tempo dell'Informale ma lo fanno negli anni novanta o ancora oggi, e sono artisti, questi, che ancora hanno inteso proporre un dialogo fra le loro opere di oggi e Alberto Burri.

Sembra quindi significativo iniziare la lettura della ricerca in Lombardia cominciando da *Paesaggio lombardo* (1955) di Alfredo Chighine, donato con altri dipinti alle raccolte CSAC da Ennio Morlotti. È questo un momento anche pittoricamente molto complesso, infatti Chighine dialoga con Ajmone e con Carmassi, coi quali espone a Milano. Ecco dunque le larghe campiture, una dimensione soprattutto attenta agli spazi e all'impatto di un colore steso con vibrante sensibilità, mentre Morlotti in *Sterpi* (1958) propone uno scavo della mate-

ria, una densità, una tensione che appaiono subito, anche ad un primo sguardo, diverse. Testori e Arcangeli leggeranno in Morlotti proprio questa tensione, questa intensità di rapporto con la materia, il primo leggendolo in senso quasi fisico, il secondo come visione panica del mondo. Ebbene, proprio la ricerca dentro lo spessore degli strati dipinti caratterizza una significativa parte della pittura in Lombardia e vediamo così che quella lingua, che si pensava conclusa a cavallo fra gli anni cinquanta e gli inizi dei sessanta, prosegue ben oltre e delinea un panorama preciso proprio attorno al tempo del *cellotex* di Burri segnandone indirettamente la novità e insieme la distanza. Così ecco, di Piero Ruggeri, *Personaggio nel paesaggio* (1974) di una sconvolgente violenza, e di Renzo Ferrari *Erinni* (1986), in cui domina una lunga meditazione sulle forme intrise di una tormentata materia. E, ancora, di Tino Repetto, ecco un olio del 1984 denso di contemplate stratigrafie di colore attraverso cui emergono forme indefinite, tracce, quasi apparizioni. Interessante anche un altro pittore prematuramente scomparso, Costantino Guenzi, con una *Figura* (1988), segnata da larghe pennellate, bruno contro un fondo scuro, una dimensione dunque importante di racconto attento forse anche a de Staël.

Alternative a questa scrittura, dunque fuori dal discorso sulla materia in senso proprio, sono due artisti che concepiscono la materia come allusione allo spazio, dunque una materia assottigliata, sublimata: *Orizzonte rosso* (1964) di Valentino Vago, che già allora doveva ~~dunque~~ segnare un contrappunto preciso proprio alla ricerca informale, del resto confermata da un'importante serie di dipinti attenti al valore simbolico dello spazio. E ancora Claudio Olivieri con *Rosso curvo* (1972) propone la sublimazione del colore e il rifiuto della ricerca materica. Tre artisti lombardi oggi hanno voluto proporre una loro riflessione su Alberto Burri, e sono Attilio Forgioli con *Dirigibile* (2008-2012), un dipinto che, come sempre in Forgioli, si fonda sull'idea di un nucleo mediano, quasi sospeso rispetto ai bordi della tela, entro il quale si affaccia il te-

ma che identifica un insieme di dipinti, tema che Forgioli studia disegnando sul posto e poi riprende, ripropone, analizza; Forgioli racconta con colori attenuati, lievi e questa levità, questa idea del nucleo nel campo dipinto fa parte della sua ricerca ormai da oltre una generazione. Ancora diverso il caso di Mario Raciti che, con *Mistero* (2008), segna in qualche modo una dimensione nuova dello spazio, suggerisce un movimento, un lieve disporsi dei colori come le tracce sui fogli, sulle tele di Michaux, di Šima, di Mathieu, evocazioni del tempo musicale nello spazio del dipingere. Molto diverso invece uno stratificato pezzo di Medhat Shafik, *Ho visto la Fenice affondare nella propria cenere* (2007-2012), a lungo meditato e dove il senso dell'opera e un complesso sistema dei simboli viene illustrato dall'artista; Shafik, egiziano da decenni presente a Milano, va letto attraverso diversi livelli di significato, così l'insieme, a un primo sguardo, mostra un lungo, attento dialogo con Paul Klee, quello delle radici "analitiche" nel territorio dell'infanzia, ma a Klee si sovrappongono le matrici dell'Informale di Dubuffet, Tàpies e dello stesso Burri che incidono su questa materia estremamente complessa. Da qui dunque la creazione come di una grande parete istoriata dove segni di scritture, pezature di colore, resti simbolici di lievito e sale marino suggeriscono un viaggio, una traversata di un lontano deserto ma visto entro lo spazio misurato di una struttura. Dunque ancora durano le tracce della ricerca materica, gli spessori di un diverso Informale.

Giuseppe Spagnolo in questo grande, corrosivo disegno *I volti del dio Pen* (2010) propone una serie di strati di carta a mano incollati e inclusi con materiali diversi che determinano una superficie come porosa, scavata a tratti, in altri punti slabbrata, al centro della quale emerge un volto, anzi un duplice volto che è forse quello del misterioso dio Pen, o un Giano bifronte, ma senza dimenticare il tratto centrale dove emergono forme come di un cranio e il profilo di una seconda testa che sembrano uscire da una riflessione sul Picasso di *Guernica* e su Dubuffet. Certo questo racconto di un ritorno



alle origini passa, per Spagnulo, anche in scultura, attraverso la lingua informale.

Serve a questo punto inserire un documento importante, un gruppo di fotografie di Giovanni Chiamonte che datano proprio il suo periodo iniziale, quando era studente di filosofia a Milano e riprendeva nel 1970-1971, una singolare sequenza che intitola *Numerazione-desolazione*. Si tratta di una casa bombardata, distrutta, sul terreno della quale si crea un parcheggio e sulle pareti di fondo, ultimi muri d’ambito dell’edificio, sono segnati numeri e bianche strisce per stabilire lo spazio che i veicoli possono occupare. Il gruppo di immagini, riprese con una 6x6 proprio per costruire un interno equilibrio alle immagini, è importante: è rimasto, da allora, sconosciuto ed è stato il fotografo a proporlo in relazione alla ricerca di Burri. È singolare qui un duplice aspetto, il recupero del muro, della parete, ma più ancora il segno di quelle divisioni verticali e dei numeri, automobili presenti-assenti, delle quali alla fine scopri una traccia. L’idea che un giovane fotografo si avvii alla ricerca concettuale è di grande interesse ma lo è anche la scelta delle immagini collegate da Chiamonte a Burri: intonaci, muri, pareti, luoghi abbandonati ma non dalle scritture, dalle tracce delle persone che hanno attraversato quegli spazi.

Nella geografia dell’Informale l’Emilia è la terra dalla quale muove l’appassionata ricerca di Francesco Arcangeli che nell’aprile del 1954 presenta a Torino, alla Galleria la Bussola, “10 artisti bolognesi”: Bendini, Ciangottini, Corsi, Ferrari, Mandelli, Pancaldi, Pulga, Romiti, Rossi, Vacchi; lo stesso Arcangeli aveva presentato a gennaio a Bologna al Circolo della cultura la mostra di Ennio Morlotti che era stata presentata al Milione a Milano da Giovanni Testori e a Firenze alla Strozina da Carlo Volpe<sup>38</sup>. Dunque Arcangeli considera determinante nella vicenda dell’Informale da una parte la figura di Morlotti, dall’altra quella di Pompilio Mandelli, artista che seguirà negli anni con grande partecipazione. Vediamo dunque di ripercorrere brevemente alcuni aspetti della situazione emiliana cominciando da due opere di Concetto Pozzati, *Strap-*

*pi di natura* (1957) e *Muro bolognese* (1958). Il primo dipinto è una composizione polimaterica, corda, sacco, pittura a olio su tavola, il secondo vede insieme l’olio, la tempera e il gesso sulla tela; Pozzati dunque sente il peso delle ricerche informali d’oltralpe e comunque, prima di scegliere una strada ben diversa, è consapevole dei nodi della ricerca di quel giro di anni, da una parte il “muro” dunque, dall’altra il nucleo, il nodo, l’aggregato che unisce insieme spessori materici e *dripping*, sculture; Pozzati è dunque una figura attenta al dibattito sull’Informale ma non si collega alla ricerca di Morlotti e tantomeno a quella di Mandelli. Di Mandelli piace proporre qui un dipinto del 1962, *Figure vegetali*, dove la scrittura fitta, vibrante, del pittore nato a Luzzara ma fattosi bolognese, delinea contro un fondo bruno una forma che appare come lievitare definendosi lentamente davanti a noi.

La ricerca sulle scritture ma vibranti, sottili, la ritroviamo in un contemplato *Paesaggio* (1959) di Bruno Zoni dove articolati tralci bruni scandiscono la grafia del fondo toccatodi bruni, di gialli, di rossi, che evoca forre e dirupi mentre proprio quei rameggi più scuri sono ancora traccia della precedente stagione postcubista ora trasformata in un largo, efficace rappresentare. Nello stesso anno un giovane, sensibile pittore, Enzo Bioli, che viene dall’Accademia di Brera, dipinge una *Figura* (1959-1960) come abbattuta al suolo, scandita con forti pennellate, essa pure di matrice tipicamente informale. Ancora negli anni settanta la ricerca in scultura appare di grande interesse, come questo pezzo di Bruno Zauli, *Primario (cubo)* (1972), che introduce appunto le strutture primarie, la ricerca *minimal* statunitense nella dimensione dell’Informale con una vibrante materia, un’aggregata terracotta che, nei dominanti grigi, evoca la consistenza del ferro ma, insieme, la malleabile tensione della terra. Goliardo Padova a Parma prosegue la sua intensa ricerca informale, dopo un giovanile periodo chiarista, ed ecco i suoi voli, le sue lanche del Po, qui le sue figure in un quadro intenso dal titolo dolcemente polemico *Fatiche e pochi soldi* (1972), come a voler evocare una protesta che era stata del reali-

smo, in Emilia ad esempio di Borgonzoni, ma con un linguaggio, una tessitura pittorica, ben diversa. Data il 1974 di Vasco Bendini “*Wu Whei*” (*cap. XLVII*) da *Tao Têching*, un pezzo in fibra sintetica e alluminio su tela dove la differenza dalla ricerca informale di una quindicina di anni prima appare evidente: Bendini propone la contemplazione, la meditazione su una forma assoluta, come a volerci proporre una lunga durata ma anche, a ben vedere, la consunzione della materia che sembra quasi disfarsi, polverizzarsi nella fragile *texture* delle fibre chiare. Un pittore che ha sempre avuto un attento dialogo col reale è Carlo Mattioli che però utilizza in modo sapiente e sensibile la materia dell’informale, così in questo *Notturmo (Due alberi neri)* del 1978, dove lo spessore della pittura, lo scavo delle superfici, i graffiti, l’incisione delle forme degli alberi sottolineano il rapporto dell’artista con la grande arte ricerca informale europea di Dubuffet, di Tàpies, di de Staël. Dunque le diverse lingue dell’Informale sono di stimolo anche alle memorie della figurazione.

Un caso a parte è questo di Davide Benati che in un pezzo del 1993, *Silenzio, voci*, propone quella che si potrebbe dire una riflessione sul mondo attraverso la meditazione *zen*. Il dipinto è diviso in due zone molto precise, quella scura sotto, un’esplosione di forme, di verdi e di chiaro in alto, in basso il nero; in alto le voci, in basso il silenzio. Benati ha una lunga storia: viaggia più volte attraverso il Nepal da dove provengono i sottili fogli di carta fatta a mano sui quali il pittore distende le sue campiture ad acquerello oppure a olio. Così, attraverso la lenta stesura delle opere, il pittore propone la lunga durata della loro lettura. Si lega certo alla ricerca informale, ma senza dimenticare anche la dimensione degli spazi di Mark Rothko, un dipinto del 2001 di Roberto Peroncini che propone in basso una struttura appena segnata e sopra uno spazio tracciato dal colore; l’idea della parete, l’idea del muro si unisce alle stratificazioni della materia e alle pennellate decise che escono comunque dalla ricerca dell’Informale, non quello di metà anni cinquanta e dei primi sessanta ma un di-

pingere differente, più meditato negli spazi e nella distanza da ogni forma di rappresentazione.

Ancora pensato per Burri è un dipinto del 2000 di Marcello Jori *Tesoro degli abissi*, dove l’affiorare di forme geometriche, i solidi del *De Divina proportion* di Luca Pacioli che emergono dal fondo di un grigio mare denso di materia attraversata da scritture, segni, tracce, da leggere come le scrostature di una parete, memorie graffite su un fondo marino; testo affascinante che però suggerisce un distacco da un diretto racconto. Jori punta a suggerire un secondo livello di lettura, lo scrivere, i cristalli del fondo marino ci riconducono infatti alle antiche creazioni dell’artista nel territorio del *Concettuale*.

Quando William Xerra ha scelto una sua opera che fosse nel segno di Burri ha deciso, usando *Sparizione* (2006), per una dimensione volutamente ambigua: certo, il tessuto che fa da sfondo al quadrato chiaro mediano è una tela di sacco, anzi sono diversi sacchi uniti insieme, ciascuno con una differente storia, con le sue scritte stampigliate, nere memorie di viaggi da paesi lontani, così dunque il senso dell’opera sta proprio nella assenza, nella scomparsa dallo spazio quadrato di una possibile rappresentazione. Certo i nessi sono ancora con la ricerca di Kazimir Malevič ma ripensati altrimenti: respingere la convenzione del dipingere e sottolineare il significato del contesto; le scritte usate come sfondo diventano, di fatto, “figura” mentre la sola possibile “figura”, il quadrato bianco, è come un ritaglio, uno strappo da un contesto del genere di quelli che tante volte Xerra ha proposto frammentando dipinti antichi, lasciando vuoti dove c’erano figure e dunque sublimandone le immagini.

Franco Guerzoni ha sempre avuto la necessità di rappresentare il tempo, la durata, fin dalle prime ricerche concettuali, di recente riemerse da una quasi quarantennale rimozione e fotografate da Luigi Ghirri in diverse occasioni. La sua ricerca, negli anni, si è sempre più orientata verso la rappresentazione di uno spazio, di luoghi segnati dal tempo; egli ha dunque creato importanti dipinti dove domina l’azzurro, il blu, qualche volta il rosso, ma

progressivamente l'attenzione dell'artista si è concentrata sulla rappresentazione della parete come storia, magari scavando dentro di essa delle fessure, delle crepe, facendo scoprire livelli diversi sotto il primo e più evidente. Ma, in questi spazi bianchi che ha chiamato *Ritrovamenti* (2010) l'artista, a volte, ma non in questo caso, inserisce frammenti, resti archeologici oppure immagini fotografiche. Qui invece la scelta è diversa: Guerzoni scava o fa emergere forme secondo una precisa organizzazione degli spazi che evoca De Stijl, dunque secondo una griglia raffinatamente pensata e progressivamente trasferita nell'intonaco. Un modo nuovo di alludere, trasformandole, alle antiche ricerche materiche dell'Informale.

Nella geografia della pittura la Liguria ha una parte significativa, sia come luogo simbolico di ricerca di tanti artisti, diciamo da Birolli a Morlotti, ma si pensi anche a Fontana e ad Albisola, sia come punto di riferimento, di incontri, di scambi di pittori legati allo scavo della materia. Significativa dunque la donazione di due opere di Raimondo Sirotti, una del 1963 *Vegetazione sul muro rosa*, dove la scrittura delle pennellate è di vibrante efficacia e lo scavo nel verde si pone in parallelo con qualche paesaggio lombardo proprio di Morlotti mentre un altro pezzo, *Botro* (1969) propone una dimensione diversa, più sognata, sfumando quasi ogni riferimento naturalistico. Diverso il caso di Pierluigi Lavagnino, ligure vissuto a lungo a Milano, del quale si propongono due dipinti che fin dai titoli paiono definire la ricerca del pittore che li ha chiamati *Stesura* (1982) e *Dissolvenza* (1983) puntando dunque sulla materia, sulle sue stratificazioni, ma anche sulla sua sognante trasparenza; Lavagnino opera, crea una pasta pittorica assai ricca pensata come parete, come schermo ma insieme come memoria, ed ecco dunque affiorare i due poli della sua creazione, da una parte l'evocazione come di un corpo, di un tronco (*Stesura*), dall'altra la memoria del paesaggio (*Dissolvenza*), dove però si intrecciano altre immagini, una pittura che sublima il racconto del vero in un intersecarsi di sensazioni. Su questo filone di ricerca si inserisce la pittu-

ra di Luiso Sturla che del paesaggio, della contemplazione, dell'artista interprete sempre di una memoria del vero ha fatto il motivo conduttore della sua ricerca; il dialogo col reale è evidente ad esempio in *Fuga dall'ossido*, dove lo scoscendimento che occupa la gran parte del dipinto e il contrappunto azzurro in alto possono anche leggersi come terra, roccia e cielo, ma dove la scrittura pittorica appare ben diversa, da un lato vibrante di grandi, morbide, fluide pennellate, dall'altra traversata da improvvise accensioni, grafie, luminosi lampi di gialli, di bianchi, di azzurri. Un altro dipinto, che Sturla ha voluto scegliere aggiungendolo a *Fuga dall'ossido*, *Popolazione* (2011), viene letto dall'artista come segno di migrazione, di abbandono, ma credo che la partenza del dipinto possa essere il dialogo lungo con quella Entella, il fiume che scorre a poche decine di metri dallo studio, e dunque che il movimento di queste forme, sottilmente attente alla pittura di Rothko, sia legato al trascolorare di quelle acque, ai tronchi, ai rami e magari anche ai voli di gabbiani che il pittore trasfigura nella vibrante suggestione del ricordo.

Diverso il caso di Renata Boero, anche lei ligure ma fattasi milanese, che propone, in due opere, un rapporto preciso proprio con Burri; la Boero deve avere compreso, di Burri e non solo di Burri, un preciso aspetto, la capacità di costruire lo spazio attraverso l'ordine, una griglia, una struttura, una geometria. In *Karta* (1970) come in *Cromogramma* (1980) questo aspetto mi sembra determinante e, al di là della ricerca complessa che sta a monte, emergono alcuni aspetti significativi: il dripping il distendersi delle macchie nel pezzo del 1970, la stesura ancora una volta costruita imprimendo i colori sulla stoffa nell'altro dipinto. Si è già visto in molti casi, significativo quello delle *Impronte* di Toti Scialoja, il rifiuto del pennello per un dipingere gli spazi, per un rappresentare la presa di possesso di una dimensione diversa in quel pittore che qui appare come tensione verso un sistema di rapporti, e di misure a monte delle piegature della tela o della carta, che è invenzione e ordine. Una natura dunque evocata nei colori, nei succhi, nelle mate-

Alberto Burri al Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli, davanti alla *Flagellazione* di Caravaggio, 1978 (foto di Mimmo Jodice)



rie, ma soprattutto l'esigenza di organizzare lo spazio e rappresentarlo come infinitamente estendibile ai lati sopra e sotto la tela. Volendo questi potrebbero anche essere pensati come “non-paesaggi” antagonisti alle diverse, ormai lontane materie dell'Informale.

La ricerca attenta alla materia si ritrova in molti poli dell'Italia, da Roma a Napoli e qui, per comprendere la dimensione di questa vicenda complessa, si propongono alcune poche figure. A Napoli Domenico Spinosa nel 1955, con *Manichino in un interno*, dissolve le forme, le segmenta, le rende come affioramenti contro un fondo violaceo e, nello stesso tempo, scava queste baluginanti figure col legno del pennello, le incide, quasi le dissolve. In una fase ulteriore, nel 1959, con *La soglia*, lo stacco dalla figurazione è completo e l'immagine vive di una forte presenza materica e delle illumina-

zioni di quel chiaro che si distende appena sulle screpolature, i rilievi di una parete. Spinosa dialoga forse con Fautrier ma, nello stesso tempo, coglie, della densità delle pareti, della fatiscenza dei muri, l'immagine trasformando, anzi sublimando così il suo dialogo con la materia. A Roma alcuni artisti, che poi prenderanno strade molto diverse, mostrano una evidente attenzione alla ricerca informale, così dunque Nicola Carrino con le scansioni nette di *Realtà n. 3* (1960), dove campiture di gesso, chiuse entro limiti precisi sul legno, scandiscono come una stratificata analisi della materia alternatamente bruna e chiara. Diverso il caso di Gastone Biggi che nel 1960, in *Lettera della notte*, propone, con gesso, stoffa, pastelli a cera su tela, un sottile omaggio alla ricerca di Alberto Burri cogliendo, attraverso le campiture quasi geometriche del fondo, il senso degli equilibri, delle scelte del pittore di Cit-



Alberto Burri al Museo di Capodimonte, Napoli, con il *Grande Cretto Nero*, 1978 (foto di Mimmo Jodice)

Alberto Burri (foto di Mimmo Jodice)



tà di Castello; Biggi, che prenderà poi strade ben diverse, si mostra anche consapevole delle scritture di Cy Twombly e naturalmente di Gastone Novelli, ma filtrate in da una scrittura di evidente forza e tensione.

Questa ringhiera appena segnata da un barbaglio tagliente di luce che taglia un muro, una parete dove i mattoni sono chiusi dal grigio cupo della calce, è l'opera che Mimmo Jodice ha voluto dare in relazione con la ricerca di Burri. Conosco la ricerca di Jodice da molti anni e dunque avrei pensato che ogni muro, ogni frammento delle rovine mediterranee che ha ripreso per decenni potesse ben essere un testo possibile per un dialogo, per un omaggio a Burri, come potevano esserlo quelle stampe dove improvvisamente, come per magia, il muro si dissolve e diventa altro, come se il movimento controllato della carta sotto l'ingranditore trasformasse una parte fissa, immobile sotto il sole in una invenzione del primo futurismo. Poi mi sono domandato perché Jodice ha scelto proprio questa immagine dove tutto sembra pacatamente immobile e dove la luce sulla ringhiera taglia nettamente due zone e le aste introducono come una geometria in primo piano mentre il muro, dietro, sembra come sfuggire e, in alto, le macchie di intonaco affiorano stranamente come le *Muffe* delle opere del primo Burri. Poi, dialogando con Jodice e chiedendogli se avesse per caso delle foto di Burri, lui mi ha mandato tre scatti ripresi a Capodimonte, quando Burri inaugura il suo grande, nero cretto ho meglio riflettuto. Questo è un muro sfuggente, morbidamente sfuggente, un non-cretto della Napoli dove l'antico si mescola alle opere di qualche restauro recente; questo è un non-cretto povero, ma è anche il segno che Jodice ha saputo cogliere, in Burri: il contrappunto fra l'ordine delle geometrie e l'indefinito svolgersi della materia. E allora adesso, guardando, bisognerà cogliere quel movimento della carta sotto l'ingranditore che rende incerta la parete di fondo e fa vibrare i conci della zona sinistra e affiorare le calcine in alto, a destra. Magie di una foto "senza titolo" del 1987.

### Struttura

Forse conviene iniziare con l'opera che simbolicamente chiude la mostra perché proprio con un'opera egualmente significativa dello stesso autore avevo cominciato: penso a Toti Scialoja e a suo *Marzo + Marzo* del 1959, dunque al senso della materia, ma anche alla riflessione dell'artista sull'Action Painting statunitense. Ebbene, di Scialoja ecco *Tradizione del nero*, un pezzo del 1974 che fa capire l'interesse dell'artista per un'organizzazione diversa dell'immagine, un'invenzione, la sua, di grande forza, di grande novità, un'invenzione dove le campiture rettangolari del colore e la dominante nera ci portano non lontano dalle scelte di Burri per il *cellotex* dello CSAC, del resto dipinto soltanto un anno dopo. Sembra dunque essere mutato il clima, sembra essere tramontato, o comunque messo ai margini il lavoro, la ricerca sulla materia e l'artista si orienta quindi in una direzione diversa, come a costruire uno spazio che forse tiene conto ancora della *minimal* statunitense ma che evoca più ancora un'architettura di immagine attentamente costruita, un progetto ancora attento al rapporto fra arte e musica che va indietro fino a Kandinskij e, in Italia, a Veronesi, progetto distante da quelli che vengono proponendosi a Milano ma che ci fa comprendere l'articolazione delle possibili scelte in questo giro d'anni. Sempre a Roma Achille Perilli propone *Monumento a Karl Liebknecht*, un'invenzione che suggerisce le prospettive di solidi impossibili perché ambigualmente disposti a emergere dalla tela o affondare in uno spazio rosso, indefinito, a contrappunto del quale sono segnate linee di contorno ingannevoli; anche in questo caso siamo prossimi all'anno del ciclo dei *cellotex* esposto poi da Burri alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

Si è detto agli inizi di una duplice linea, che del resto una parte della critica ha posto in evidenza, fra l'astrazione in senso più tradizionale, dunque quella le cui radici vanno indietro, nelle creazioni degli anni trenta, e soluzioni diverse che proprio dagli anni settanta si vengono elaborando. Certo è che di tradizioni non figurali proprio dagli anni

cinquanta se ne confrontano diverse, e qui, ma solo per cenni, ne ho voluto indicare pochissime, dunque e da una parte la linea Enrico Castellani<sup>39</sup> e di Agostino Bonalumi del quale si propone un pezzo del 1961 *Blu*, dove le ritmiche, ovate estroflessioni della tela fanno comprendere da una parte il rifiuto del quadro inteso come schermo sul quale si svolge una rappresentazione, dall'altro la volontà di inserire l'opera stesa nell'ambiente. Del resto, in un'altra grande opera di Bonalumi, *Blu* (1974)<sup>40</sup> la figura plastica è quella di uno spazio esagonale protetto, un lato aperto, una serie come di gradinate di echi sonori che si moltiplicano e dunque ancora geometrie, ancora una ricerca che fa in qualche modo da contrappunto alla esperienza di Burri delle grandi opere della serie *cellotex* nero alla quale appartiene anche il pezzo dell'Università. Ma a Milano affiorano anche altre memorie, altre ricerche e una, quella di Augusto Garau, dal titolo *Andante largo* (1971), origina da scelte molto diverse; Garau è stato amico di Atanasio Soldati e da lui ha assunto molti temi, molti stimoli, ma, negli anni settanta per Garau la suggestione della pittura astratta degli anni trenta è ormai lontana, l'artista si pone altri problemi, di misura del colore, di analisi della percezione, di immagini reali e immagini virtuali come, in questo caso, quelle delle lettere non completate e che "vediamo" senza in realtà vederle.

Il problema della percezione, ma soprattutto della misura del colore e il rapporto con la materia caratterizzano l'opera di Elio Marchegiani che nel 1973 realizza due *Grammature di colore per alternativa 4 di massima 120*, dove con la tempera su lavagna oppure su intonaco bianco si tracciano strisce di colori sapientemente modulati sul grigio per il supporto di lavagna, sul bruno per quello di intonaco; cogli qui da una parte attenzione alle ricerche sulle strutture ma ancora un'attenzione precisa alla materia che era stata importante per i pittori dell'Informale negli anni cinquanta e ancora dopo. Torniamo a Roma: negli anni settanta la ricerca di Lorenzo Guerrini tocca uno dei suoi punti più alti e la serie delle grandi carte o cartoni incollati su te-



Enrico Castellani, *Superficie opaline*, 1975. CSAC, Università di Parma

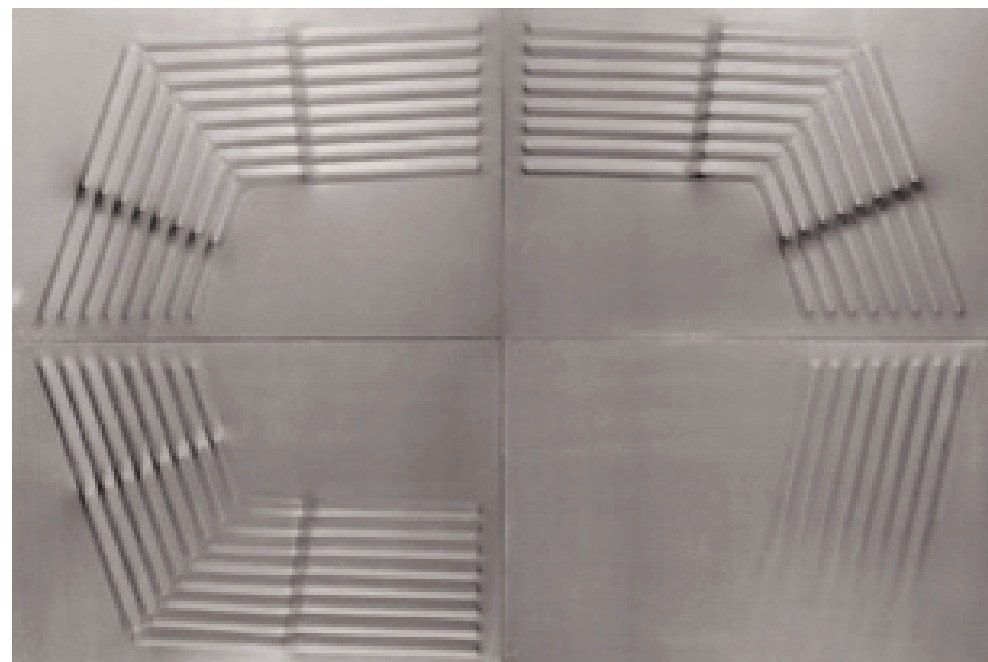


la, come questa del 1977, sono come studi per sculture che, è noto, l'artista realizzava in parte nelle cave sbazzando direttamente le grandi pietre; in questo caso la forma della pietra, un suo profilo, come un'ombra, ha l'impatto di una forma assoluta, ma Guerrini non ama l'astrazione e, come nelle medaglie del suo periodo iniziale, adesso anche nella *texture* della sua opera sottolinea il peso della materia; così questa grafia complessa di neri sul nero sembra voler proporre anche una riflessione su Burri. A Milano intanto un artista dalla qualità e dalla tensione sempre molto alta, Gianfranco Pardi, che ha dialogato per anni con il Costruttivismo russo, con Malevič, certo, ma anche con Tatlin e la Gončiarova e con El Lissitzky, propone una serie di opere importanti, fra questa *Diagonale* (1958), che mostra oggi ancora un'altra delle possibili radici dell'astrazione: non dunque quella italiana degli anni trenta, non quella parigina, non quella di matrice Bauhaus, ma quella dell'avanguardia russa che suggeriva un impegno anche politico, ideologico. Un momento della cultura russa cancellato, come sappiamo, nella fase più alta del suo importante sviluppo.

L'idea poi che la struttura geometrica debba essere sempre punto di partenza e calibro per ogni ricerca ma che, con questa, vada attivata una precisa attenzione allo spazio, alla dimensione delle forme e al loro valore simbolico (muro, casa, nucleo, colonna), caratterizza l'invenzione di Nunzio che, fra Roma e Torino, propone una ricerca di grande intensità, una ricerca che agli inizi deve molto, credo, proprio alla invenzione di Burri, e non semplicemente per il prevalente utilizzo del nero, ma proprio per la concezione, l'invenzione dello spazio e della sua articolazione. In questa opera del 1987, *Tre rossi*, vediamo tavole di legno combuste, a sinistra strisciate di rosso, e poi due campi metallici distinti, uno con dei rilievi, l'altro con dei fori, degli affondi nello spessore della materia. Non so se Nunzio abbia voluto proporre in quest'opera un dialogo significativo fra la Roma di Burri e la Milano di Lucio Fontana, certo è che questa appare un'opera programmaticamente rigorosa che mette insieme, appunto, struttura e materia, i neri e le bruciature di burri, un *leit motiv* della ricerca di Nunzio, e le estroflessioni che, da Castellani a Bo-

Agostino Bonalumi, *Blu*, 1971. CSAC, Università di Parma

nalumi, illustrano lo spazio della ricerca ancora in questo giro di anni. Sarebbe impensabile non considerare, all'interno delle possibili dimensioni dell'astrazione, almeno uno dei protagonisti della riflessione che è andata sotto il nome di Pittura-pittura, e penso a Pino Pinelli e alla sua *Pittura R. B.L.* del 1993, dove R sta per rosso e BL per blu. Ecco dunque colori puri, due forme dai bordi come sfrangiati ma rigorosamente fissati sulla stoffa rimodellata dal gesso. Ecco dunque l'idea di un dipinto come parete dove leggiamo le tracce del tessuto originario, come delle rilevate righe che modellano e muovono la stoffa e quindi impediscono che si proponga una superficie assoluta. Pinelli ha una lunga storia e queste sue opere vengono proposte negli spazi delle gallerie, dei musei, delle case private, come tracce di colore, percorsi che trasformano l'ambiente, lo ricompongono fissando come degli indici visivi, dei diversi rapporti percettivi. Per questi colori così violentemente cantanti Pinelli sceglie polveri particolari e, sfrangiando i bordi di questi due quadrati, sembra voler evocare ancora i quadrati di Malevič ma insieme negarli e, col colore, respingere il bian-



co e il nero di quegli antichi modelli di assoluto per un diverso discorso sullo spazio e la durata delle immagini.

Nella riflessione sulle diverse forme dell'astrazione credo sia significativo presentare la ricerca di una singolare pittrice, Nancy Martin, che ha alle spalle una lunga storia, in minima parte riassunta nella scheda; qui basti dire che l'americana è stata allieva di Josef Albers e da quel modello deriva certamente l'impaginazione delle opere che qui si propongono. L'idea dunque è stata di recuperare, da un antico album giapponese di tessuti, con ritagli di stoffe del XVIII e XIX secolo, delle strisce, dei frammenti che vengono poi giocati, in un affascinante *collage*, sulle singole pagine di questi fogli, sedici in tutto ma parte di una ricerca più ampia che conta forse un centinaio di pezzi. Ebbene, la Martin sovrapponendo le strisce di stoffa, o campendo una parte del fondo con un colore, o usando il fondo per delineare lo spazio entro il quale costruire il racconto, riesce dunque a comporre un sistema estremamente rigoroso. Si veda la funzione di certi quadrati rossi o azzurri dipinti a contrappunto delle stoffe per suggerirci che l'invenzione artistica, legata alla riflessione orientale, può passare attraverso la riflessione *zen*. E sono dunque da contemplare queste opere, da osservare lentamente, nel loro ritmico, costante variare.

Una parte significativa di questa indagine è stata dedicata alla fotografia, così dunque si è analizzato il lavoro di Aurelio Amendola che ha documentato la ricerca di Burri in molte occasioni, dalle *Plastiche* ai *Cellotex* e oltre. Si è quindi considerato il lavoro nell'ambito della tradizione della fotografia *off camera* di Nino Migliori e ancora la foto di Giovanni Chiaramonte nel contesto di un'attenzione alla immagine come documento di un non-evento, di uno spazio possibile, assolutamente concettuale; poi si è analizzata la foto di Mimmo Jodice nel suo rapporto con il grande Cretto di Burri a Capodimonte. Qui conviene porre il problema di altre ricerche fotografiche, alcune attente all'astrazione, altre a una diversa funzione narrativa dell'immagine. Comincio dunque con Gianni Pezzani che la-

vora sulle gocce di vapore e su una serie di altre immagini riprese usando una fibra ottica; non voglio ripetere quello che il fotografo propone nella sua spiegazione tecnica che è anche dimostrazione della continuità fra modi di ripresa analogica e digitale, semmai qui interessa domandarsi come mai Pezzani abbia proposto, riflettendo su Burri, proprio questa ricerca, proprio queste fotografie. Sono immagini legate alla *texture* e alle diverse forme di moltiplicazione dei colori e delle scritture che rappresentano nella fase di ripresa, cambiamenti di temperatura, di umidità, di tensione delle gocce. Credo che Pezzani abbia colto proprio questa organizzazione degli spazi e, osservando il *cellotex* di Burri, abbia pensato anche che vi sia con quel pezzo un nesso preciso, ma trasformato in vibranti, ripetuti movimenti regolari.

*Velo* di Brigitte Niedermair (2013) propone un altro modo di riflettere su Burri, la trasposizione dunque di un’immagine realistica, un velo, una tenda, un elemento mobile, che disegna una forma nello spazio che si viene trasformando. Si inizia da una striscia che traversa lo spazio nero del fondo, poi questa striscia si incurva, si trasforma, acquista un volume virtuale nel quale le pieghe disegnano uno spazio in potenza, una dimensione che il nero del fondo rende ambigua perché la striscia del velo sembra sollevarsi, affondare mentre il fondo atono non permette di comprenderne a pieno il senso. Dunque la Niedermair suggerisce una funzione diversa della fotografia, non rappresentare ma rendere ambigua l’immagine, non disegnare uno spazio ma un possibile tempo, un ritmo, impedendo quindi una comprensione della realtà dell’immagine che è stata abilmente rimossa. Una riflessione sul fotografare che sembra avviarsi, come altre ricerche della fotografa suggeriscono, verso il concettuale: la parola “velo” nel titolo, l’immagine supposta del velo, la trascrizione ambigua della stessa immagine.

La ricerca di Mario Cresci muove dai naufragi, dalle stragi dei migranti nello spazio senza limiti del Mediterraneo. La spiaggia della Sicilia propone neri sassi di lava e un muro di lava, conci squadrati

che salgono, dalla spiaggia, in alto. Mario Cresci su questa scena, dove il mare lo leggi in qualche immagine come sfondo, chiuso in alto dal limite della fotografia, sente di dover marcare, di dover lasciare una traccia, un simbolo su quelle pietre nere, sparse sulla sabbia rugosa, con qualcosa che sia un segno, insieme un’idea della fine o di una possibile salvezza. Così ecco le tempere bianche, solubili in acqua alla prima mareggiata, e una serie di fotografie che raccontano questo viaggio in mezzo alle pietre, metafore, segni di troppe morti, e, su queste, la striscia di bianco, come volo di gabbiani. Le foto, tre, due pietre con in mezzo la sabbia, distese di pietre nere segnate di bianco, pietre squadrate della scarpata anche loro con i bianchi segni, tutte raccontano un vero, un apparente vero (la spiaggia, le pietre, il bianco) ma sono insieme tracce di un evento che va letto altrimenti: presenza del fotografo che prima costruisce un’azione, segna i sassi di lava, cerca fra questi le forme e, alla fine, scatta. Chiedere a Cresci perché abbia deciso per questa serie di immagini in rapporto a Burri è un passaggio ulteriore, dalla metonimia della descrizione della riva del mare, alla simbologia dei bianchi tracciati sulle pietre nere, alla scelta di un racconto, il proprio, come traccia di un altro racconto, quello di Burri.

Ancora un quadro dal titolo *Rughe*, collage multistrato di carte da quotidiano, opera di Gianluigi Colin (2011) pone il problema del rapporto fra referente e rappresentazione. Ma, prima, un poco di storia: l’autore in realtà ha dato alle raccolte dello CSAC anche un’altra grande opera, la prima di una serie importante esposta in una mostra recente, *Mitografie*<sup>41</sup>. Nell’opera, dal titolo *The World at War* (2009-2010) dominava la scena in bianco e nero su fondo rosso la foto di Robert Capa, quella con il miliziano colpito a morte, il supporto strappato e incollato su diversi strati di carta. Dunque, in una prima fase, la ricerca di Colin era sull’immagine moltiplicata nei quotidiani come nei manifesti, la sua presenza nel nostro contesto, i suoi valori simbolici ma anche le associazioni di quella immagine ad altre, magari tramandate dalla tradizione della pit-

tura, come nel caso del *Cristo morto* di Mantegna e del *Che* ucciso. Ma scegliendo una non-immagine, quella della carta da giornale usurata, con le sue rughe, le sue densità, gli avvallamenti, i rilievi, gli strappi, il pittore va oltre. Evoca, attraverso la carta del quotidiano, una materia fragile e pronta al consumo, ma insieme suggerisce, con il taglio rettangolare, l’idea stesa del dipinto, ma proprio il foglio non presenta immagini se non quella delle rughe, del consumo, della prossima fine dell’opera. Che pure è vissuta, ha durato nel tempo, infatti ne reca le tracce, ma non propone un referente se non, appunto, l’idea della fine, della fragilità, della assenza. In questo senso la ricerca di Colin si pone essa pure sul versante “Concettuale”, diciamo dal Paolini che disegna le diagonali per squadrare l’opera allo Jodice del taglio vero su un foglio dove incide l’immagine di una lama, al Mulas della *Verifica* dell’ingrandimento con l’immagine che si dissolve in *texture*.

Nella economia di questo testo questa fotografia serve quasi come segno per collegare le due linee dell’analisi, da una parte la materia, dall’altra l’astrazione, da una parte la compattezza, ingannevole in questo caso, della materia, dall’altra l’assenza della immagine: materia e struttura, anche questa negata dallo slittamento, dalla sovrapposizione non perfetta dei fogli.

#### 4. Materia e struttura

Il nostro punto di partenza è stato dunque il *cellotex* di Burri e l’analisi della sua materia, ma insieme alla sua struttura, chiave per riflettere sull’insieme delle opere proposte nel volume. Ma, a questo punto, conviene porre una domanda: come mai si riflette, in molti dipinti e anche sculture dagli anni settanta fino a oggi, sulla grafia, anzi sulle molte grafie dell’informale? Dunque esiste una lunga durata di un movimento, o meglio, delle “scritture” di una tendenza, se vogliamo chiamarla così, o di una lingua “altra”, se altrimenti la si vuole intendere, che gli storici dell’arte hanno giustamente considerata finita sullo scorcio degli anni cinquanta, se non prima, e comunque durata non ol-

tre gli inizi del seguente decennio? Chi ha usato le lingue dell’Informale dovrà essere considerato un epigono, un *laudator temporis acti* o, nella migliore delle ipotesi, un artista fedele al proprio stile originario o comunque a scelte di un lontano passato? O vi potranno essere ragioni diverse di questo lungo durare delle scritture dell’informale?

Certo il titolo stesso di questo paragrafo, che si collega a quello del volume, fa venire in mente altro, che proprio quella fase, quel momento iniziale della creazione, la contrapposizione fra materia e struttura, venisse sentita come determinante e, del resto, alcuni fra i maggiori studiosi di quegli anni fra gli anni cinquanta e i sessanta hanno inteso mantenerla indicando, e mi limito a far riferimento qui alla situazione italiana, una contrapposizione forte nei confronti dell’astrazione degli anni trenta e ancora di quella del MAC, dunque nei confronti di ogni forma strutturata di gruppi, anche se quelle stesse forme a volte tornavano almeno a fare da griglia nascosta ad esempio delle opere di protagonisti come Lucio Fontana, Alberto Burri e altri con loro. In realtà i rapporti fra i due territori, dell’Informale e della astrazione, per usare i termini più vulgati, non a caso qui ho preferito scegliere “materia” e “struttura”, sono stati anche in quegli anni molto meno distanti e schematicamente contrapposti di quanto potrebbe apparire.

Comunque il nodo di una ricerca che attraversa una parte della storia della pittura in Italia dal dopoguerra in poi per concentrarsi sugli anni attorno e dopo Burri, non può prescindere dal dibattito che è ideologico attorno all’Informale, un dibattito che qui verrà proposto solo *per exempla*, per cenni, tenendo conto soprattutto delle contrastanti posizioni assunte dai critici che si riflettono nelle distinte, contrastanti valutazioni del significato e dei possibili sviluppi di quelle ricerche. Un’altra preliminare osservazione va fatta: l’Informale viene sempre considerato a livello europeo, anzi e molte volte si contrappongono o si mettono insieme due modelli differenti, quello dell’Informale europeo e quello dell’Abstract Expressionism americano; non è possibile certo qui approfondire il tema, ma, a pre-

scindere dai rapporti che esistono fra singoli artisti, ad esempio italiani che vanno assai presto negli Stati Uniti, diciamo Afro e Scialoja, e di americani che vengono a Roma, diciamo Rauschenberg e Cy Twombly, per citarne solo due, i modi di dipingere e le tradizioni che si vengono formando, e le relative ideologie, sono ben distanti negli Stati Uniti e in Europa, e, anche all'interno dell'Europa, le storie dell'Informale in Spagna, Francia, Italia, per ricordare solo alcuni nuclei di quelle ricerche, muovono molte volte da esperienze, intenzioni, formazione dei singoli, dunque ideologie molto diverse, difficilmente riconducibili a un singolo modello. Per questo la critica ha puntato spesso su aspetti formali e, trovandosi nella riconosciuta impossibilità di produrre documenti comuni, manifesti o altro, ha scelto di dar spazio alle dichiarazioni di poetica dei singoli che peraltro qui non è neppure pensabile analizzare.

Dunque non resta che proporre alcune brevi considerazioni sui saggi più impegnati e ricchi di conseguenze all'interno del dibattito in Italia facendo un'unica eccezione, il libro di Michel Tapié *Un art autre*<sup>42</sup> che di fatto stabilisce uno stacco fra quello che è venuto prima e quello che è venuto dopo l'arte "altra", così diversa, anzi estranea al precedente contesto. Gli inizi del testo di Tapié, e ancora la fine del saggio sono espliciti nell'indicare le fonti filosofiche, dunque l'ideologia, che anima il critico nella sua lettura del fenomeno: "Dopo Nietzsche e *dada* l'arte si presenta come la più inumana delle avventure da un capo all'altro: solo l'opera degna di questo nome giustifica gli attuali pionieri, e ciò che essa reca non ha granché a vedere col godimento, ma piuttosto colla più vertiginosa prova che sia dato all'uomo di affrontare, e che è di piegarsi su se stesso senza il più piccolo parapetto"<sup>43</sup>. Dunque un ritorno all'interno dell'Io, del singolo, dell'individuo nel segno di Nietzsche. Lo conferma un altro passo: "L'opera di un Individuo, quando opera c'è, vale a dire quando questa opera, densa dell'ineluttabile necessità di un messaggio alla scala del nostro oggi è stata fatta in un clima epico di forza entusiasta, tale che non poteva non essere, è,

alla scala umana, qualcosa di così straordinario, carica di una magia talmente stupefacente, talmente inutile rispetto alle volgari concezioni della quotidianità e nello stesso tempo così irriducibilmente necessaria per coloro che vogliono, giorno per giorno, vivere l'entusiasmante avventura attuale' che l'uomo, prendendo contatto con essa, dovrebbe avere, per riprendere un'immagine di Nietzsche, l'ebbrezza fantastica del pesce volante che ... scoprire l'epidermicità delle onde..."<sup>44</sup>. E ancora dopo, alla fine: "... c'è oggi un'era nuova che comincia, nella quale degli spiriti abbastanza liberi e abbastanza purificati entrano senza fatica ... sono uomini che, a questa nuova potenza, operano appassionatamente e senza cerimonie per quello che hanno da esprimere..."<sup>45</sup>. Prima Tapié polemizza con il "modernismo postcubista e con l'accademismo astratto" ed, evocando Nietzsche, punta sull'Individuo sostenendo che "solo l'ambiguità può salvare l'arte dalle trappole accademiche"<sup>46</sup>; il critico passa quindi a leggere la ricerca di alcuni autori, fra cui emergono Jean Fautrier con gli *Ostaggi* e Dubuffet con le *Paste alte*, Henry Michaux, Georges Mathieu, dunque egli analizza il panorama francese ma non dimentica né Mark Tobey né Jackson Pollock, e ancora Hartung, Wols, Soulages. Dunque ritorno all'individuo, sprofondamento nella materia, riferimento filosofico a Nietzsche.

Nel dibattito sull'Informale sono stati importanti due saggi di Francesco Arcangeli *Gli ultimi naturalisti* (1954) e *Una situazione non improbabile* (1956)<sup>47</sup>, dove il critico bolognese disegna un percorso storico che identifica il Settentrione italiano come luogo della continuità di una ricerca realistica che va da Wiligelmo a Morandi; certo Arcangeli riprende qui il filo dei corsi universitari e dei saggi sull'antico di Roberto Longhi, ma l'aspetto più significativo in questo dibattito è l'identificazione di un momento comune di un gruppo di artisti, quelli proposti nel saggio del 1954 erano prevalentemente emiliani, mentre nel secondo saggio saranno Wols, Pollock e de Kooning e ancora i protagonisti dell'Informale in Francia, da Fautrier a Dubuffet che vanno ad aggiungersi ai numerosi ar-

tisti italiani. Arcangeli dunque punta su una particolare, partecipe scrittura, su una tensione che gli fa leggere l'opera dei pittori legata a un rapporto rinnovato col naturale; il critico, con appassionata tensione fra il postromantico e la sofferenza esistenziale, individua dunque una regione, il nord dell'Italia, come luogo di riferimento dei diversi artisti mettendo le basi per un'indagine radicata negli spazi di un singolo territorio che si fa matrice dell'Informale, linea che anche in questo volume è stata seguita, sia pure in modo non pedissequo anche per via dei costanti incontri, scambi rapporti fra artisti.

Arcangeli riconosce subito che "sarà appena se si potrà dire che l'uno è lombardo, l'altro emiliano, o veneto", precisa che "non sono un gruppo"<sup>48</sup> e afferma: "Si ritenta la natura; ma la sua proporzione sfugge, ora, alla misura intellettuale. È la natura traboccante, inquieta, eppure ancora terribilmente amorosa di questo nostro anno 1954"<sup>49</sup>. Da una parte dunque l'intelletto, la ragione, dall'altra il cuore? Certo è che proprio questo senso della natura di "pittori [che] sono tutti del nord" serve a "testimoniare della durata di qualche cosa che ha resistito a lunghe prove, secolari, e ancora dà segno di vita"<sup>50</sup>; dunque è la continuità fra la scultura romanica e il realismo lombardo del Seicento e oltre è questa la linea sulla quale Arcangeli colloca Morlotti, Mandelli, Bendini, Romiti, Moreni e molti altri. Ecco dunque la scena dove operano gli artisti: "Ancora la pianura, qui dove sono nati, dove lavorano questi pittori: la 'marca del settentrione'. Questo mi pare il luogo predestinato, per oscura coscienza e per volontà, della ripresa di quei sensi antichi e nuovissimi che potrete ancora chiamare, se vorrete, naturalistici"<sup>51</sup>.

Nell'altro saggio, due anni dopo, il critico torna sul tema e scrive della propria "corrispondenza ... con gli artisti più vicini ad un rapporto diretto con la natura"<sup>52</sup> e, più avanti, cita "le parti più vive di Croce e di Longhi", delineando così un preciso aspetto della propria formazione che si lega peraltro e fortemente alla poesia, non ultima quella di Giovanni Pascoli. Rispetto al saggio precedente,

Arcangeli propone adesso una visione globale dell'Informale, cita il libro di Michel Tapié, cita i protagonisti della ricerca europea e anche statunitense e definisce anche quello che egli intende per "anarchia": "La solitudine, la lontananza dai poteri costituiti, dal rapporto di relazione nel senso più esplicito del termine, la meditazione in noi stessi, il tentativo di proseguire un rapporto vero con gli altri, l'entusiasmo ... di un nuovo rapporto col naturale. La capacità, anzitutto, di una solitudine reale, questa è anarchia, per noi"<sup>53</sup>. Ed è questa la chiave con la quale Arcangeli legge la ricerca di Morlotti, Mandelli, Moreni presentati da lui alla Biennale di Venezia, ma è anche la chiave per leggere l'opera di quegli artisti e di altri, pure legati all'informale, che lo stesso critico ricorda nel saggio. Interessante è anche la presa di distanza da Michel Tapié. "Il Tapié parte, d'altronde, per una versione magistica, euforicamente avventurosa, niciana, esorbitantemente individuale dell'avventura moderna che noi non ci sentiamo di condividere se non molto parzialmente"<sup>54</sup> e aggiunge "all'avventura' moderna noi preferiamo la quotidiana sofferenza moderna, la dolorosa gestazione moderna d'ogni giorno"<sup>55</sup>. Ebbene, sembra possibile leggere tracce, in questa "quotidiana sofferenza" echi di testi di Søren Kierkegaard, da *Aut Aut* a *Timore e tremore* a *La malattia mortale*, dove il senso della disperazione ritorna costante, ma che in Arcangeli assume un percorso esistenziale più complesso e comunque laico, il dialogo con il filosofo danese sembra invece essere sullo sfondo di alcune almeno delle letture del "naturale" di Giovanni Testori<sup>56</sup>.

Discutendo di Ennio Morlotti, che nel dibattito sull'Informale diventa una figura significativa, Arcangeli prende le distanze da Giovanni Testori che legge l'artista in chiave lombarda mentre il bolognese punta a una lettura europea, appare inoltre interessante anche lo stacco dalla lettura troppo accentuatamente sessuale del rapporto morlottiano con la natura proposto da Testori. Scrive dunque Arcangeli: "Per questo la limitazione del significato e del carattere del 'naturalismo' ad una 'partecipa-



zione’ al naturale che si chiuda nel tentativo di esprimere l’aspetto sessuale (naturalmente nel senso più profondo e – come usa scrivere Testori – sacrale del termine) questa unilateralità predicata per iscritto dal critico ... anche se simbolicamente efficacissima, e stimolante, non ci sembra né esclusiva né esauriente ... Natura non è soltanto sesso...”<sup>57</sup>. Non è possibile seguire in modo analitico il significativo contributo critico di Arcangeli all’insieme dei pittori che egli ha definito naturalisti e del resto un volume recente ha analizzato questa vicenda storica in modo preciso<sup>58</sup>, penso peraltro che vada posto l’accento, a questo punto, proprio sulla differente lettura che di Morlotti fa Giovanni Testori in un testo del 1978: “La natura secondo Morlotti non è una cosa da vedere, è una cosa da partecipare, in cui entrare, in cui andare dentro, in cui perdersi, perché solo andando dentro, perdendosi, toccandola, amandola, la si può capire totalmente”<sup>59</sup>. E poco oltre: “La dialettica interna di Morlotti è proprio questa: toccare, arrivare ad avere in pugno il cuore, il ventre della natura e dell’essere, senza rifiutare la storia, continuando a paragonarlo alla storia”<sup>60</sup>. Lo stesso Testori, presentando la mostra di Morlotti delle *Bagnanti* nel 1992, propone con ben altri e più sanguigni toni la lettura dei nudi e il loro dialogo col naturale: “Politico, nel quale il nudo o la nuda, o le nude, si dichiarano, sul far della sera, per quel che furono e sono: la seconda impalcata ossessione morlottiana. La prima essendo stata, ed essendo tuttavia, la terra ... Così, in questo ‘politico’ il nudo diventa protagonista assoluto: il nudo; la nuda; la donna; la *duna*; la *reggiora*; dunque infallantemente, la *mater*; *mater matuta*; *matuta* e ben altro; ben più; con la natura lì come un’eterna ferita, tra le cosce e l’altra, ma eguale, natura ad accoglierla e benedirli nella celebrazione del camporal rito”<sup>61</sup>. Ecco perché Arcangeli dissente dalla lettura dell’amico<sup>62</sup>. Un saggio del 1959 di Giulio Carlo Argan *Materia tecnica e storia dell’Informale*<sup>63</sup> muta completamente i termini del problema: mentre la lettura arcangeliana muoveva da un “naturale” di tradizione rousseauiana, forse mediato dalla poesia di Giovanni Pa-

scoli, Argan coglie alcuni aspetti problematici della grande diffusione dell’Informale: dunque “l’opera d’arte come assoluta presenza ... esperienza in atto, senza evocare memorie né ipotecare l’avvenire”, dunque un *dasein* fuori della storia, “L’Informale ... punto d’arrivo della tesi romantica della storicità, della temporalità, della contingenza assoluta dell’arte”<sup>64</sup>. In sostanza Argan contrappone un’arte priva di ideologia, l’Informale, all’arte ideologica, di necessità legata al progresso. L’Informale è “materia irrefutabile, sorda, soffocante”, esso “non soltanto denuncia la mancanza di un’ideologia, ma rivela la condizione d’angoscia e di malafede (nel senso indicato da Sartre) in cui ci pone quella mancanza: l’impossibilità di realizzare un’esistenza politica perché ogni politica è la critica di una situazione presente”<sup>65</sup>. Dunque ideologia della conservazione che è anche segnale di una crisi: “L’Informale si diffonde ovunque, trova ogni giorno nuovi adepti: non è un programma d’azione ma ... l’evidenza della desolata solitudine dell’individuo nella società”<sup>66</sup>. Argan però respinge la lettura esistenziale dell’Informale e ne suggerisce il superamento attraverso Husserl distinguendo dunque l’opera di Wols, Fautrier, Burri dove “la materia ... è diventata memoria, si è rifatta presente e umana ... si è dilatata in una nuova dimensione di spazio e di tempo”<sup>67</sup>. Renato Barilli, nel saggio *Considerazioni sull’Informale* introduce una diversa interpretazione dell’Informale come pittura che “si affaccia sul mondo ... mondo, anche come fonte di ogni contingenza e di ogni imprevisto, come il luogo dove si impone la pesante e opaca materialità”<sup>68</sup>, e proprio su questa materialità il critico insiste aggiungendo ad esempio che “il grumo, la crosta del pittore informale non valgono ‘in sé’ ma intenzionano un qualcosa che non è in loro, che sta fuori di essi: e sappiamo già di che si tratta: è il mondo, come orizzonte ultimo e onnicomprensivo ... Il mondo come banco di verifica dell’opera d’arte”<sup>69</sup>. Barilli è ben consapevole della contemporanea ricerca filosofica e ritiene che la lettura dell’Informale come “riconquista del mondo” sia in sintonia come la ri-

flessione fenomenologica facendo riferimento anche all’esistenzialismo e al “pragmatismo americano”. Dopo queste premesse però l’accento viene posto sul colore-materia, sul colore-materia-gesto chiudendo l’analisi con riferimenti a Fautrier e Dubuffet sul quale lo studioso ha in seguito offerto numerosi contributi analizzandone la produzione ma anche i testi, dunque la “poetica”. Diversi sono gli interventi sull’Informale di Maurizio Calvesi, qui preferisco riflettere, sia pure brevemente, sul saggio del 1963 che introduceva la mostra di Livorno: *L’informale in Italia fino al 1957*<sup>70</sup>. Maurizio Calvesi considera l’Informale come “l’impegno, tuttora attuale, di superare le vecchie concezioni idealistiche, spiritualistiche e razionalizzanti della Forma e tanto l’immagine astratta come entità eidetica e trascendente del fenomeno, quanto l’immagine naturalistica come effigie e simbolo, riferibile ai fenomeni ma distinta da essi, per vagliare le possibilità ulteriori, altre, di una forma che si proponga ... essa stessa come fenomeno”<sup>71</sup>. Lo studioso muove da Husserl e da Heidegger, dunque sulla linea proposta da Argan, ma va oltre l’interpretazione ideologica suggerendo una duplice lettura dell’Informale: “L’Informale ha una sua ala di puro astrattismo, anche e particolarmente nella situazione italiana, il cui limite estremo può essere individuato nella pittura di Capogrossi”<sup>72</sup>, un tema questo che trova confronto nell’analisi proposta in queste pagine. Calvesi punta su una lettura globale dell’Informale, dunque da Lucio Fontana ad Alberto Burri, dai Nucleari allo Spazialismo, dalla scultura alla pittura. Calvesi non identifica l’Informale con le “filosofie esistenziali” e dunque con l’Angoscia e fa riferimento anche alle tesi di Eco di *Opera aperta*, dove l’analisi dei testi letterari, pittorici, plastici, architettonici, musicali suggerisce una dilatazione, estensione dell’opera, progettata per dialogare col pubblico, per essere da questo integrata, trasformata<sup>73</sup>. Calvesi poi analizza fra l’altro la ricerca di Pollock, di Burri, di Scialoja, di Vedova, di Fontana, di Leoncillo individuandone le caratteristiche e si sofferma anche sui “naturalisti”, e di Morlotti dice che “ripropone una

pittura lombarda anche nei modi di certo pittoricismo tardo ottocentesco ma infondendo in essi un vigore di altra radice (courbettiana semmai), estraneo agli accenti sfumati, perduti, attentamente simbolistici della ‘scapigliatura’”. Lo studioso analizza alcune figure dei vari poli dell’Informale in Italia, dalla Liguria a Spoleto, a Napoli, a Milano col “Realismo esistenziale”, e sottolinea come, in tempi di “Nuova figurazione” si debba riconoscere la “scoperta fatta dall’Informale di una disponibilità fenomenica della forma e dell’immagine, al di là delle programmatiche polarità di astratto e figurativo”<sup>74</sup>. Ricordo infine che la ricapitolazione più attenta e ricca di materiali, testi degli artisti ma anche dei critici, con una lettura articolata delle varie vicende della ricerca Informale in Italia ed Europa, la si trova nel primo volume di Enrico Crispolti *L’Informale. Storia e poetica*, dove, nella premessa, a giustificazione del titolo, si fa riferimento alle ricerche di poetica, da Luciano Anceschi a Rosario Assunto, da Walter Binni a Ezio Raimondi, da Gaston Bachelard a Jean-Paul Sartre e alla Fenomenologia. Naturalmente il dibattito sull’Informale è estremamente dilatato e non avrebbe certo senso riproporre una lettura in queste pagine. La ragione peraltro di questo fin troppo rapido confronto sui testi critici è un’altra, fare cogliere la sostanziale divergenza delle posizioni degli storici dell’arte volta a volta impegnati in una lettura postcrociana delle opere, oppure formalistica, oppure attenti alle diverse filosofie dell’esistenza, da Kirkegaard a Nietzsche, ma anche a Heidegger di *Essere e tempo* o al Sartre di *L’essere e il nulla*, per non parlare del peso della Fenomenologia di Husserl ma anche di Merleau Ponty. Come inserire quindi la riflessione di gran parte della critica su Morlotti “naturalista”, anzi “ultimo naturalista” nel contesto del dibattito della critica su Burri che, si è visto, propone letture molto spesso fortemente divergenti, o ancora quelle su Lucio Fontana, o sui Nucleari, per fare qualche esempio? È chiaro che sia il giudizio sull’Informale, che movimento non fu, lo si sostiene un poco da tutti, sia il giudizio sui singoli artisti va-

ria di molto anche per la tendenza dei diversi studiosi di identificare un punto di partenza, un gruppo, un luogo, un territorio, e mettere la sordina sul resto. Le poche indagini di sistema hanno comunque fatto emergere alcuni dati: il giudizio ideologico sull’Informale condurrebbe a considerarlo un movimento di conservazione, antagonista all’astrazione come al realismo, ma anche un movimento attento alle diverse culture filosofiche e dunque visioni di vita proposte dall’Esistenzialismo e dalla Fenomenologia. In questa direzione molte volte gli artisti si sono mossi con maggiore consapevolezza di alcuni critici proponendo letture, dichiarazioni di poetica, analisi del loro stesso operare, di grande sottigliezza e tensione intellettuale. Ma dal dibattito della critica e magari anche dalle dichiarazioni di poetica dei diversi artisti, raccolte ad esempio nel citato IV volume dell’opera di Enrico Crispolti, emerge anche la difficoltà di isolare un modello di poetica unitario, e dunque qualcosa che sostituisca l’assenza di un manifesto, di un insieme di teorie aggregabili o aggregate.

Emerge dalla lettura dei testi degli artisti ma anche dai saggi degli storici, che l’Informale è certamente leggibile all’interno dei territori nazionali, e, dentro le nazioni, come per l’Italia si è fatto, in aree macro regionali, ma anche questo accade, nei diversi Paesi, sulla base di ideologie differenti. In Francia accomuna una parte significativa dell’Informale, quantomeno agli inizi, la riflessione di Henry Bergson; in seguito si diffonde l’Esistenzialismo di Jean-Paul Sartre e poi la Fenomenologia di Husserl e poi di Merleau Ponty che caratterizzeranno almeno in parte le tesi della critica e, a volte, le dichiarazioni di poetica di alcuni artisti. In Italia, dopo una fase iniziale di interpretazione idealistica unita alla tradizione letteraria romantica e postromantica del rapporto con la natura, si moltiplica la riflessione esistenzialista sia kirkegaardiana che nietzscheana, quindi pesa l’altro esistenzialismo, legato al Sartre de *L’essere e il nulla* (1943) anche, se più di quel volume, quantomeno sugli artisti devono aver pesato le opere di Camus oppure quelle del Sartre de *La nausea* (1938). Quei testi devono avere suggerito

to qualcosa a coloro che leggono l’agire dei pittori degli anni cinquanta come alienato rapporto col mondo, o altrimenti come vivere distaccato, di ambigua, incomunicabilità, come in *Aspettando Godot* di Samuel Beckett (1952).

La regionalizzazione, che abbiamo provato a mantenere, delle diverse aree dell’Informale risponde a distinte mitologie del paesaggio che emerge anche dal romanzo e dalla poesia: paesaggio ligure, lombardo, emiliano, centroitaliano o del Sud, mitologie raccontate, vissute dagli stessi artisti o da alcuni dei loro critici. Ma è evidente che queste sono pure suggestioni e che il grande confronto ideologico sull’Informale non è quello della riscoperta del naturale ma semmai il giudizio che si può dare, che viene dato sul suo rapporto con il contesto contemporaneo. E qui la riflessione di Giulio Carlo Argan, che vede i limiti delle diverse poetiche, appare stringente e quindi anche la funzione conservatrice di molte di quelle ricerche a fronte di una situazione storica in fase di rapida trasformazione. D’altro canto, e lo ho messo in rilievo, proprio l’attenzione dello storico, nelle sue analisi dell’opera di Burri, per la parte strutturante dell’impianto pittorico e l’attenzione per il duplice aspetto della ricerca dell’umbro, da una parte materia ma dall’altra struttura, va unita alla osservazione che proprio il progetto, dunque l’utopia della trasformazione del mondo, sembra estraneo alla ricerca dell’Informale. Informale come sistema di lingue, e di riflessioni sul mondo, che, anche in Francia come da noi, iniziato con l’idealismo (da Bergson a Croce), prosegue con l’Esistenzialismo e la Fenomenologia.

A questo punto forse possiamo rispondere alla domanda posta agli inizi di questa parte finale del saggio, perché dunque la “scrittura” informale continua ancora oggi, e perché molte delle opere che sono state date allo CSAC nel segno di Burri sono “scritte” con quella grafia? Penso che si debba riflettere sulla storicità delle differenti scoperte linguistiche, ma anche sul fatto che un linguaggio, un convenzione grafica o pittorica, una volta diffusa nel mondo della rapida, contemporanea informazione

globale, diventa patrimonio comune, da *parole* si fa *langue*, per dirla con de Saussure, ma perde, e questo è evidente, la connotazione ideologica degli inizi. Così evocare oggi la ricerca, anzi la scrittura pittorica, poniamo di Fautrier o Dubuffet, di Burri o Tàpies oppure di Morlotti, perde il significato originario per divenire esperimento formale. Magari con una nuova ideologia, una nuova “poetica” dell’artista che nulla ha a che fare con quel passato. La storia di questi passaggi, di queste trasformazioni, la ritroviamo scritta in molti grandi pezzi della mostra, e fa piacere che tanti artisti, giovani e meno giovani, abbiano pensato di proporre delle opere in dialogo, un possibile dialogo, con Burri. Dunque queste opere, questi artisti, ci fanno comprendere

che una scrittura non si lega ai contenuti, ai significati iniziali ma, una volta stabilizzata, diffusa, diventa parte del linguaggio comune. Così l’Informale è diventato una *koiné*, una lingua raffinata e, certo, molto diffusa. Chi la pratica comunque, e questo dobbiamo saperlo, non è di necessità consapevole delle ideologie che caratterizzavano quelle scritture, le utilizza e le trasforma, introducendo una serie di innovatrici varianti, di scelte che spesso si allontanano da quel dialogo iniziale. L’evocazione della lingua dell’Informale è diventata possibile lavoro sulla *materia*, l’astrazione degli anni trenta o del dopo il Bauhaus è diventata *struttura*. Come, del resto, e per almeno trenta anni, avevano inteso Alberto Burri e Lucio Fontana.

<sup>1</sup> Burri. *Contributi al catalogo sistematico*, Fondazione Palazzo Albizzini, presentazione di Nemo Sarteanesi, Petrucci Editore, Città di Castello 1990.

<sup>2</sup> Alberto Burri, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Valle Giulia, 15 gennaio – 14 marzo 1976)presentazione di B. Mantura, Roma, de Luca, Roma 1976.

<sup>3</sup> B. Corà, *Burri e i cellotex: un denominatore comune nella pittura di materia*, in *Alberto Burri. Opera al nero. Cellotex 1972-1992*, catalogo della mostra (Milano, Galleria dello Scudo), a cura di B. Corà, Skira, Milano 2012, pp. 11-45.

<sup>4</sup> *Opere di Burri*, catalogo della mostra (Assisi, Sacro Convento di San Francesco, 3 maggio – 2 giugno 1975), presentazione di C. Brandi, Editalia, Roma 1975.

<sup>5</sup> G.C. Argan, *Burri ad Assisi*, in *Occasioni di critica*, a cura di B. Contardi, n. 35, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 57-58.

<sup>6</sup> G.C. Argan, *Burri a Valle Giulia*, in *Occasioni di critica* cit., pp. 85-86.

<sup>7</sup> Ivi, p. 86.

<sup>8</sup> G.C. Argan, *Arte concreta*, in *Arte astratta e concreta in Italia 1951*, catalogo della mostra, Age d’or, Roma 1951.

<sup>9</sup> G.C. Argan, *Salvezza e caduta dell’arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.

<sup>10</sup> G.C. Argan, *Burri, Sestante*, Electa, Milano 1983

<sup>11</sup> Burri, *Il viaggio, Sestante, Annottarsi*, catalogo della mostra (Roma, ex stabilimento industriale Peroni, Comune di Roma, Università La Sapienza, 12 maggio – 13 settembre 1987), Edizioni Petrucci Città di Castello 1987.

<sup>12</sup> Si veda *Burri inedito* (Città di Castello, giugno-settembre 2000), catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, Charta, Milano 2000, p. 17.

<sup>13</sup> Autore anche della monografia Fabbri su Burri, si veda M. Calvesi, *Alberto Burri*, Fabbri, Milano 1971.

<sup>14</sup> *Burri*, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di San Domenico, novembre 2001 – gennaio 2002), a cura di M. Calvesi, C. Sarteanesi, Petrucci Editore, Città di Castello 2001.

<sup>15</sup> *Alberto Burri*, catalogo della mostra (Milano, Triennale, 11 novembre 2008 – 8 febbraio 2009), a cura di M. Calvesi, C. Sarteanesi, Skira, Milano 2008.

<sup>16</sup> C. Brandi, *Burri*, Editalia, Roma 1963, riedito in Id., *Scritti sull’arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1976, pp. 203-249.

<sup>17</sup> C. Brandi, *Il nero di Burri* (1967), riedito in Id., *Scritti sull’arte contemporanea* cit., pp. 345-347.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 347-348.

<sup>19</sup> C. Brandi, *Burri, oggi* (1968), ripubblicato in Id. *Scritti sull’arte contemporanea* cit., p. 350.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> C. Brandi, *Burri a Torino* (1971), ripubblicato in Id. *Scritti sull’arte contemporanea* cit., p. 356.

<sup>22</sup> Ad esempio in *Alberto Burri. Opera al nero* cit., pp. 304-309.

<sup>23</sup> J.J. Sweeney, *Burri*, L’Obelisco, Roma, 1955.

<sup>24</sup> P. Restany, *Un art brut soumis à l’esprit de géométrie: Alberto Burri*, in “Cimaise”, n. 59, maggio-giugno 1962, pp. 14-22.

<sup>25</sup> *Alberto Burri, la sezione aurea dei cellotex*, catalogo della mostra (Milano, Museo Fondazione Luciana Matalon), Milano 2007; nel catalogo, però, non si offre sulla “sezione aurea” alcuna dimostrazione o contributo.

<sup>26</sup> G.C. Argan, *Burri ad Assisi* cit., p. 58.

<sup>27</sup> A.C. Quintavalle, *Arnaldo Pomodoro. Opere dal 1956 al 1960*, catalogo della mostra, schede critiche di G. Bianchino, Electa, Milano 1990.

<sup>28</sup> Sul problema si veda F. d’Amico, *Gli sviluppi a Roma*, in *Arte in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Vita e Pensiero, Milano 1994, pp. 177-188.

<sup>29</sup> La prima rassegna monografica del fotografo con accento posto sulle ricerche sperimentali, ma anche sulle foto del periodo realista è *Antonio Migliori*, introduzione e schede di A.C. Quintavalle, Università di Parma, Parma 1977; sul problema del rap-

porto tra Migliori e la pittura informale si veda C. Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, Milano – Torino, 2012, in particolare pp. 161-162, dove peraltro la ricerca del fotografo, ricondotta al rapporto con la pittura, non mediata dunque dalla tradizione fotografica, viene considerata uno sviluppo del *Pictorialism*.

<sup>30</sup> L'opera era parte della mostra al Salone delle Scuderie in Pilotta, *Joe Tilson*, introduzione e catalogo di A.C. Quintavalle, Università di Parma, Parma 1974.

<sup>31</sup> F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'Informale*, 2 voll., Einaudi, Torino 1977.

<sup>32</sup> Oltre ai saggi e alle presentazioni citati nelle schede ricordo R. Tassi, *Figure nel paesaggio. Scritti di critica d'arte pubblicati sulla "Repubblica" 1977-1996*, Ugo Guanda Editore, Parma 1999.

<sup>33</sup> R. Pasini, *L'Informale. Stati Uniti Europa Italia*, Clueb, Bologna 1995 (ed. cons. 2003).

<sup>34</sup> M. Calvesi, *Le due avanguardie, dal Futurismo alla Pop Art*, Lerici Editori, Milano 1966, si veda in particolare il saggio *L'informale in Italia fino al 1957*, introduzione alla mostra di Livorno del 1963, ivi, pp. 205-242.

<sup>35</sup> E. Crispolti, *L'informale, storia e poetica*, due volumi pubblicati su cinque previsti: I. *In Europa 1940-1951*; IV. *Antologia di poetica*, Beniamino Carucci Editore, Assisi – Roma 1971.

<sup>36</sup> R. Barilli, *L'Informale. Oggetto, Comportamento*, voll. I e II, Feltrinelli, Milano 1979.

<sup>37</sup> G. Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi, dall'Informale al neo Oggettuale*, Feltrinelli, Milano 1961, poi varie edizioni ampliate almeno fino al 2005; Id., *Il divenire della critica*, Einaudi, Torino 1976.

<sup>38</sup> Si veda R. Pasini, *L'ultimo naturalismo e la situazione di Bologna negli anni Cinquanta*, in *Arte in Italia 1945-1960* cit., pp. 189-203.

<sup>39</sup> Una cui opera dello CSAC si illustra in queste pagine, già esposta nella mostra "Novecento" (Parma, Palazzo del Governatore, 16 gennaio – 25 aprile 2010).

<sup>40</sup> Opera di proprietà del CSAC, 270 x 400 cm, qui riprodotta.

<sup>41</sup> *Mitografias*, catalogo della mostra (Valencia IVAM, novembre 2011); presentazione di V. Trione. *Mitografie*, catalogo della mostra (Milano, Studio Marconi, aprile 2012), presentazione di A.C. Quintavalle, Milano 2012.

<sup>42</sup> M. Tapié, *Un art autre, où il s'agit de nouveaux dévisages du réel*, Gabriel Giraud et Fils, Paris 1952.

<sup>43</sup> Cit. dalla traduzione pubblicata da E. Crispolti in *L'informale storia e poetica*, vol. IV, *Antologia e poetica*, Beniamino Carucci Editore, Assisi – Roma 1971 pp. 151-168, p. 152.

<sup>44</sup> Ivi, p. 167.

<sup>45</sup> Ivi, p. 168.

<sup>46</sup> Ivi, p. 155.

<sup>47</sup> I saggi sono pubblicati su "Paragone". Ora riediti in F. Arcangeli, *Dal romanticismo all'Informale*, vol. II, *Il secondo dopoguerra*, Einaudi, Torino 1977, rispettivamente alle pp. 313-326, 339-376.

<sup>48</sup> F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti* (1954), riedito in *Dal romanticismo all'Informale*, vol. II, *Il secondo dopoguerra* cit., p. 315.

<sup>49</sup> Ivi, p. 317.

<sup>50</sup> Ivi, p. 319.

<sup>51</sup> Ivi, p. 325.

<sup>52</sup> F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile* (1956), riedito in *Dal romanticismo all'Informale*, vol. II, *Il secondo dopoguerra* cit., p. 340.

<sup>53</sup> Ivi, p. 350.

<sup>54</sup> Ivi, p. 354.

<sup>55</sup> Ivi, pp. 354-355.

<sup>56</sup> Cito, fra i tanti, un passo da S. Kierkegaard, *La malattia mortale*, Mondadori, Milano 1990, oggi in SE, Milano 2008, p. 379: "Come il medico può certamente dire che forse non esiste un uomo

che sia completamente sano, così, se si conoscesse bene l'uomo, si dovrebbe dire che non vive un solo uomo il quale non sia alquanto disperato, non porti in sé un'inquietudine, un turbamento, una disarmonia, un'angoscia di qualche cosa che egli non conosce o che non sa ancora conoscere, un'angoscia di una possibilità dell'esistenza o un'angoscia di se stesso, in modo che, come il medico parla di una malattia che cova nel corpo, cova anche lui una malattia, cova e porta con sé una malattia dello spirito, la quale ogni tanto, a guisa di lampo, mediante e insieme a un'angoscia incomprensibile per lui stesso, fa sentire che c'è dentro. A ogni modo, non è vissuto e non vive nessun uomo fuori del mondo cristiano che non sia disperato, né vive alcuno nel mondo cristiano, almeno che non sia un cristiano vero: e se non lo è interamente, egli è pure alquanto disperato"

<sup>57</sup> F. Arcangeli, *Una situazione non improbabile* cit.

<sup>58</sup> R. Pasini, *L'Informale. Stati Uniti, Europa, Italia*, Clueb, Bologna 1995; III ed. Clueb, Bologna 2003.

<sup>59</sup> Si tratta di una conferenza tenuta agli studenti delle superiori di Busto Arsizio il 29 novembre 1978; cit. in G. Testori, *Morlotti o la rivincita della pittura*, prefazione di D. Isella, Edizioni Bambaia, Busto Arsizio 2002.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> G. Testori, *Morlotti, variazioni sopra un canto. Bagnanti* 1991-1992, Ruggerini & Zonca, Milano 1992.

<sup>62</sup> Si veda anche E. Morlotti, *Questa mia dolcissima terra. Scritti 1945-1992*, con una testimonianza di R. Tassi, Le lettere, Firenze 1997; il testo di Tassi dal titolo *Bagnanti e Paesaggio* riprende la lettura testoriana con particolari riferimenti al rapporto del pittore con Courbet e Cézanne. Su Morlotti ricordo ancora il mio volume: A.C. Quintavalle, *Morlotti*, Fabbri Editori, Milano 1982, dove ho tentato una riflessione storica sulla complessa ricerca dell'artista.

<sup>63</sup> Riedito in G.C. Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 81-89.

<sup>64</sup> Ivi, p. 82.

<sup>65</sup> Ivi, p. 86.

<sup>66</sup> Ivi, p. 87.

<sup>67</sup> Ivi, p. 89.

<sup>68</sup> R. Barilli, *Considerazioni sull'Informale*, in "Il Verri", n. 2, 1961; riedito in R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, vol. 1: *La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 38-54, p. 40.

<sup>69</sup> Ivi, p. 43.

<sup>70</sup> Ora in M. Calvesi, *Le due avanguardie...* cit., pp. 204-242; nello stesso volume si veda *Per un'immagine aperta*, del 1959, pp. 243-247 e *Informale e dopo*, del 1961, pp. 248-252; in questo ultimo saggio mi interessa segnalare un passo: "L'Informale, in effetti, non prospetta la morte dell'arte come positiva eventualità storica e fenomenologica, ma come possibilità affatto pessimistica in un mondo astorico e senza progresso, schopenaueriano, dove le esperienze si accumulano a piramide fino a un vertice che non offre più piattaforma; ed altrettanto astoricamente prospetta la possibilità opposta" (p. 250).

<sup>71</sup> M. Calvesi, *L'informale in Italia fino al 1957* cit., pp. 204-205.

<sup>72</sup> Ivi, p. 207.

<sup>73</sup> U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.

<sup>74</sup> M. Calvesi, *L'informale in Italia fino al 1957* cit., p. 241.