

FONDAZIONE ACCADEMIA DI BELLE ARTI

“PIETRO VANNUCCI” – PERUGIA

(Pareggiata alle statali con R.D. 25.06.1904 N.1086)

Corso di Diploma di I° livello in

“Arti visive e Discipline dello spettacolo”

Con indirizzo:

PITTURA

Tesi in Storia dell’Arte

N E R O

Scipione Ippolito

Matricola: 05963

Candidato:

Scipione Ippolito

Relatore:

Professore Aldo Iori

Anno Accademico 2014/2015

*Il sole che poche ore fa schiacciava le cose sotto la sua luce dritta e bianca,
si accinge a inondare l'orizzonte occidentale dei più vari colori.*

*Nei moti della sua agonia certi spiriti poetici troveranno
delizie nuove, scopriranno abbaglianti colonnati,
cascate di metallo fuso, paradisi di fuoco,
uno splendore triste, la voluttà del rimpianto,
tutte le magie del sogno, tutti i ricordi dell'oppio.*

*E il tramonto gli apparirà, in effetti, come la meravigliosa allegoria
di un'anima colma di vita, che cala dietro l'orizzonte con
una stupenda provvista di pensieri e sogni.*

Charles Baudelaire

Introduzione

Nero. Cos'è? Cosa è il nero? Mi sorge un dubbio... non immagino la parola "dubbio" scritta con un colore diverso dal nero. E' il nero, dunque, che mi fa sorgere il dubbio? Occorre che io mi ponga delle domande, se davvero ho intenzione di capirne di più.

Cercherò per questo di introdurmi nel mio lavoro di tesi chiedendomi cosa è il nero: è simbolo? E' rito? E' mito? E' tenebra? E' etica o malinconia? Oppure è soltanto un *medium*? Quale è il suo statuto? E, poi, cosa è e cosa è stato il nero nell'arte e cosa intendo io per nero?

Cerco qui di indagare gli aspetti di questo colore nelle varie forme in cui si manifesta ed in cui assume senso, significato, corpo, essenza di uno stato percettivo/comunicativo.

Parto sistematicamente dagli inizi, nella storia e nell'arte, tentando di indagarlo in particolare nella esperienza dell'Informale, in artisti come Burri o Pollock, Soulages o Nevelson e diversi altri, senza per questo trascurare gli altri elementi della pittura (materia, forma, spazio, gesto, etc.) che, nelle storie e nelle poetiche individuali e nel gioco tra il razionale e l'irrazionale, hanno così fortemente contribuito alla nascita dell'innovazione del linguaggio negli artisti di quella corrente, in Europa e Oltreoceano.

Le sfumature del Nero. Il suo statuto

L'attuale statuto del nero è di certo quello di un colore autentico, a pieno titolo inserito, così come il bianco, nella scala cromatica generale, dopo varie vicende nel corso dei secoli durante i quali ha anche attraversato periodi in cui questa qualità è stata 'oscurata', se non tenuta nascosta o addirittura negata.

Nel XVII secolo, infatti, con la scoperta dello spettro cromatico da parte di Newton e con la introduzione di una diversa gerarchia dei colori, il nero, così come il bianco suo antagonista, viene escluso dalla scala cromatica e considerato un 'non colore'. In qualche modo, si immaginano, con quella scoperta, due differenti universi cromatici, uno 'a colori' e uno 'in bianco e nero'. Mano a mano che cambiano le sensibilità, però, grazie anche al mondo dell'arte, verso gli inizi del secolo scorso, il nero riprende il suo statuto originario, ampiamente riconosciuto fino alla fine del medioevo, cioè quello di colore autentico. Tale affermazione, che ritengo essere obiettivamente ritenuta oggi più che ragionevole ed accettata, non può prescindere, comunque, dal fatto che un colore, nero compreso, non *"...è mai solo, acquista il suo significato e 'funziona' pienamente dal punto di vista sociale, artistico e simbolico solo se associato o contrapposto a uno o più colori diversi."*¹

Con la nascita della scienza gestaltica, infatti, l'occhio umano diventa scientifico e, concettualmente, l'uomo si rende conto dell'importanza di cosa significhi affiancare un colore ad un altro colore. Isolarne uno dagli altri o immaginarne uno senza riflettere su tutte le sue possibili sfumature significherebbe averne una idea piatta, al di fuori di ogni realtà percettiva formatasi nel corso del tempo, nelle varie epoche e culture.

Allo stesso modo, non tener conto del lavoro del tempo, inteso come evoluzione chimica dei materiali coloranti, ce ne darebbe una percezione distorta, così come una giusta ed obiettiva comprensione del colore verrebbe a mancare se qualunque discorso sul nero (e sugli altri colori) non fosse sempre contestualizzato (nel tempo e nello spazio, nel luogo e nelle specifiche culture). Occorre, ad esempio, pensare come fino a non molti decenni fa il mondo ci è stato presentato 'in bianco e nero', sia nelle immagini dei libri, che in quelle del cinema o in televisione. E il nero di

¹ M.Pastoreau, *Nero. Storia di un colore*, Adriano Salani Editore, Milano, 2008, p.12

quelle immagini riportate é il nero della stampa di allora, della qualità della pellicola di allora e della qualità dei primi schermi televisivi, che non possono tener conto delle diverse condizioni di illuminazione conosciute oggi o in epoche precedenti; cosicché, al pari di una differente percezione di un'opera d'arte, anche la percezione del solo colore può portare fuori strada chi non presti attenzione a tali aspetti.

Lo statuto del colore nero, comunque, pur se a mio parere è attualmente quello poco fa indicato, di colore autentico (come, peraltro, già nella classificazione ontologica di Aristotele), è sempre in evoluzione e continua a porre dubbi e domande, non foss'altro perché è sempre e comunque condizionato/condizionabile da un immaginario collettivo che ne può dare una rappresentazione ancora legata a stereotipi, luoghi comuni e quant'altro. Stereotipi, codici, valori e significati che si sono affermati, poiché le questioni riguardanti il colore (e il nero non sfugge a ciò) non prescindono dal fatto che l'essere umano è un animale sociale: è la società stessa ad attribuire quei codici, valori, significati nelle varie epoche. L'approccio allo studio di un colore ed alle sue valenze, quindi, non può che essere di tipo relativistico, nel senso che i colori non possono essere indagati al di fuori del tempo e dello spazio, né al di fuori di un preciso contesto culturale.

Occorrerebbe, in realtà, porsi sempre come in una condizione di 'scoperta' del fenomeno per potervi applicare riflessioni più libere e convincenti per sé stessi.

Questa mia riflessione nasce dal fatto di non riuscire ad immaginare il colore nero come privo di luce, con un'idea, la mia, di assoluta positività, quantomeno da un punto di vista pittorico e al di là delle risultanze ottiche. La luce è comunque lì, nel nero.

Al tempo stesso non posso dimenticare come al 'nero' sia sempre stata accordata una doppia identità, una simbologia ambivalente attribuita a questo colore, visto ora come etica, umiltà, dignità, eleganza, rispetto, autorità, etc., ora come buio, tenebra, morte, sofferenza, malinconia, dramma e tanto ancora.

La simbologia del nero attraversa in realtà l'intera storia dell'uomo, sin da prima della scoperta del fuoco e continua ad evolversi ancora oggi.

Quando si tenti di spiegare (come fa l'astrofisica) o di raccontare (come fanno la Bibbia o le culture religiose in genere) la nascita del mondo, il riferimento è sempre assolutamente alla tenebra ed al buio che tutto contiene, anche la luce. Il nero, quindi, ha in qualche modo preceduto ogni altro colore, aparendo sin da subito

come simbolo di vuoto o di morte, ma anche simbolo generatore di vita. La mitologia greca, ad esempio, considera Nix, la dea della notte, come la figlia di Chaos (che era il vuoto primordiale) e la madre di Urano e Gaia (il cielo e la terra). Questa figura mitologica, così cupa e spaventevole, è ritenuta genitrice di una serie di entità, tutte simbolicamente associate al colore nero in misura più o meno evidente: i sogni, l'angoscia, la discordia, il segreto, la vecchiaia, la miseria, la morte. In altre mitologie, particolarmente in Asia e in Africa, si ritrova il nero simbolicamente inteso in senso positivo, fecondo e fertile come il limo del Nilo per la mitologia egizia, oppure associato a divinità che rappresentano la fertilità (Cibele, Cerere o la stessa Kali). Questo nero fertile lo si ritrova poi anche in epoche successive, da quella greca e romana, fino al medioevo, ove il colore nero è associato alla terra ed a coloro che la lavorano. Allo stesso modo l'idea di un nero contenitore di fecondità, dalle origini e per lungo tempo, è associato a spazi naturali che sembrano comunicare con le viscere della terra: grotte, caverne, voragini, luoghi che, malgrado l'assenza di luce, contengono idee generatrici e rigeneratrici, metamorfiche e comunque luoghi che rinviano all'idea del sacro e del culto delle religioni. Anche qui, comunque, come sempre avviene nei miti e nelle religioni, la simbologia è ambivalente e contiene una forte dimensione negativa, poiché comunque quei luoghi sono abitati da demoni, luoghi inquietanti e di sventura ed in cui regna il buio, rinviando ad una idea mortifera del nero, come nel mondo ingannevole delle apparenze simboleggiato da Platone con uno spettacolo di ombre su un muro, all'interno di una caverna, ove vengono condotte e incatenate dagli dei le anime umane, anime che dovrebbero uscire e conoscere il mondo delle idee, quello vero, ma che non possono farlo.²

Il colore della notte e delle tenebre, quindi, il colore dell'occulto è il colore della morte, inteso anche come colore rituale, associato al rito funebre, se pensiamo agli etruschi o agli egizi, per i quali Anubi, il dio che accompagna i defunti fino alla tomba, è di colore nero ed è una figura benefica che assicura il passaggio verso l'aldilà, un nero di rinascita.

Malgrado ciò, da sempre l'essere umano ha avuto paura del buio e delle tenebre, fonti di incubi e dannazione; l'uomo non è mai stato un animale notturno.

Una svolta essenziale per l'essere umano è stata la scoperta del fuoco, elemento che ha consentito all'*Homo erectus* di individuare una fonte di luce, attenuando il terrore della notte e quello legato ai luoghi chiusi e misteriosi. In tal modo l'essere

² Platone, *Repubblica*, VII, 514 a-b

umano ha potuto addirittura scoprire diversi tipi di nero, sviluppando sin dall'antichità una particolare sensibilità rispetto a questo colore, individuando nel corso delle epoche, a partire dal paleolitico, i vari colori a seconda dei pigmenti fabbricati. Tutto parte con ogni probabilità dal nero di carbone, ottenuto dalla combustione di elementi vegetali (legno, cortecce, radici, noccioli) che ne determinano le sfumature, con variazioni di brillantezza o densità a seconda del materiale combusto. Proprio la combustione di materiali diversi dai vegetali determina un ulteriore passo in avanti verso pigmenti ancora più solidi e luminosi: l'ossido di manganese, ad esempio, prodotto dalla frantumazione e ossidazione di minerali mescolati fornisce una materia colorante superba, utilizzata nelle pitture parietali a Lascaux (circa 15.000 anni a.C.) ove spicca la figura del celebre toro nero. E mano a mano comincia ad essere utilizzato un nero di bitume, prodotto in zone ove vi è presenza di petrolio, o il nero fumo e il nero di vite, prodotto dalla combustione di tralci di vite e che assicura un colore profondo e bluastro, giungendo ancora al nero d'avorio, forse il più bello e certamente il più prezioso e raro.

L'uso di tali pigmenti consente all'uomo e all'artista di esprimere già tanto nelle produzioni delle varie epoche, con le simbologie che di volta in volta sono attribuite all'utilizzo di quel colore, simbologie che hanno soprattutto riferimenti al mito, al rito sacro ed alle paure ancestrali di cui ancora è intrisa ogni tipo di cultura.

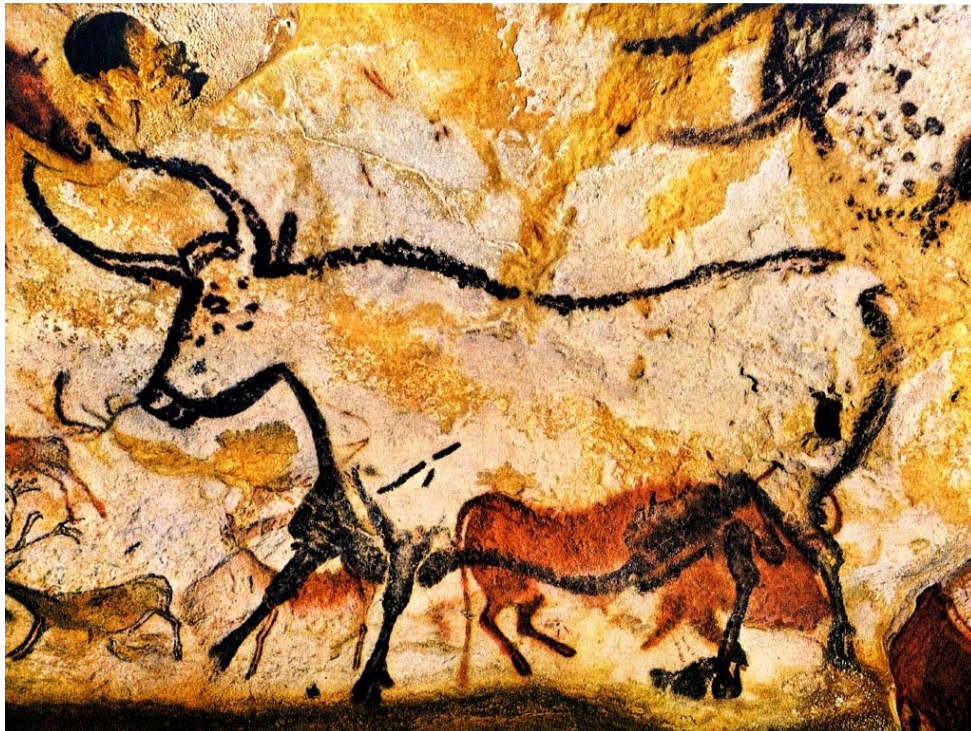


Figura 1 Grotta di Lascaux, Francia

Il Nero nell'arte

Sin dalla fine del XIII secolo il colore nero acquista, nell'uso di coloro che detengono cariche o uffici pubblici, un valore di onestà e di dignità. Nel secolo XIV con l'affermarsi di una nuova morale civica, determinata dalle leggi suntuarie della seconda metà del secolo, il nero si afferma sempre più come il colore di moda, come colore curiale e addirittura regale e resta a lungo in questa scala di valori. La dimensione etica di questo colore si afferma sempre più in Europa e in Spagna, ove il 'secolo d'oro' del '500 è anche un grande secolo nero. Anche in Italia comincia ad affermarsi oltre che nella moda, nella ritrattistica come un colore che conferisce al modello un'espressione grave, misteriosa, seducente e quasi romantica (ved. Lorenzo Lotto, 1480-1557, *Ritratto di giovane davanti ad una tenda bianca*, 1508, Vienna Kunsthistorisches Museum). Ma dalla fine del XV secolo il nero entra in una nuova fase in cui nell'ordine cromatico acquisisce sempre più uno statuto che lo porta a non essere più considerato un vero colore.

Leonardo da Vinci (1452-1519), infatti, che concepisce l'arte e la scienza come un qualcosa di inscindibile, intravede nel bianco e nel nero gli estremi fondamentali della gamma cromatica, attingendo alle teorie di Aristotele. Egli afferma: *"De' semplici colori il primo è il bianco, benché i filosofi non accettano né il bianco né il nero nel numero dei colori, perché l'uno è causa de' colori, l'altro è privazione. Ma perché il pittore non può far senza questi, noi li metteremo nel numero degli altri,..., ed il nero per le tenebre che stan sopra l'elemento del fuoco,..."*³

La pittura per Leonardo è luce, tenebre, vuoto e quiete, distanza e vicinanza che raggiunge attraverso la tecnica dello sfumato.

Per Leonardo, forse il primo fra gli artisti a sostenere che il nero non è veramente un colore, il nero è tenebra, è ciò che sopprime e arresta i movimenti dell'uomo, è una oscurità fatta però di materia, di pulviscolo ed è un qualcosa che non riguarda lo scultore, perché lo scultore *"...nelle tenebre e luce non s'impaccia, perché la natura da sé le genera nelle sue sculture, del colore nulla."*⁴

³ Leonardo, *Trattato della pittura*, cap.CLXI

⁴ Leonardo, *ibid.*, I, 33-39

Questo cambiamento, iniziato con l'apparizione della stampa verso la metà del Quattrocento, raggiunge il suo apice con la scoperta della scala cromatica da parte di Isaac Newton nella seconda metà del Seicento e con la conseguente introduzione di una nuova gerarchia dei colori che esclude il nero (e il bianco, suo antagonista). Indubbiamente le immagini incise e stampate, con inchiostro nero su carta bianca, stravolgono la policromia delle immagini precedenti, medievali in particolare, e creano nuove sensibilità. Nel campo dell'arte si crea attraverso la tecnica dell'incisione una pittura in bianco e nero: un pittore come Pieter Paul Rubens (1577-1640), ad esempio, nel far riprodurre i suoi quadri dagli incisori, esige che vengano rispettati i colori e l'incisione, attraverso l'uso della linea e dei tratteggi, la saturazione, la vicinanza e la lontananza dei segni e la contrapposizione dei piani, producendo effetti pittorici di ombra e di sfumature, creando luce e movimento e costruendo quasi una nuova sintassi cromatica dell'immagine.

Nei secoli dalla fine del XV al XVII un ruolo importante per la definizione del nero quale non-colore viene ricoperto dalle morali religiose e dal protestantesimo in particolare, con la loro guerra contro i colori troppo vivaci o vistosi. L'introduzione di nuovi codici cromatici, il rifiuto dei colori e di quelli vivaci in particolare, si avverte anche nella pittura, specialmente nel nord Europa, e i colori adoperati dai pittori protestanti si discostano da quelli dei pittori cattolici, con differenti sensibilità estetiche.

In Caravaggio (1571-1610), infatti, il nero è profondo e pieno di motivazioni controriformiste. La sua poetica è nel rapporto luce-ombra, realismo ed effetto-notte, che è apparizione e nascondimento. E' la realtà che appare con tutta la drammaticità del buio. Il buio è la scena di fondo, è ciò che fa apparire l'immagine, che è quindi circondata di oscurità. Ciò che non si vede rimane fasciato dall'oscurità, cioè dal mistero, e il suo buio è quasi una notte discesa sul mondo: è il luogo stesso delle nostre afflizioni e paure nei confronti di dolore, morte, sofferenza. Il nero di Caravaggio riporta su questa regione della mente: è la pittura più drammatica vista fino ad allora e rappresenta fatalmente quella oscurità, fatta di inquisizione e terrore, distesa sulle coscienze dopo l'avvento della Controriforma. Roberto Longhi, a proposito dei due dipinti del 1601 che si trovano presso la Chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma, la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*, scrive: "...Caravaggio è padrone delle tenebre e le dischiude quel tanto che basta a non mitigare il suo tragico, virile pessimismo."

Passando ora alla pittura di Rembrandt (1606-1669), risulta evidente una sobrietà generale, una avversione verso ogni tipo di accostamenti azzardati di colore, quasi un gioco di monocromia, con notevole importanza dei neri e dei toni scuri, quasi una ascesi del colore nero che genera una spiritualità dell'immagine nei potenti effetti di vibrazione della luce. In lui c'è la particolare abilità di riprodurre l'illusione del volume. Il balenare degli effetti luminosi virtuosamente realizzati ed alternati a zone d'ombra sottolinea la apparenza delle figure, con una illusione anche di dinamismo dell'azione, determinato dalle ombre che non hanno una direzione unitaria. In questo senso, Rembrandt induce lo spettatore a vedersi coinvolto in quanto è rappresentato, con un ruolo attivo, come se la sua pittura non fosse compiuta e lasciando all'osservatore la possibilità di comprendere cosa è riconoscibile mediante l'attivazione dei suoi processi visivi. Il gioco della luce, e quindi dei toni scuri, è un rinnovato e continuo apparire delle immagini nel compiuto processo visivo dell'osservatore. Accorgersi, dunque, della vita (o della morte) presente nel dipinto e del suo apparire significa attivare le capacità critiche di una osservazione personale. Nel guardare è riposto l'enigma dell'immagine, un enigma al quale conduce l'arte di Rembrandt.

Tuttavia, la austerità cromatica non è solo nel patrimonio della pittura nord-europea: contemporaneamente ad artisti come Rembrandt, in Spagna Velàzquez (1599-1660) dipinge con un chiaroscuro intenso di derivazione caravaggesca, combinato con una eccezionale qualità riflettente della luce. Il caravaggismo era assai radicato in Spagna dove erano giunte da Roma e dal vicereame di Napoli opere dello stesso Caravaggio.

Sia osservando il dipinto *Le filatrici* del 1655-57 che *Las Meninas* del 1656/57 (Fig.2) si ha l'impressione che lo scorrere della vita e del tempo siano uno dei temi dei due dipinti, che hanno entrambi la caratteristica di un quadro nel quadro. Attraverso le illuminazioni ed i toni bui appare la transitorietà del tempo, racchiuso in uno spazio delimitato dall'uso dei colori scuri. Il secondo citato, *Las Meninas* è il capolavoro assoluto di Velàzquez e uno dei quadri più enigmatici della storia dell'arte, cui sono state date infinite interpretazioni e del quale molti artisti hanno voluto produrre una versione propria: Pablo Picasso nel 1957 conferisce una nota di incredibile attualità al quadro, creandone una serie di cinquantotto variazioni, e Dalì, a sua volta, realizza *Velàzquez mentre ritrae l'infanta Margherita con le luci e le ombre della sua gloria*, attraverso il quale diffonde il suo 'misticismo nucleare'.

Soffermandoci soltanto sul colore nero, si vede come, per definire lo spazio, Velázquez dipinge grosse cornici nere sulle pareti, mentre l'anta aperta della finestra a destra e la tela che appare in parte a sinistra, servono per amplificare la percezione dello spazio. Tutta la composizione offre quasi l'illusione della terza dimensione e invita l'osservatore a entrare nel quadro. Le diverse fonti luminose giocano con i toni scuri, sfumano i contorni e forniscono la sensazione che l'aria circoli tra le figure. Una grande profondità è determinata nel buio attraverso quella luce sulla porta di fondo, che è quasi uno squarcio nella tela e che genera vasti spazi all'immaginazione e scenografiche illusioni di continuità, oltre la stanza ed in avanti. Più indietro alcuni soggetti sono quasi inghiottiti dall'ombra e la coppia reale, riflessa in uno specchio, appare all'interno di una cornice scura.



Figura 2 Velázquez e la famiglia reale (*Las Meninas*), 1656/57, Olio su tela, 318 x 276 cm, Madrid, Museo del Prado

Al di là dei tanti interrogativi che il quadro da sempre pone, qui l'uso del nero è davvero operato nella composizione, nella quale il pittore napoletano Luca Giordano (1634-1726) riconosce *'La teologia della pittura'*, la forma più elevata di trattazione spirituale, se non addirittura, filosofica, dell'arte.

La pittura di Velàzquez, in generale, ha avuto grande influenza su molti artisti, come, ad esempio, su Edouard Manet, che è considerato l'artista ponte tra il realismo e l'impressionismo, o su Francis Bacon con le sue famose rappresentazioni espressionistiche di *Papa Innocenzo X*.

Se il secolo XVII è stato un grande secolo nero, in cui tale colore ha assunto le forme del lutto, con l'onnipresenza della morte, dalla fine del secolo con le innovazioni delle scienze e della fisica il colore nero entra in una nuova fase della sua storia che, secondo ritmi e modi diversi, si prolunga fino ai nostri giorni.

Durante la prima generazione romantica, che non era molto interessata alla notte ed al macabro, il nero cede il posto a colori che meglio rappresentano la natura e il sogno, come il verde e il blu. Ma questo periodo è piuttosto breve, poiché l'eroe 'romantico', nel frattempo, si è trasformato in una figura volubile e oppressa dall'angoscia, che non solo rivendica "l'ineffabile felicità di essere tristi" (Victor Hugo), ma si ritiene segnato dal destino e si sente attirato e sedotto dalla morte.

La tavolozza dei colori, pertanto, non può che ritornare ad essere la più scura possibile. Con il romanticismo ritorna il colore della notte e ovunque domina un senso di malinconia, che si ripercuote oltre che nella pittura, anche nella musica, nella letteratura e nel teatro.

Quella tavolozza così scura si addice molto ad un pittore come Francisco Goya (1746-1828). Egli afferma di aver avuto tre maestri: Velàzquez, Rembrandt e la natura. Nel suo *Cristo in croce* del 1780, una delle sue poche opere a tema religioso, Goya rende il dramma di Cristo con estrema penetrazione psicologica, accentuandone l'espressione del volto e attraverso i contrasti di luce, con pennellate energiche e veloci. La figura del Cristo emerge dal buio, come una apparizione notturna che porta l'osservatore a meditare sulla sua profondità.

Ma in quel momento Goya non è ancora stato toccato dal dramma personale della perdita dell'udito. Una malattia che ne è stata la causa, nel 1792, lo porta all'isolamento, ad una fase di travaglio della sua mente che manifesta tutto il senso di angoscia e disperazione a lungo represso. Tra il 1820 ed il 1823, ritiratosi nella sua

abitazione alla periferia di Madrid sulle rive del Manzanares, egli si dedica a '*Las pinturas negras*' (Le pitture nere). In quel periodo Goya dipinge di notte, con scarsità di colori, con una tavolozza ridotta a dei bianchi sporchi, neri e ocre, con poche tracce di gialli e di rossi.

I suoi neri presentano scene di stregonerie e di fantasmi, che prendono vita dalle sue pennellate rapide, informali e deformanti mediante il simbolismo e la deformazione espressiva. In *Saturno che divora un figlio*, del 1821-23 (Fig.3), il suo nero costruisce uno sfondo del colore della pece e mette in risalto, con il sapiente uso degli effetti di luce che fanno risaltare il contrasto tra i colori scuri e il sangue rosso del figlio dilaniato, il tema macabro e spaventevole della rappresentazione. E' il conflitto tra vecchiaia e gioventù? E' il tempo che divora ogni cosa? Ovvero la condizione dell'uomo nei tempi moderni? Certamente Goya rappresenta con quella pittura la follia dell'uomo, poiché per lui il mostruoso e il demoniaco sono il lato oscuro della stirpe umana e non forze estranee che vi si contrappongono.

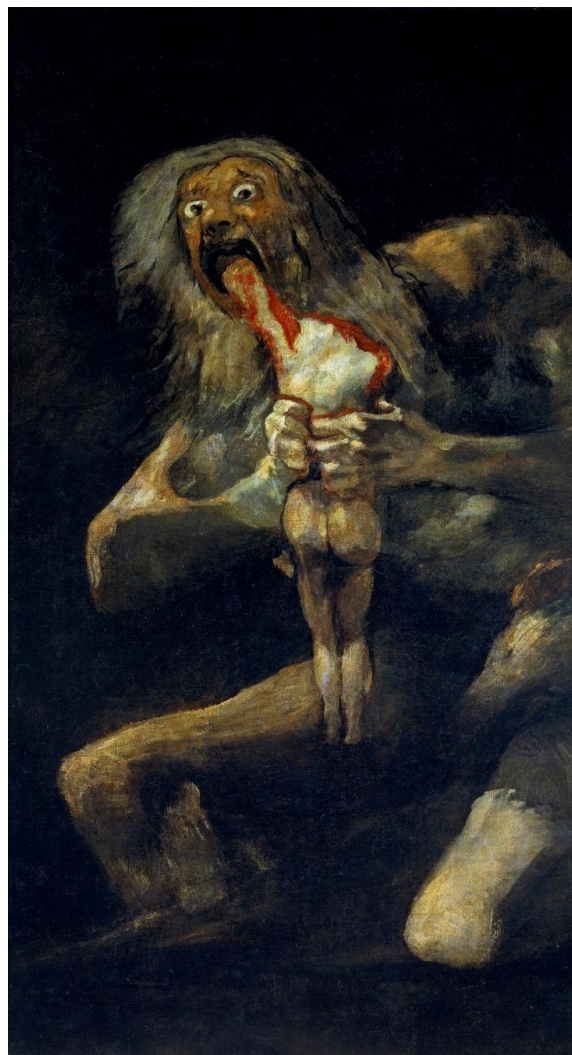


Figura 3 Francisco Goya, *Saturno che divora un figlio*, 1821-23, Madrid, Museo del Prado

Il nero passa ora attraverso la corrente artistica dell'Impressionismo, che, storicamente definita nella seconda metà dell'Ottocento e nata dall'esperienza del Romanticismo e del Realismo che hanno rotto con la tradizione, tende ad escludere quasi del tutto il colore nero, appunto, dalla tavolozza dei pittori, sostituito dalle sfumature di blu e marrone, per creare i contrasti di luci e ombre con i colori vividi che meglio fissano sulla tela le sensazioni del pittore di fronte alla natura. E' lo stesso Paul Gauguin che consiglia: *"Rifiutate il nero, e quella mescolanza di nero e bianco che è chiamata grigio. Nulla è nero, nulla è grigio"*.⁵

Le nuove scoperte scientifiche e tecnologiche del XIX secolo portano alla nascita della fotografia e del cinema, che mettono a disposizione uno strumento di riproduzione della realtà totalmente naturalistico, occupando prepotentemente uno dei campi specifici della pittura che é, appunto, quello di riprodurre la realtà. Ora la pittura non riproduce, ma comunica. Ora l'arte serve a mettere in comunicazione due soggetti, l'artista e l'osservatore, utilizzando la forma, che è essa stessa realtà, senza riprodurre la realtà visibile. Allo stesso tempo, proprio in contrapposizione all'Impressionismo e nella fase del postimpressionismo, si creano le premesse di uno degli stili fondamentali del Novecento: l'Espressionismo (con i Gruppi dei "Fauves" in Francia e "Die Brücke" in Germania), i cui artisti, lungi dall'esprimere le emozioni del proprio occhio, tendono ad esprimere tutte le proprie emozioni interiori e psicologiche, sentimenti e sensazioni più intense e dolorose che toccano alcuni dei centri nervosi più profondi della natura umana. Sarà intorno al 1915, poi, che la nascita dell'astrattismo determinerà la frattura definitiva tra arte e rappresentazione del reale.

Superate le questioni relative all'astrattismo in senso stretto (ricerca di forma pura tramite colori e forme geometriche) e superate le Avanguardie storiche, da quelle più razionali e progettuali a quelle surrealiste, un ritorno al nero si ha con il suprematismo russo di Malevic, che accorda al nero una importanza spesso misconosciuta e che è senza dubbio un radicale punto di arrivo del movimento astratto. Occorrerà attendere ancora qualche decennio, però, per incontrare pittori che consacrino al nero molto della propria opera. Intanto, molti artisti sviluppano un percorso che molto ha a che fare con la drammaticità dei tempi.

⁵ P.Gauguin, *Oviri, Ecrits d'un sauvage. Textes choisis* (1892-1903), a cura di D.Guérin, Paris, 1974, p.123

L'Informale in Europa

Nella storia, nella cultura, nell'arte

La seconda Guerra Mondiale porta un mutamento all'interno dell'arte, perché l'arte non è indifferente alla storia degli uomini. Mutamento che riguarda soprattutto la fiducia nel progresso e nella scienza che ha portato alla bomba di Hiroshima, con una conseguente idea di sfiducia nella possibilità di riscatto per la razza umana e di sfiducia nel futuro. La scienza non è sempre evoluzione, ma può essere anche morte e distruzione, può portare una idea di futuro radioso o disastroso. Basti pensare a tutto il periodo della guerra fredda, all'ipotizzato futuro pieno di alieni comunisti, basti pensare alla nascita dell'esistenzialismo di Sartre (che tanta influenza ha nel cinema, nel teatro ed in molte manifestazioni dell'arte), con il suo senso del tragico, con una idea di impotenza rispetto ad un mondo che sta andando verso distruzione e depressione. E' un mutamento negativo, ma non rassegnato né depresso: c'è una ricerca di nuove forme espressive da parte degli artisti, che creano una via di uscita e si danno una possibilità attraverso la codificazione dell'Informale.

'Informale' è storicamente definita una tendenza (più che una corrente o movimento) dell'arte contemporanea che si distacca dalle forme artistiche delle precedenti avanguardie ed i cui attori, per risultati, caratteri e temperamenti del tutto imparagonabili e specifici, pongono in luce le ragioni esistenziali della propria 'rivolta' nelle singole poetiche meditative e vanno alla ricerca di un senso del 'profondo' con svariate tecniche, al di là delle apparenze nelle storiche modificazioni delle forme.

Occorre comprendere una esatta definizione di 'Informale' anche attraverso una analisi delle premesse linguistiche, storiche e culturali che l'hanno caratterizzata, prima di tentare di tracciarne un percorso.

Con il termine 'Informale' vengono indicati quegli artisti e quelle personalità che danno vita a movimenti che, dopo le avanguardie storiche ed il loro intrinseco formalismo (che caratterizzano l'arte fino al 1940-1945), riportano in luce in maniera certamente individuale il primato dell'espressione nelle arti figurative, centrando l'attenzione sulle tensioni gestuali, sul recupero di una immagine non necessariamente colta, ingenua, sul recupero della materia.

Il termine viene indicato nel testo teorico di Michel Tapié “Un art autre” del 1952 (illustrato da opere di Fautrier, Dubuffet, Wols, Soulages, Hofmann, Pollock, Francis e altri), testo che con chiarezza mette a fuoco le istanze fondamentali della ricerca di questa nuova dimensione ed entra in uso in Europa con riferimenti all’*action painting* ed all’espressionismo astratto americani, nonché alla pittura materica e all’*art brut*.

*“Il problema – scrive Tapié – non consiste più nel sostituire un tema figurativo con una assenza di tema e cioè con l’arte cosiddetta astratta, non figurativa, non oggettiva, ma piuttosto nel creare un’opera, con o senza tema, davanti alla quale, qualunque sia l’aggressività o la banalità del contatto epidermico, ci si accorga a poco a poco che si perde terreno e che inesorabilmente si è chiamati ad entrare in uno stato di estasi o di demenza, perché uno dopo l’altro tutti i criteri tradizionali sono rimessi in causa; e tuttavia una tale opera porta in se stessa una proposta di avventura nel vero senso della parola, ossia qualche cosa di assolutamente sconosciuto di cui è impossibile predire l’esito futuro”.*⁶

Quel termine, informale, va a comprendere un’area che va a fare perno sulle individuali situazioni esistenziali di ciascun artista, come comune denominatore circa la soggettiva percezione rispetto ai tragici problemi del mondo in quegli anni.

E’ il periodo dell’esistenzialismo di Jean Paul Sartre in cui è espresso uno stato d’animo di incombente scacco alla razionalità ed all’individuo. Comincia a circolare un senso di impotenza della coscienza nel cogliere ciò che è vissuto come se “...L’esistenza è un pieno che l’uomo non può abbandonare”, come indicato da J.P.Sartre nel suo libro *La Nausea* del 1938. Tale è una delle caratteristiche che si formano nella cultura europea di quegli anni. Ogni settore dell’arte e della cultura (filosofia, letteratura, cinema, musica, etc.) fin dai primi decenni del novecento viene invasa, in qualche modo, dalla percezione di incomunicabilità abissale che separa la vita dell’uomo dal concetto tradizionale di razionalità: l’impossibilità di comprendere la realtà da parte dell’uomo verso il reale stesso.

Nella scena culturale più ampia di quel periodo storico, l’Informale non è un fenomeno isolato e relegato all’interno del mondo dell’arte visiva, ma è ovviamente collegato, congiuntamente alle problematiche filosofiche, esistenzialistiche e letterarie dell’epoca (Heidegger, Bachelard, Sartre, etc.), con le teorizzazioni degli

⁶ Michel Tapié, *Un art autre*, Giraud, Paris, 1952

anni Trenta di filosofi come Martin Heidegger (1889-1976), circa la scomparsa di punti di riferimento nella morale, sviluppata successivamente, come già accennato, come 'filosofia della crisi' dall'esistenzialismo di Jean Paul Sartre (1905-1980); e lo stesso Albert Camus (1913-1960) nei suoi scritti, preso da profondo turbamento di fronte alla vita e dalla sua continua lotta contro 'l'assurdo' (ved. il mito di Sisifo), contrassegna una idea filosofica atea e pessimista che ha largo assenso e seguito nell'Europa postbellica.

In Italia, in ambito cinematografico, mentre il cinema hollywoodiano inizia ad esportare oltre oceano i propri divi come Marilyn Monroe e James Dean, vi è una grande vitalità con l'arrivo del Neorealismo ed il suo nuovo linguaggio politicamente e socialmente impegnato e che si avvale di uno stile semplice e diretto, scarno e incisivo per rappresentare la realtà del paese nel dopoguerra.

Confronto con il dramma della guerra che va a toccare oltre che il campo della letteratura, con la sua poetica intrisa di angoscia esistenziale, anche la musica con i nuovi linguaggi del *Jazz* (Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane) e del *Rock and Roll* (Elvis Presley e Bill Haley), provenienti dall'America e che molto vanno a significare soprattutto per la nuova cultura giovanile.

Nel dopoguerra la scienza ha richiesto una profonda riflessione sul mondo, sulla possibilità che la scienza stessa possa essere portatrice di progresso o di morte (come la bomba atomica su Hiroshima). Consideriamo il pensiero francese, l'esistenzialismo di Sartre, come accennato appunto, con il suo senso del tragico, non metafisico di De Chirico, ma di incapacità nei confronti di un genere umano che sta imbattendosi nella sua devastazione, nella totale crisi per ciò che succede intorno.

Gli artisti devono cercare una via d'uscita ed una di queste possibilità sarà l'Informale, cioè senza forma, la cosa che non parte da un'idea di formalità. Gli informali cominciano a pensare che la forma può essere altro rispetto alle catalogazioni precedenti. Nell'Informale viene messo tutto quanto, tutto ciò che in quegli anni non si può catalogare.

Per quanto riguarda le premesse storiche e linguistiche specifiche, occorre in qualche modo risalire un po' più al passato.

Il legame profondo alla Chiesa ed alle classi sociali dominanti fa sì che la storia dell'arte nell'occidente è contraddistinta da un continuo ripensamento dei canoni

classici. Forse a partire da Caravaggio si può pensare all'artista che come individuo impone alla sua esistenza l'esigenza e la possibilità di sentirsi libero dai canoni culturali classici e dalle convenzioni estetiche. Il colore quasi a strati, materico e le nuove espressività che si affermano a partire da Caravaggio e fino al realismo francese, in Velázquez e soprattutto in Goya, con le sue pennellate che formano immagini vibranti, la natura delle *Ninfee* di Monet riproposta come corpo e non più solo come immagine nell'aspetto materico, possono essere visti oggi come anticipazione di un'arte informale.

Certamente, però, in concreto le premesse storiche più interessanti vanno ricercate dopo la crisi nell'arte figurativa durante tutto l'ottocento, dopo che si è cominciata ad affermare l'esigenza di nuovi linguaggi rispetto ai rispecchiamenti della forma e dell'immagine della figura iconica del passato, che approda alle proposte formali delle avanguardie storiche, dal cubismo al neoplasticismo.

Negli anni 40-45 vengono superate le dicotomie forma-contenuto da parte dei protagonisti dell'informale, negando il valore della compiutezza formale e ponendo l'accento su una sorta di continuità tra natura e coscienza, annullando i confini tra iconico e aniconico, immaginando la materia svincolata da simboli e stili e superando ogni questione stilistica e di linguaggio a partire dagli impressionisti e fino alle avanguardie storiche.

Giulio Carlo Argan sostiene che gli artisti informali considerano come la fine di un linguaggio e di una civiltà le guerre e le rivoluzioni. Essi sentono la condizione dell'uomo non come un percorso limitato dal passato. Il passato perde la sua logicità nello sviluppo di una vita, qualora non esista una giusta collocazione della coscienza dell'uomo nel suo presente. Da questo nasce la consapevolezza del gesto espressivo come nuova pretesa di assolutezza morale e... *“se questa non è un'arte d'avanguardia - conclude Argan - qualche volta tocca alle retroguardie decidere la sorte della battaglia”*.⁷

D'altronde, nel 1952, Michel Tapié, quando analizza l'area dell' *art autre o informel*, sostiene che le opere degli informali si affermano al di là delle nozioni tradizionali di Forma, Bellezza, Spazio ed Estetica, concetti contro i quali si sono scontrate le opere dell'avanguardia. Le opere informali ignorano volutamente tali nozioni come se non fossero mai esistite, rimanendo del tutto indifferenti davanti ad esse.

⁷ AA.VV., 1961, pp.41-42

Come detto, il termine informale viene usato per la prima volta in Francia quasi specificamente riferito alle opere di artisti come Wols, Dubuffet, Fautrier ed altri e rispecchia perfettamente sia il tipo di tecniche usate dagli artisti, che la percezione visiva della totale distruzione di una qualsiasi forma geometrica o naturalistica, come segno di una diversa ontologia nell'arte.

Nell'area delle arti figurative, quindi, le tragiche circostanze dei conflitti degli anni 30-40 sono alla base di importanti cambiamenti, in maniera complessa e problematica, per la completa crisi di sfiducia nelle teorie e metodologie su cui si fondano le precedenti ricerche, contraddistinte dalla volontà di totale trasformazione della visione del mondo, sia quelle più razionali (di tipo astratto-geometrico) che meno (di tipo surrealista).

Le nuove consapevolezze del reale portano alla sola certezza del crollo del senso della continuità storica. L'uomo/artista è solo con sé stesso, con la sua individualità di fronte all'immanenza esistenziale, impossibilitato ad utilizzare l'esperienza come traccia progettuale fra soggetto ed oggetto. L'artista sente imporsi il presente nella propria coscienza, seppur inquietante e con la propria frammentarietà del contingente, ovvero il presente che preme con urgenza sulla ricerca di reazione estetica.

Tutto questo, come già accennato, non contribuisce a far sì che vengano imposti tentativi di programmi e progetti, né singoli né di gruppo, andando a validare l'opera come fatto in sé, unico, come testimonianza creativa irripetibile.

In quel clima culturale, in quel particolare momento storico, di crisi e di rinnovamento insieme, tale atteggiamento critico e creativo appare in genere, a mio parere, una delle chiavi di lettura dell'atteggiamento 'informale' rispetto all'affermazione dell'arte in quelle condizioni di emergenza.

In quel clima culturale, politico, sociale, quindi, emergono in Europa le poetiche 'informali' di artisti come Fautrier, Hartung, Wols, Dubuffet, Michaux, Mathieu, Soulages, nonché Antoni Tàpies in Spagna e quelli nordeuropei del Gruppo CoBrA (tra cui Asger Jorn, Karel Happel, Pierre Alechinsky, Corneille, etc.).

Nel panorama italiano troviamo Burri e Fontana, due, amici-nemici, che vanno a connotare una situazione artistica di grande interesse, nonché artisti componenti del 'Gruppo Origine' (1949-1956) come Colla e Capogrossi e quelli del 'Gruppo degli Otto' (1952-1954) composto da Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso,

Turcato e Vedova, i quali seppur nelle proprie diversità sono protagonisti di quella stagione artistica.

Detto ciò, è anche opportuno precisare che anche la tendenza, corrente o movimento che sia, 'informale' è soggetta ad assenza di dogmatismi di appartenenza. Se i citati protagonisti si siano di fatto riconosciuti o meno nell'informale non è cosa di per sé rilevante: si sa bene come gli artisti, tranne poche eccezioni, abbiano sempre rifiutato e rifiutino tuttora di avere etichette e classificazioni: lo stesso Dubuffet ha sempre contestato di essere considerato in quella tendenza, pur se da considerare "informale" per eccellenza, come Fautrier.

Solenne e sofferente sconfitta dell'io, al pari delle scene di un dramma, nel riscontrare come vera la incapacità della ragione sulla realtà, o pacifica contemplazione di tale sconfitta, vissuta quasi come liberazione, attraverso tecniche originate in una cultura primitiva e, ancora, non accettazione della forma proposta o richiesta, dello stile, di linguaggi antichi metabolizzati da prerogative di una tradizione ormai defunta, ma anche dalle precedenti avanguardie storiche: tali caratteristiche, a volte in contraddizione le une con le altre, competono genericamente all'informale, sia come tale esperienza si è manifestata in Europa, sia come, pur in parte e con diverse denominazioni, si è manifestata in America.

Non è mai semplice descrivere l'opera degli artisti, e degli informali in particolare, che spesso sfuggono alle definizioni critiche e che appaiono a volte difficilmente catalogabili da un punto di vista storico. In questo senso, però, possono considerarsi una esperienza fenomenica e significativa dell'arte moderna più di altri movimenti successivi, a partire dalla *pop art*. L'informale, in qualche modo, nella sua intera complessità, è l'ultimo tentativo, l'ultima prova fatta con incertezza di riuscita di una tradizione espressiva, ancora alla ricerca di un nuovo tipo di pensiero come atteggiamento intellettuale. L'Informale non ha un progetto ideologico, non ha un progetto. Sono artisti che sentono la necessità di esprimere uno stato d'animo anche esistenzialista, che non hanno una configurazione naturalistica.

A tal proposito, il nostro sguardo all'arte deve essere disincantato, libero dal gusto che deve restare fuori dalla porta fino a che non lo abbiamo affinato a puntino. Occorre ascoltare ciò che l'arte ci dice: gli artisti sono intellettuali, fanno operazioni intellettuali e nel loro linguaggio, definito o in fase di ricerca, sono le persone più colte che esistono, parlando direttamente 'della' propria arte o parlando soltanto 'con' la propria arte.

Gli artisti informali europei e il nero

Con uno sguardo veloce nel panorama America/Europa, circa gli artisti che sono considerati gli iniziatori, si vede bene come, ad esempio, la macchia e i graffi apportati sulla tela di Wols, che inizialmente aveva usato il segno sensibile e fantastico di Paul Klee, vanno a cancellare ogni tipo di elaborazione formale precedente. In America, negli stessi anni 46-47 Arshile Gorky, pur partito dalle idee surrealiste del suo amico Bréton, inizia a stravolgere le forme, confondendole oltre il disegno come se avesse deciso di spaccare o pulire la tela, fornendo al quadro un pathos di innovativa espressività; e lo stesso Pollock, pur partito da matrici surrealiste ed iconiche, attraverso il suo *dripping* fornisce spazio allo spazio, energia all'energia, segno al segno, colore al colore attraverso lo sgocciolamento diretto della sostanza pittorica. Altri, come Dubuffet e Burri, ad esempio, dimostreranno una eccezionale capacità di indagine sul mondo delle materie, con incredibili risultati, pur partendo da modi ingenui, eludendo la propria educazione alla forma. In sostanza, ed almeno in apparenza, tutti questi artisti non tengono conto né della tradizione classica, né, più direttamente e non ancora storicizzata, di quella delle avanguardie. Il *dripping*, lo sgocciolamento, la macchia e le cancellazioni, i graffi e l'uso delle materie in maniera massiccia vanno a determinare nuove forme di linguaggio rispetto alla tradizione ed alle avanguardie in generale, in questo differenziandosi da quegli artisti che negli anni tra il 1930 ed il 1950 facevano parte dell'area dell'astrattismo che dominava la scena artistica occidentale.

Jean Fautrier (1898-1964): in questo generale contenitore chiamato Informale la figura di questo artista manifesta, attraverso la sua tecnica pittorica, l'intero dramma vissuto dall'artista che è stato testimone di molte esecuzioni fatte dai nazisti quando aveva trascorso un periodo della sua vita in una casa di cura per alienati mentali, confinante con un campo di prigionia nazista.

La sua tecnica, appunto, partita dagli anni 30, è composta da spatolate di colore bianco, stratificate e mescolate a cera e colla su cui interviene con pigmenti colorati: gli *Ostaggi*, prodotti a partire dal 1943 (Fig.4), materici, segnati da interstizi in contrasto con un fondo più scuro da cui emerge una massa densa e informe, quasi di sostanza carnosa, evocano tutto il dramma disumano subito dai deportati nazisti nei cadaveri martoriati ed abbandonati in terra, provocando nello spettatore un senso di disturbo e di angoscia, con la suggestione di una materia che ha memoria di quei

drammi; come se la materia stessa parlasse da sola della sua esistenza intrinseca.

Non siamo ancora all'uso di un colore nero più o meno puro, ma di fronte a cretture violacee che rinviano alla drammaticità espressiva di quei temi affrontati. Nel suo linguaggio artistico Fautrier inserisce spessori di materia che emergono dalla superficie del quadro e taglia quasi il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, uscendo fuori dai canoni tradizionali di pittura o scultura. La materia grezza viene portata sulla tela, con colori che hanno tonalità 'pesanti' e una densità e una consistenza concreta e palpabile, stesi a strati con spatole o con le mani, con un peso, uno spessore, una sensazione di quantità.

Siamo di fronte a colori, che in circostanze diverse avrebbero avuto caratteristiche espressive di positività, ma che invece, utilizzati con quelle lievi variazioni cromatiche, esprimono negli *Ostaggi* una tensione drammatica che sarà meno avvertibile nei lavori degli anni 50 e 60, quando i suoi *Paesaggi* appariranno più carichi di sereno lirismo.



Figura 4 Jean Fautrier, *Testa d'ostaggio 11*, 1945, 32 x 27 cm, gesso, colla, pigmenti colorati su legno, collezione privata

Jean Dubuffet (1901-1985): materica come quella di Fautrier appare la pittura di Dubuffet. Nel suo testo del 1946 *Prospectus aux amateurs de tout genre* si individua ogni indicazione del suo metodo operativo, contraddistinto da una pittura di materia e di *texture*: “*Il punto di partenza è la superficie da rendere viva (tela o foglio di carta) e la prima macchia di inchiostro che vi si getta: l’effetto e l’avventura creativa che ne risulta. E’ questa macchia, nella misura in cui la si arricchisce e la si orienta, che deve essere guida al lavoro. L’arte deve nascere dalla materia e dal mezzo, e dalla lotta di questo con la materia. Non solo l’uomo deve parlare, ma anche il mezzo e la materia.*”

In lui il nero, mai usato da solo, si fa macchia, sporco, colore primitivo, vicino all’arte africana, quasi alienazione e follia; in questo modo egli predilige la potenza estetica di un linguaggio primitivo, spontaneo, quello dei graffiti e degli scarabocchi degli alienati mentali, un linguaggio infantile che indica l’essenza di una fantasia istintiva, ritrovandosi in questa idea con lo stesso Picasso, il quale, visitando una mostra di disegni infantili, dichiara: “*Quando avevo la loro età disegnavo come Raffaello, dopodiché mi ci è voluta tutta la vita per imparare a disegnare come loro.*”⁸

Un’osservazione questa che si apprezza allorché ci si soffermi sullo stato d’animo del pittore che appare attraverso l’opera, senza soffermarsi soltanto sui caratteri esteriori delle opere. Questo è il tipo di linguaggio che a Dubuffet indica il cammino: in qualche modo, disimparare a dipingere per diventare se stessi, sovvertendo ordini, forme, convenzioni, decidendo di non combattere con Raffaello.

Anche Dubuffet rifugge, dunque, da una idea di progetto razionale nei suoi interventi sulla materia. I graffiti dei suoi *Paysages grotesques* (1949-1950) scalfiti secondo le tecniche dei primitivi indicano che egli non ha interesse per l’arte perfetta e ben fatta, egli ama istintivamente “*l’embrionale, il malformato, l’imperfetto, l’ibrido*”, allo scopo di “*assecondare le pulsioni, i moti ancestrali della mano umana quando traccia i propri segni*”;⁹ i *Sols et terrains* (1951-1952), costruiti con fitte e dense stratificazioni primordiali; i *Tableaux d’assemblages*, le *Texturologies* (1953-1959) e le *Materiologies* (1959-1960), sempre caratterizzate da stratificazioni di materiali diversi (l’artista usa anche ali di farfalla o bucce trasformate in paesaggi) descrivono lo slancio in un mondo oscuro del pittore, che comincia a dipingere la propria tela conscio di non sapere dove verrà condotto in

⁸ P. Picasso, *Propos sur l’art*, cit., p.160

⁹ J. Dubuffet, *L’homme du commun à l’ouvrage*, Gallimard, Paris, 1973, pp.32 e 65

quella avventura, con un nuovo ruolo da parte del 'caso', che non è più vissuto come l'arricchimento di un progetto, ma che assurge al rango di attore pronto a recitare una parte di primo piano nella scena pittorica. E' un 'caso' però che non parla propriamente di casualità, come egli stesso afferma, ma *"un caso particolare, intrinseco alla natura del materiale impiegato. La parola caso è inesatta: occorre parlare piuttosto di velleità e aspirazioni di un materiale che fa resistenza"*.¹⁰

La ricerca di Dubuffet fa sì che la materia si affermi come il vero contenuto dell'opera e con la 'casualità' delle sue trasformazioni va a dialogare con la creatività spontanea dei folli e dei bambini, con un percorso che non vede contraddizione tra un'arte 'rozza', fatta di 'cose sporche', come egli stesso afferma, e la brutalità della materia (con mescolanze, graffi, erosioni più che pitture), alla ricerca di una idea di bellezza diversa dalle stratificazioni convenzionali.

Wols (1913-1951): più legata ad un segno di provenienza surrealista la pittura di Wols, pseudonimo di Alfred Otto Wolfgang Schultze (1913-1951), tedesco, emigrato in Francia per sfuggire alla leva militare, fotografo, musicista e, soprattutto, pittore, vagabondo ed alcolizzato, con una vita drammatica e martoriata da vicissitudini varie, il quale è forse il primo artista a porsi il problema che l'arte possa identificarsi in assenza di preoccupazioni significanti di schemi e strutture. Permeato da un sentimento di totale sfiducia nella razionalità e caduto nel vuoto di certezze procurato dagli orrori della guerra mondiale, molto vicino alle tesi esistenzialiste di Sartre, traduce, senza alcun filtro di memorie estetiche e senza alcuna mediazione della ragione, il proprio gesto pittorico in segni, matasse e chiazze su sfondi maneggiati nervosamente.

Lo stesso J.P.Sartre lo definisce *"uno sperimentatore che ha capito di far necessariamente parte dell'esperimento"*, nel momento in cui intravede nella sua opera il suo allucinante abisso immaginativo. Egli esprime con il suo segno il più remoto 'profondo' psichico, distruggendo la forma, come storicamente metabolizzata, dando valore e senso al segno in sé, senza altre significazioni, né di colore né di disegno, come espressione autosufficiente dell'opera. Un segno assolutamente autentico e che crea l'opera nel momento del gesto e non del pensiero, senza alcuna volontà compositiva o organizzazione mentale.

¹⁰ Ibid., p.29

Wols diceva: *“Vedere è chiudere gli occhi”* sottolineando una realtà non percepita e non percepibile razionalmente, quella interiore, forse la più autentica, istintiva e profonda.

In Wols, pertanto, il nero si fa vuoto allucinante, pullulante di vite aggrovigliate, ambigue e inquietanti, vite vissute ad occhi chiusi in maniera totalmente spontanea e irrazionale, senza significati altri rispetto a quanto emerso nell’opera nel momento della sua creazione.

Hans Hartung (1904-1989): in qualche modo vicina all’idea dell’arte di Wols è la pittura di Hartung, tedesco naturalizzato francese nel 1935, anch’egli uscito traumatizzato dalla guerra, il quale afferma: *“Ciò che amo è agire sulla tela”*, con una idea così tesa, però, da discostarsi notevolmente dalla gestualità violenta e vitalistica dell’*action painting* americana. Egli, partito dalla influenza di Kandinskij, in particolare nei lavori del dopoguerra (ved. *Komposition*, 1950, Monaco, Pinakothek der Moderne), crea una nuova dimensione spaziale mediante l’accostamento di semplici segni di colore nero e macchie in contrapposizione allo sfondo, inteso come spazio non definito che rende possibile al segno stesso di emergere in tutta libertà, con un effetto di sospensione immateriale del segno, creato spesso per sottrazione, con graffiti sul colore dello sfondo della tela praticati con un attrezzo di punta smussato. Hartung predilige il nero, in quanto è l’unico colore che può così dinamicamente e violentemente venir fuori dal fondo della tela, affermandosi come presenza unica, sottraendosi quasi alla spazialità del fondo che resta fondamentale contrappunto della precisione del segno.



Figura 5 Hans Hartung, *Senza titolo*, 1956, 26,5 x 34,7 cm

Georges Mathieu (1921): se Fautrier e Dubuffet risultano più ‘contaminati’ dalla materia e Wols e Hartung dal segno, nel lavoro di Mathieu, invece, è la velocità del gesto pittorico a contraddistinguere l’autenticità dell’opera. Egli mette polemicamente in dialettica la sua pittura di segno con quella di materia di Fautrier e Dubuffet; l’artista sintetizza in quattro punti il senso della sua pittura: il predominio della velocità della pittura, la totale soppressione di un modello formale preesistente all’opera stessa, la assenza di preparazione e la improvvisazione dell’atto gestuale e uno status di rapimento mistico dell’artista quando crea.

Questo accostamento all’arte non può non procurare una teatrale spettacolarità del gesto: egli, infatti, dipinge spesso innanzi a un pubblico quadri di grandi dimensioni (come avviene, ad esempio, in occasione della *Nuit de la poésie* organizzata nel maggio del 1956 al *Théâtre Sarah Bernhardt* di Parigi, ove di fronte a oltre mille persone dipinge in trenta minuti una tela di 4 x 12 metri).

Per lui la creazione dell’opera è quasi una battaglia, tanto che i titoli di molti suoi lavori fanno riferimento a celebri battaglie della storia. In quel modo l’arte diviene anche un fenomeno di società, uno spettacolo performativo che Mathieu pone in essere anche in Giappone, nel 1957, ove dipinge in presenza di pubblico *La bataille d’Akata*, tela acquistata poi da Jiro Yoshihara, fondatore del Gruppo Gutai, già vicino ad un’arte informale.

Egli, particolarmente suggestionato dalla precisione del gesto pittorico della tradizione orientale, fornisce al suo segno, ed a quello con il colore nero in particolare, un senso di traccia, teatrale ed essenziale al tempo stesso, dell’energia del gesto, quasi di tipo calligrafica.

Antoni Tàpies (1923): in Spagna, nel dopoguerra, l’artista dell’informale senza dubbio di maggior rilievo è Tàpies. Nei primi anni cinquanta, dopo le prime esperienze influenzate dal Surrealismo soprattutto di Mirò e contraddistinte da presenze biomorfiche e simboliche, l’artista inizia a delineare la originalità del proprio linguaggio. Inizia a trattare la superficie dei supporti con spessori di materia, stendendo impasti di materiali i più diversi (materiali da costruzione come calce, cemento, laterizi, sabbia, colla, gessi etc.), creando quasi una superficie intonacata, su cui graffi e parti in rilievo emergono insieme a segni di colore, solchi, crepature, coaguli di materia, il tutto come intriso ed impregnato di colori grigi, neri o ocra.

Si manifesta in quel modo la sua cosiddetta 'poetica del muro', quasi una predestinazione nel suo nome, visto che in lingua spagnola *tàpia* significa 'muro di argilla': all'interno di una composizione apparentemente casuale esprime la suggestione di frammenti di realtà, di materiali comuni vissuti e portatori per questo di simboli dell'esistenza e dei drammi della vita generati dal regime totalitario franchista. Quelle tele sono 'muri', con tutto ciò che implica questa parola nell'epoca dell'esistenzialismo: barriera insormontabile, incitamento alla inerzia della ragione, ma anche spazio su cui segnare e incidere i segni del proprio passaggio, come quelli del drammatico graffito di un deportato sulle pareti della sua prigione.

Un chiaro esempio di quella 'poetica del muro' è fornito da *Great Painting*, un'opera del 1958, di grandi dimensioni (199,3 x 261,6 cm), realizzata con sabbia e colori a olio su tela, sulla cui superficie ruvida e sporca non si intravedono oggetti o soggetti predefiniti: è la materia stessa ad apparire come soggetto del quadro, come un vecchio muro, appunto, pervaso dalla umidità salita durante la sua esistenza, torturato dal tempo visibile attraverso i suoi graffi, i segni profondi dei graffiti e le grandi macchie e lesioni ad indicare testimonianze di antico vissuto.

"I muri - scrive l'artista - sono i testimoni dei martiri e delle sofferenze immani inflitte alla nostra gente", riferendosi in particolare al popolo spagnolo colpito dalla repressione conseguente all'insediamento franchista. Ma, allo stesso tempo, la riflessione politica dell'arte di Tàpies assume una rilevanza esistenziale di carattere più generale, come sempre avviene nell'arte informale, che non guarda mai soltanto al confine del proprio orticello, ma va oltre, perché quelle materie non hanno nome, sono pezzi semplici di realtà quotidiana, che possono essere espressione di tutti.

Vicina all'arte di Alberto Burri, in quanto fortemente materica (perché il quadro non rappresenta delle cose, ma è una cosa, non racconta realtà, perché è, in sé stesso, realtà) quella di Tàpies si discosta dal grande maestro tifernate per un uso diverso del colore, e del colore nero in particolare. A proposito del colore, egli afferma: *"...cerco il colore dell'illusione, del sogno, del dolore inspiegato che ti afferra un istante...strati sovrapposti di memoria e di coscienza, poi il colore del mito, di questo mito scavato fino in fondo nella solitudine del corpo."* Se in Burri tutto è pittura, in Tàpies è il colore a farsi materia e muro, come, ad esempio, in *Rilievo grigio su nero* del 1959 e, meglio ancora, in *Relleu Negre per Documenta 1964* (Fig.6), che fornisce l'idea di una parete carbonizzata.

E' un rilievo costituito da pittura, sabbia e cenere, sul cui corpo dipinto egli ha fatto dei segni con graffi, che sembrano distinguere un piano, due pareti e un soffitto, tracciando un angolo di oscurità che inesorabilmente parla di silenzio e di prigionia. E' una rappresentazione drammatica della lotta di un uomo contro il buio.



Figura 6 Antoni Tàpies, *Relleu Negre* per Documenta 1964, tecnica mista su tela, 275 x 230 cm

Gruppo CoBrA: nel Nord Europa la ricerca informale è portata avanti dagli artisti di un movimento fondato in un Caffè di Parigi nel 1948 (e che avrà vita fino al 1951), il Gruppo CoBrA, acronimo dei nomi delle tre capitali nordiche di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam. E' un movimento che non smette di cambiare pelle, è internazionale, mescola la poesia dei pittori alla pittura dei poeti e, grazie al suo fondatore Christian Dotremont, si considera una "Internazionale d'Arte Sperimentale", riuscendo in pieno ad esserlo. Il Gruppo rifiuta di farsi bloccare dal falso problema della separazione conflittuale tra astrazione e rappresentazione.

"La macchia di colore è come un grido sulla mano del pittore...è come un grido della materia", scrive l'artista belga Christian Dotremont nel 1949 sulla Rivista *Cobra*.

Quella esperienza fondata sulla collaborazione interdisciplinare, sulla sperimentazione in vari campi dell'arte (pittura, ceramica, etc.), dura quattro anni che sono sufficienti, però, a creare uno stile inconfondibile, spontaneo e violento, che prosegue e si sviluppa anche quando quegli artisti tornano a lavorare insieme o

si radunano sotto altre sigle, in un processo che va a coinvolgere, anche in successive esperienze, artisti italiani come Pinot Gallizio e Enrico Baj, ad esempio.

L'uso del colore nero negli artisti di questo Gruppo è sempre associato a tinte forti ed accese, a colori vivaci e contrastanti con il nero, quasi uno schiaffo allo 'stile', assolutamente non percorso, né ricercato. Il nero, quindi, in questi artisti si fa violenza gestuale, atto politico di contestazione/rivoluzione che riflette la natura marxiana dei suoi rappresentanti.

Il Gruppo rivendica in maniera unanime ed appassionata la totale libertà nel dipingere, come una pittura oltre che libera e spontanea, fortemente espressiva (raccogliendo l'eredità dell'espressionismo nordico di Munch e Nolde), ma anche gestuale, quasi violenta e decisamente cromatica, che alle angosce esistenziali di un'arte Informale aggiunge un atteggiamento più vitalistico, per un'idea di fiducia in una visione etica e politica dell'arte, intesa come esercizio di libertà nei confronti di una società ritenuta oppressiva, tendente ad annullare le identità individuali non funzionali al sistema.

A questo proposito, è di particolare significato la posizione di Asger Jorn (1914-1973): infatti, se l'idea di una visione etica dell'arte rimane quasi in embrione fino a che il Gruppo CoBrA è attivo, in seguito dopo il suo smembramento nel 1951, si sviluppa in Svizzera con la fondazione da parte di A.Jorn del Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginista (MIBI) e soprattutto con la creazione nel 1955 ad Alba di un Laboratorio sperimentale insieme a Pinot Gallizio e ancora nel 1957, con l'adesione dello stesso P.Gallizio e di molti altri artisti, all'Internazionale Situazionista di cui lo stesso Jorn è artefice.

L'idea dell'artista danese, fortemente legato alla tradizione popolare della sua terra di origine ed a una cultura che trova riferimenti in un intreccio costante tra farsa e tragedia, è quella di contrastare fortemente l'idea di Max Bill, erede del Bauhaus, di repressione dei valori della immaginazione e della libera espressione soggettiva, che appare a Jorn come esempio della alienazione del razionalismo capitalista. In questo senso egli fa rientrare nella sua pittura tutto il suo immaginario popolato da figure animalesche, mostri ed esseri ibridi, con una 'rappresentazione' selvaggia ed infantile (di derivazione surrealista) di quei soggetti: il colore viene scomposto fino a diventare quasi un impasto vibrante come appare in *Femme du 5 octobre*, del 1958 (Fig.7), in cui quasi emerge in tutta la sua violenza il tessuto organico nelle nervature del volto.



Figura 7 Asger Jorn, *Femme du 5 octobre*, 1958, olio su tela, 63 x 76 cm, Centre Pompidou, Paris

Le accese esplosioni di colore appaiono, poi, chiaramente anche nell'opera dell'olandese Karel Happel (1921-2006), definito dai suoi compagni *la bestia del colore*, per il suo prediligere le tinte forti ed accese, per la sua rigogliosa creatività e per l'impeto quasi animalesco con cui affronta la tela.

Alberto Burri

L'opera: la materia

L'opera di Alberto Burri (1915-1995) costituisce una delle più originali e rilevanti manifestazioni dell'Informale a livello internazionale, forse la figura più importante in Italia ed in Europa nel dopoguerra.

L'uso di materiali concreti contraddistingue da sempre la sua pittura: dai *Catrami* del periodo 1948-1949, alle *Muffe* del periodo 1950-1951, dai primi *Sacchi* del 1952 alle *Combustioni* del 1954 e in seguito dai *Legni* ai *Ferri* ed al ciclo delle *Plastiche*, fino ai *Cellotex* ed ai *Cretti* degli ultimi anni, con un risultato sostanzialmente e straordinariamente unitario di intensa drammaticità nella diversità dei materiali utilizzati ed un effetto di instabili equilibri, di una poetica sospensione dei sensi generata dalla ruvida materialità dei sacchi cuciti, dei ferri saldati, delle combustioni dei legni e delle plastiche, elementi divenuti pittura pura, tanto quanto le stesure dei bianchi, dei rossi e dei neri contribuiscano a fare da sfondo a molti dei suoi quadri.

Egli è fortemente innovativo e molto diverso dagli altri artisti della sua epoca. Nasce nel 1915 a Città di Castello. E' medico. Prima di laurearsi dicono che si era modificata la data di nascita per partire volontario in Abissinia. Crede nel Regime e negli ideali buoni del Fascismo. Tornato dall'Abissinia, va in Albania come medico e poi in Tunisia dove viene catturato dagli americani e portato nel Texas in un campo di prigionia in cui rimane fino al 1946. Dipinge per occupare il tempo (in quel campo di prigionia gli Ufficiali non lavorano) guardando la rivista *Art News*, che all'epoca era la rivista di arte più importante al mondo, distaccandosi da subito da una pittura figurativa ed utilizzando i supporti che ha a disposizione, le tele di sacco, il cui uso all'epoca non é assolutamente normale. Così come non é normale che, tornato in Italia alla fine della Guerra e deciso che non farà più il medico, dipinge la sua stanza di nero. E' già questa, in realtà, una attenzione a quel colore (di cui dirò avanti) che più di tutti ha influenzato l'intera sua produzione.

Da Città di Castello si sposta a Roma dove un suo cugino musicista, il Maestro Franco Ferrara, lo introduce in un ambiente culturale, forse non strettamente artistico, ma che gli permette di iniziare a vivere d'arte. Egli non vuole entrare nelle polemiche tra l'arte astratta (nata prima della 'grande guerra' e per la quale il dipinto cessa di

essere una rappresentazione della realtà) ed i realisti. Egli è, però, immediatamente consapevole dell'ulteriore strappo dalla concezione tradizionale dell'arte determinato da una idea informale, che la materia (così come il gesto e il segno) non è più subordinata alla forma, che il dipinto si propone ora esso stesso come un campione di realtà, con la sua stessa fisicità. Da persona schiva qual è (parla solo di calcio, di caccia e di buona tavola), non si muove tanto. Ma, fortunatamente, è vincitore del *Premio Perugia* con il suo quadro *Pesca a Fano* (che è al Museo della nostra Accademia di Perugia) e contemporaneamente viene introdotto alla *Galleria Margherita* di Roma e conosce Ettore Colla che gli sovvenziona un viaggio a Parigi, dove tra il 1948 e il 1949 conosce Magnelli (già lì famoso) e Dubuffet (che già faceva i catrami, come già detto). Vive il clima artistico e dei Musei di Parigi e quando torna in Italia si sente più forte nelle sue idee e convinzioni e comincia a fare i lavori con i catrami, le muffe, i gobbi.

Egli inizia senza avere un *background*, è un 'fuori generazione', non ha una formazione artistica di tipo accademico: è una fortuna per lui, rispetto ad artisti già 'inquadrati'. Pur se all'epoca egli deve fare i conti con artisti affermati che già hanno generato linguaggi propri e fanno arte ad alti livelli, egli ha il coraggio di iniziare un linguaggio nuovo. Lavora con 'lo scarto' che non è un rimasuglio, non è quello dei dadaisti che fanno *collages* (mantiene, infatti, una grande distanza da Schwitters, che assembla elementi diversi provenienti dal mondo reale con una casualità compositiva). Egli va alla ricerca di una spazialità diversa, che non è solo un fatto bidimensionale, ma un qualcosa che va oltre, e avverte un affrancamento rispetto alla bidimensionalità che gli consente visioni differenti.

Apri verso una nuova dimensione dell'arte, per cui il mondo entra dentro l'opera solo come fatto pittorico, non alla maniera dadaista o alla Duchamp (che era quella di prendere un oggetto e spostarlo per farne altra realtà). In Burri, negli anni, si riconosce sempre la 'dimensione aurea', in lui c'è l'*imprinting* della classicità, un particolare interesse per i limiti (non esce mai dal quadro, come poteva avvenire per gli artisti dell'*action painting*), un interesse per la composizione (a Città di Castello sono passati Luca Signorelli e Piero della Francesca!): una composizione rigorosa e solenne la sua, dettata da una grande considerazione per le armonie cromatiche, con partizioni, contorni delineati con accuratezza e zone delimitate, a manifestare la presenza della materia in un sistema di strutture relazionate.

La pittura di Burri è sempre legata alla struttura in cui la parte materica si controbilancia al pigmento, con le suggestioni delle sue cuciture, come osserva Cesare Brandi, quasi come una idea di disegno libero alla Paul Klee, con una mano che parte e si libera nel disegno senza condizionamenti.

In lui c'è un mettere tutto dentro un pentolone, con gli ingredienti che mantengono tutti la propria particolarità, senza che nessuno prevalga sugli altri. Una realtà composta e riconoscibile nelle sue singolarità, con le porzioni di elementi (materici e pittorici) che permangono senza avere un valore iconico. C'è in lui un controllo della mente sempre presente, in una tensione continua con la ricerca di una composizione e di una spazialità, con il pensiero che l'opera non è più un elemento di stesura, ma un qualcosa che, pur stando su un piano, si incurva: e questa, in pittura, è davvero una novità; compare una idea di gravità, un qualcosa che parla del 'cadere', come un senso di ferita, di decadimento del corpo, un senso del tragico e del drammatico che entra fortemente in noi. E tutto questo, il tragico, ci riporta al mito, che viene da lontano ed ha a che fare con le nostre radici, che non è un accadimento contingente, ma ci riporta a storie che sono dentro di noi. Storie che vengono fuori nell'osservatore attraverso l'introduzione nella pittura da parte di Burri de *"...lo scandalo" di una materia 'presentata' quale emblema di se stessa, di entità originaria, di puro spectaculum da porgere all'osservazione*".¹¹ E *"...sta il fatto che ogni logos che non fosse radicalmente rivolto alla muta considerazione di un vissuto fin troppo drammaticamente noto, appariva delegittimato dalla coscienza di Burri e inutile al suo pensiero"*.¹² A significare che quella drammatica teatralità in cui si sente immerso lo spettatore di fronte ad un'opera del maestro scaturisce dalla 'presentazione' della materia nei suoi quadri, dall'*hic et nunc* di quella presenza.

E' una continua dilatazione spazio-temporale la sua arte, con il passaggio del contorno tra uno spazio di colore e un altro, con un decidere cosa è dentro e cosa è fuori, oppure con il confine nel vuoto, con un confine che è deciso dal fatto che le proprie forme siano differenziate le une dalle altre, ma che si compongono e rimangono sempre presenti, anche se parzialmente nascoste. E il tutto sempre con una geometria 'cartesiana': mancano le diagonali e tutto è sempre verticale o orizzontale, con una griglia come in *SZ1* del 1949, ad esempio. La sua pittura è 'stesa', ma è sulla tela con la sua potenza viva, così come la sua materia, sempre pronta a 'generare', non statica e metafisica, con le sue *muffe* che sono quasi in vita,

¹¹ B. Corà, *Presenza della materia in Burri*, in *Burri e Fontana. Materia e Spazio*. Cit., p.15

¹² Ibid.

in movimento continuo: è questa una idea *'informale'* in quell'epoca in cui anche nel campo della musica, si comincia a mettere insieme ai suoni classici quelli che sono i rumori della realtà, con la creazione, quindi, di composizioni più astratte. E' una rivoluzione, un registrare la realtà con uno spaesamento che viene operato dall'arte di prendere un oggetto e metterlo su un altro piano, senza farne necessariamente una diversa realtà.

La sua è sempre e soltanto pittura ed equilibrio classico: le materie messe sul quadro, in una combinazione di elementi vari, non pongono fraintendimenti, non si manifestano come esigenza di attenzione didascalica e narrativa o aneddotica: quando Rauschenberg (a Roma con una sua mostra all'Obelisco che Burri non va a vedere) vuole incontrare lo stesso Burri e si presenta nel suo studio, o quando i due artisti sono contemporaneamente presenti in una mostra nella stessa Galleria di New York, con il suo non parlare Burri esprime tutto il senso di quel fraintendimento e la loro diversità; Rauschenberg vuole raccontare una storia e lui, Burri, non vuole raccontare nulla. In una sua rara dichiarazione per una intervista rilasciata a Milton Gendel¹³ egli afferma che è la sua pittura a parlare e che le parole non servono a nulla. In qualche modo, egli riprende una bella affermazione di H.Matisse, rivolta a chi avesse intenzione di intraprendere un percorso pittorico: *"Volete dipingere? Prima di tutto dovete tagliarvi la lingua, perché la vostra decisione vi toglie il diritto di esprimervi altrimenti che con i pennelli."*¹⁴

L'opera di Burri, così come si discosta da Rauschenberg e dal *New Dada* (ove c'è una volontà comunicativa) e dai simbolismi delle bandiere di Jasper Johns, allo stesso tempo non è *Pop Art*, poiché sostanzialmente la sua opera non ha bisogno di trovare giustificazioni in fenomeni esterni: ogni quadro è quello che è!!

Nella perfetta e perentoria affermazione *"L'ultimo mio quadro è uguale al primo"*¹⁵ rientra forse il senso più profondo della sua opera, senza simbolismi di alcun tipo, ma soltanto affermando il realizzarsi dell'opera nell'evento del suo mostrarsi, nel fatto che la creazione dell'opera avverta l'unica necessità, dalla prima all'ultima, di mostrarsi per quella che è.

¹³ M.Gendel, *Burri makes a picture*, in Art News, 3, 1954

¹⁴ H.Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di Dominique Fourcard, Einaudi, Torino, 1979

¹⁵ La frase è riportata da Nemo Sarteanesi nel saggio *La Fondazione nel disegno di Burri*, in Burri. Opere 1944-1995, Catalogo della Mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1996, p.40

E allora, se la ‘presentazione’ è elemento fondante dell’opera di Burri,¹⁶ riflettendo e osservando ad occhi chiusi l’intera produzione del Maestro, nei suoi vari e ciclici sviluppi, dal primo all’ultimo lavoro, è possibile affermare come un senso altrettanto profondo, avvertito da sempre e preveggennte allo stesso tempo, lo fornisca lo stesso Burri quando fa dono a tutti della gran parte del suo patrimonio artistico con la creazione di Palazzo Albizzini e degli Ex Seccatoi in Città di Castello. In quella generosa e geniale decisione egli manifesta ‘una traccia esistente’¹⁷ del suo intero percorso. Cosicché, non c’è da stupirsi della sua sicurezza e rapidità nella collocazione dei suoi lavori nelle sale di Palazzo Albizzini, o della stessa preveggennte sicurezza compositiva per le opere degli Ex Seccatoi. Quando l’editore della monografia di Cesare Brandi del 1963¹⁸ avverte l’esigenza di ringraziare l’artista per aver collaborato alla scelta e alla disposizione delle opere riprodotte nel volume, sta a significare che non solo egli intravede un *fil rouge* tra le sue opere, ma che egli ha da sempre immaginato la sua produzione con un senso non soltanto di ciclicità, ma di unità assoluta, corale, come di un solo corpo, andando istintivamente ad esaltare ancor più la potenza del suo lavoro.

E non certamente per spocchiosa presunzione, che di sicuro non gli appartiene, né per una verbosa narrazione del suo lavoro, perché *“Le parole non mi sono di aiuto – egli afferma – quando provo a parlare della mia pittura. Questa è un’irriducibile presenza che rifiuta di essere tradotta in qualsiasi altra forma di espressione”*. E’ quella ‘presenza antimimetica’, come osserva Bruno Corà¹⁹, l’atto di ‘presentazione’, la collocazione, la mostra/museo a dover parlare, come se l’ultimo suo quadro/museo fosse uguale alla prima opera, attraverso nessi misteriosi che solo il maestro conosce e può svelare.

Ma, tornando a ritroso dalla sua ultima opera/museo agli inizi della sua produzione artistica, già con le prime opere figurative (*Pesca a Fano*) egli introduce contaminazione nella materia pittorica. E, di lì a poco, avverte l’esigenza di accrescere ancor più la consistenza, la densità, la corposa grumosità, iniziando a manipolare sostanze le più varie, dal catrame alla cementite, dal vinavil alla polvere di pietra pomice, alla sabbia. Inizia con i *Catrami e le Muffe*, avvertendo da subito la sua pittura come provvista di una ‘vita organica’.

¹⁶ B. Corà, *Burri e Fontana: Materia e Spazio*, in Burri e Fontana. *Materia e Spazio*, Catalogo della Mostra 15 nov. 2009 – 14 mar. 2010, Fondazione Puglisi Cosentino, Catania, Palazzo Valle, 2010

¹⁷ N. Sarteanesi, op. citata, p. 40

¹⁸ C. Brandi, *Alberto Burri*, Editalia, Roma, 1963

¹⁹ B. Corà, op. citata, p. 21

Con *Nero 1* (Fig.8), del 1948 (che colloca nella prima sala di Palazzo Albizzini) immette l'osservatore nel suo vero mondo.



Figura 8 Alberto Burri, *Nero 1*, 1948, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello

Le escrescenze e le contrazioni nella cupa lucentezza del nero/blu, i bordi più scuri sovrapposti, quel piccolo rosso che sembra uscire dalla terra contraddistinguono un riconoscibile organismo, come un seme iniziale della sua arte, una prima cellula prolificatrice. E' questa un'opera che viene vista da Giuliano Serafini come una 'dichiarazione di poetica'²⁰ e sulla quale tanti critici e studiosi hanno scritto.

Il catrame è elemento naturale, non è artefatto ed ha un uso industriale. Burri lo miscela con la sabbia (lo aveva già fatto Prampolini, seppure con un intento diverso). Egli vuole il nero e lo trova nel catrame.

E già in questa opera iniziale giunge a un equilibrio di forma e spazio, obiettivo che raggiunge sempre in maniera infallibile, attraverso anche una orchestrazione e geometria cartesiana interna al dipinto che rinvia l'occhio dell'osservatore sempre orizzontalmente o verticalmente.

Già questa opera parla del conseguimento di un equilibrio, irrinunciabile nella pittura di Burri, raggiunto attraverso una valutazione istintiva e immediata della misura della materia/colore, in termini di giusta forza espressiva a seconda del posizionamento, della quantità, della contiguità, delle parti (peso) di colore/materia nelle varie campiture del dipinto.

E' un equilibrio quello delle opere di Burri che nasce da secoli di arte, dall'arte della sua terra di origine, da quella dimensione aurea che è nel suo *DNA* artistico, dalla osservazione vigile e silenziosa della natura, come di un cacciatore, a cui nulla sfugge, che è lì pronto a cogliere il suo bersaglio.

La sua pittura evidenzia sempre la strenua e tenace azione, diretta al raggiungimento di forma e spazio, quali risultato dell'equilibrio sempre raggiunti, indipendentemente dai materiali prescelti, che si tratti di catrami o sacchi, di legni o di ferri, di plastiche o di cellotex.

Ma Burri non si limita a contaminare la materia pittorica con catrami, polveri o cementite; sostituisce e unisce alla materia fluida una materia oggettuale, un qualcosa che è anche contenitore di storia e che è passato attraverso il mondo, il sacco, che è vita e memoria di un vissuto. Anche i sacchi lo interessano come elementi pittorici, non ne fa altro uso.

²⁰ G.Serafini, *Burri*, Art Dossier, n.62, Giunti Editore, Firenze, p.7

Con *SZ1* (Fig.9), del 1949 (un titolo che va sempre ad individuare un materiale: sacco di zucchero n.1), fa una composizione quasi simile a quella dei catrami; usa il bianco di zinco per coprire alcune forme, lasciandone scoperte altre ove appare il sacco/supporto.

Egli si accorge che quel lavoro avrà un valore e lo lascia così. In realtà quel quadro è come se gli fosse arrivato troppo presto. Ha il 'pensiero' di lasciare lì quella 'materia', ne fa un uso evocativo della sua esistenza e forse si rende conto della grande alchimia dell'arte, della trasformazione della materia nella cosa più preziosa, il pensiero, appunto. E' quasi come accaduto per Picasso con *Les desmoiselles d'Avignon*, su cui il genio spagnolo interviene solo dopo due anni che l'ha finito, e solo quando ha già scoperto *il cubismo*, che in realtà è già dentro quel quadro. Il supporto dei sacchi è innovativo, è un materiale povero, termine che però non deve creare fraintendimenti (Germano Celant nel 1967 fa mostre sull'*Arte Povera* e vedrà Burri come capostipite).

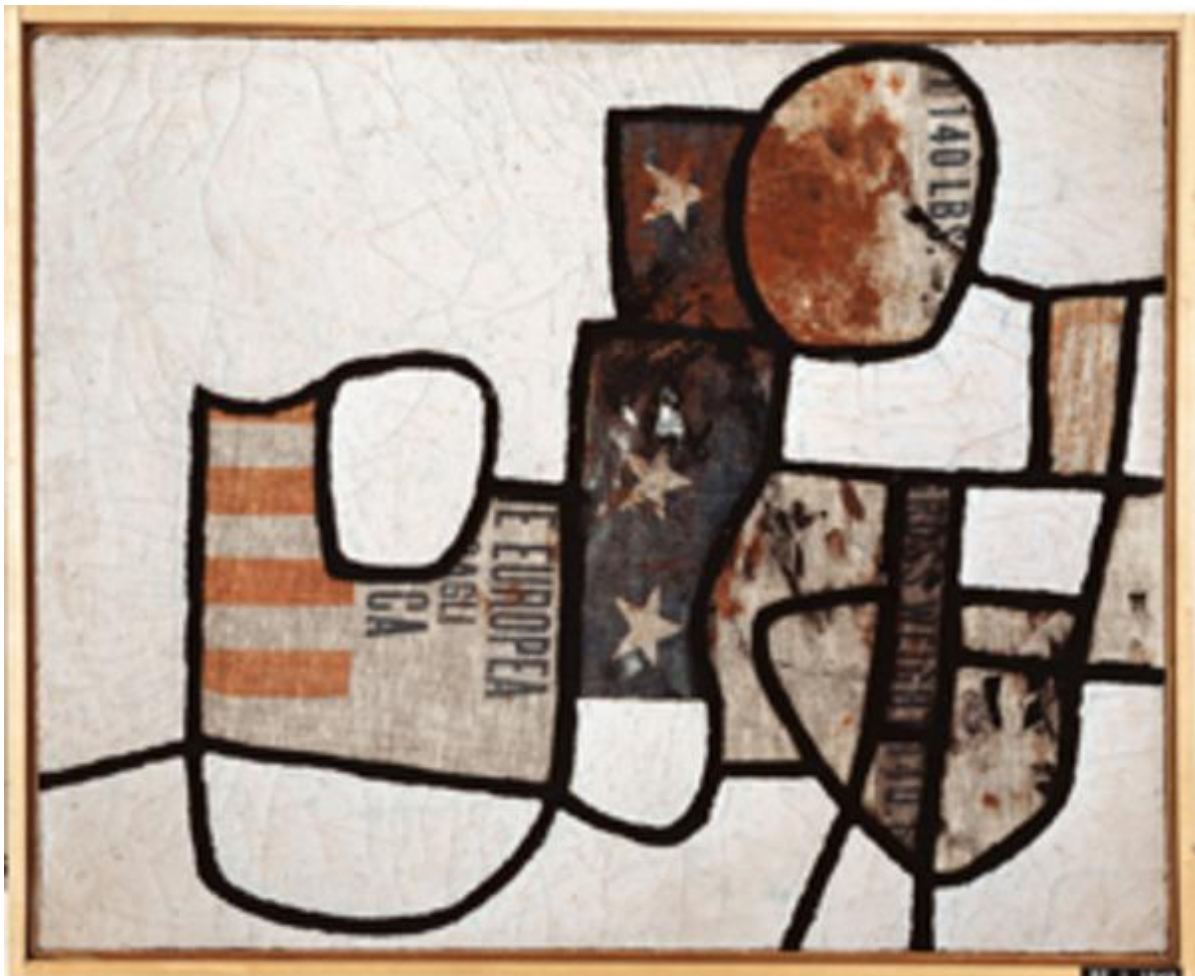


Figura 9 Alberto Burri, *SZ1*, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello

Arriva il 1952 con *Grande bianco*, una delle opere più significative della serie dei *Sacchi*. La composizione del dipinto, un grande rettangolo orizzontale, è caratterizzata da due estese parti scure ed opache che circoscrivono una parte rettangolare bianca, la quale costituisce la zona in basso a sinistra del quadro. Anche qui, malgrado l'apparente sbilanciamento (colori bruni e scuri in alto e a destra e colore bianco in basso a sinistra), il dipinto consegna all'osservatore un grande equilibrio compositivo, una ordinata armonia raggiunta con esplicito richiamo alla dimensione aurea. La rigorosa geometria compositiva contrasta, del resto, con i materiali impiegati: larghi brandelli di stoffa e di juta grezza, contrassegnati da visibili cuciture. La contrapposizione tra i colori (bianco e nero), impiegati puri e applicati a piatte campiture e il contributo materico del sacchi sostengono il dramma della composizione: un dramma del resto che non sembra riferirsi a nulla se non alla sola materialità. Anche qui gli strappi, i nodi, le pieghe e le suture del tessuto fanno riferimento soltanto a se stessi, come puro valore pittorico della materia, senza alcun simbolismo.

Nella elaborazione della serie dei *Sacchi* le cuciture, i rattoppi e gli strappi prendono mano a mano, però, sempre più l'aspetto di una materia che subisce nuovi interventi. Nella sua continua ricerca con l'utilizzo di materie sempre diverse, Burri decide di fornire un lasciapassare alla violenza dell'azione del fuoco che si manifesta nelle espressioni delle *Combustioni*. E, così, cariche di armoniosa drammaticità appaiono le tracce nere lasciate dal fuoco, quale agente, nate da un momento distruttivo dialetticamente in relazione a uno costruttivo. La combustione è nera, e ciò che resta della combustione è il 'nero'.

In maniera solenne egli, utilizzando la fiamma dà forma alla materia informe, attraverso una azione impulsiva carica di un'inconscia energia che va a coniugarsi perfettamente con la lucida presenza della sua mente. Quel che rende così bene la dimensione di drammatica armonia è la dialettica messa in campo da Burri tra forma e informe, perché egli, anziché eliminare la naturale contrapposizione degli elementi, ne va a sublimare le opposte tensioni, attraverso una orditura sublime degli opposti, rimanendo sempre all'interno di territori equilibrati, tra razionale e inconscio.

Se da un lato il fuoco distrugge, dall'altro è generatore di vita, salda, lascia che le cose fuoriescano dalla materia, unisce, riscalda, dipinge di nero e scolpisce quella stessa materia che un attimo prima sembrava distruggere.

Anche qui lui usa l'azione del fuoco in maniera emotiva, per dar rilievo alla sua sfera sensitiva, ed in maniera evocativa nel rispetto delle sue esigenze intellettuali; usa il fuoco come fosse il passaggio del pennello, sia sui legni, sui ferri che sulle plastiche. Il controllo del fuoco, con un mettere e un togliere continuo, gli consente di dimostrare che interessante è il fare dell'artista sulla materia, e il farlo per primo.

Ha sempre la stessa spinta e la stessa idea: accanto al fuoco opera sui legni, sottili e bruciacchiati qua e là, con all'interno un'idea delle future plastiche trasparenti (ved. Foto 10, *Combustione Legno SP*, del 1957), incastrati secondo rigorose geometrie, con un colore che rinvia a quello dei sacchi e che si congiungerà poi a quello dei cellotex successivi, a testimoniare una volta di più l'*unicum* della sua pittura. Idea questa che si rafforza nuovamente nell'incontrare insieme tre opere nella grande sala al primo piano di Palazzo Albizzini, il *Grande Sacco* del 1957, *Ferro* del 1959 e *Legno* del 1959, collocate da Burri, come un trittico, ad esaltare la capacità pittorica di quei materiali.



Figura 10 Alberto Burri, *Combustione Legno SP*, 1957, Fondazione Palazzo Albizzini, Collezione Burri, Città di Castello

Nei *Ferri*, poi, che Burri crea a partire dal 1958, se da un lato la mente è condotta a ragionare di scultura (Burri in verità non vede eccessive differenze tra le due arti), c'è una attenzione cromatica sulle variazioni dei rapporti tra luce e oscurità, che si riflettono l'una nell'altra. In *Ferro* del 1959, allo stesso modo che nelle grandi opere scultoree esposte nelle due sedi museali di Città di Castello, è vero, appaiono i rilievi (nei tagli, nelle saldature e negli spigoli di *Ferro* 1959 e nella natura monolitica e nei cretti di *Grande Ferro* del 1980), ma è altresì vero che la policromia delle opere esposte nel Giardino degli Ex Seccatoi (*Grande Ferro K* e *Grande Ferro Sestante* del 1982, oppure *Ferro U*) va ad appagare il suo bisogno di pacificazione tra le componenti della pittura e della scultura.

Con la serie delle *Plastiche* Burri compie un ulteriore passaggio, rimanendo sempre nel campo della pittura, anzi esaltandone ancor più gli elementi caratteristici. Egli conduce la sua arte sempre più direttamente verso l'uomo, con tutti i suoi drammi, verso il 'corpo' torturato da ferite e grondante di sangue, non meno che verso un 'corpo' luminoso e trasparente di luce e nuovamente verso un 'corpo' che si intravede uscire dalle tenebre, come il ricordo di una immagine profonda, universale, che si trasfigura in una sublime forma di bellezza.

Forse qui si comprende bene quanto Burri amasse Bacon, il quale aveva indagato l'uomo e il corpo con impareggiabile drammaticità (solo con il grande pittore irlandese avrebbe voluto fare una mostra).

E' una pittura all'interno della quale Burri porta il tutto e lo presenta al mondo, una pittura che vuole essere il tutto, che vuole essere come l'*Alef* della cultura ebraica, la prima lettera di Dio, un punto senza dimensione in cui c'è il tutto.

Ciò malgrado, nelle sue *Plastiche* Burri fornisce al corpo che fuoriesce dalla tenebra un abito fatto di luce, di un trasparente panneggio di pieghe barocche, importantissime per lui che ha sempre 'condotto' con la sua mano la materia a mettere fuori la sua essenza vitale.

Fornisce attraverso la piega l'idea del tempo dell'opera, delle trasformazioni operate dal tempo, un tempo antico e profondo che fa un racconto del proprio accidentato e luminoso percorso.

E, similmente, indica un tempo 'presente', un tempo che – come si accorge Einstein – contiene un qualcos'altro, tra quello che chiamiamo passato e ciò che chiamiamo futuro.

E, forse ancor più, un'idea che è quella di un tempo pressoché 'quantistica', un'idea modernissima che ipotizza che quello che noi chiamiamo 'tempo' sia qualcosa che nasce quando ci sono grandi insiemi di atomi elementari di spazio, come appare oggi dalle affascinazioni del fisico Carlo Rovelli,²¹ un tempo esso stesso materico.

Con l'aiuto della fiamma, che segna, taglia e incide come un bisturi, costruisce panneggi e ci affida immagini di vesti luminose attraverso contrapposti chiaroscuri. Tutto questo viene ben compreso da un grande critico come Cesare Brandi, che ne fa una prima mostra, agli inizi degli anni '60, alla Galleria Marlboro di Roma dove espone le plastiche trasparenti, con lo sconcerto e la disapprovazione di molti (è noto come il parlamentare comunista Terracini disapprovasse quella esposizione).

Ma Burri sa bene che attraverso quel suo fare sulla materia, con la sua mano che davvero è prolungamento della mente (concetto sul quale molto ha scritto il critico Italo Tomassoni),²² ci conduce in un territorio di assoluta bellezza, la più preziosa, quella nascosta da una visione più difficile da comprendere ma impossibile da evitare e distruggere.

Egli prosegue nel percorso del tempo, attraverso i vicoli e le fenditure dei suoi *Cretti*, a individuare territori profondi e nascosti, percepiti a occhi chiusi dopo il primo contatto visivo, da esplorare e percorrere con un occhio che si ponga mentalmente ad una distanza stellare; ovvero da vivere e praticare in tutta la loro essenza, portandovi il proprio corpo all'interno come possibile nel *Grande Cretto* di Gibellina, che fornisce tutte insieme quelle suggestioni di annientamento, di sommerso e 'velato' dolore, di *pietas* nella visualizzazione della distruzione operata dal terremoto e, malgrado tutto, con la suggestione del riscatto dell'uomo.

E l'artista è lì, vigile e presente, ad accompagnare l'uomo in altri territori, come uno psicopompo, accompagnatore di anime.

Nei suoi *Cretti*, che comincia a realizzare dal 1973, davvero nulla è lasciato al caso. I lunghi studi fatti sull'uso e sulla 'conduzione' dei materiali utilizzati, la scelta di una rigorosa bicromia, già visibile nella precedente serie dei *BiancoNero* e che si vedrà ancora perseguita nei successivi *Cellotex*, danno conto di una ricerca che parte dall'idea di comprendere l'intera 'crosta' terrestre, con la vita che sopra vi è passata; come un *film* che ne racconti la storia, le nascite e le distruzioni, con un ordine

²¹ In C. Rovelli, "La realtà non è come ci appare", Edizione Raffaello Cortina e in "Sette brevi lezioni di fisica", Adelphi Editore

²² I. Tomassoni, *Materiali/Materie. La mano di Burri*, in Burri, gli artisti e la materia 1945-2004, cit., pp.31-39

compositivo che rinvia all'idea dell'uomo di fronte alla natura, con le sue sconfitte e le sue redenzioni. Redenzioni che appaiono all'artista anche quando, da vero sperimentatore, egli riesce a controllare la materia nel comporre i cretti: l'opera è viva e va avanti da sola, è lasciata alla materia che, nel processo di asciugatura dell'acqua unita a bianco di zinco, si muove e crea la frattura, raggiungendo il suo equilibrio nello spazio della forma compositiva. Ora, se in arte non è mai giusto riferirsi alla misura fisica di un'opera per apprezzarne il senso e il valore, certamente la plastica monumentalità dei *Grandi Cretti* indica l'idea di Burri di voler presentare una traccia dei processi naturali del mondo, una grande testimonianza dell'uomo di fronte alla natura, con una immagine scientificamente equilibrata di forma e spazio.

Burri scopre il *cellotex*, che è fatto di scarti di legno pressati, e lo utilizza solo come supporto fino a che, verso la metà degli anni '70, quella materia si manifesta nella sua efficacia. Burri ne apprezza e ne esalta la sua validità pittorica attraverso raschiature e incisione delle forme nella sua sostanza e nel suo colore ocra naturale, come in *Cellotex n.1*, altre volte ricoprendolo di colore nero come in *Cellotex n.3*, del 1975.



Figura 11 A. Burri, Palazzo Albizzini, Piano terra, Sala XV, *Grande Cellotex n.1*, 1975, *Grande Cellotex n.4*, 1975, *Cellotex*, 1977

Con il cellotex compone i grandi cicli: *Il Viaggio*(Fig.12), del 1979 (ciclo nel quale riflette la sua vicenda artistica attraverso Ferro, Plastica, Cretto, Cellotex), gli *Orti*, del 1980 (un'unica grande opera costituita da tre trittici tutti realizzati per la fabbrica di Orsanmichele in Firenze), *Sestante*(Fig.13),del 1982 (ciclo realizzato con tredici opere per gli ex Cantieri Navali della Giudecca di Venezia), *Rosso e Nero*, del 1983-84, *Cellotex T*, *Annottarsi*, *Non Ama il Nero* e *Metamorfotex*.



Figura 12 Alberto Burri, *Viaggio 1*, 1979, Ex Seccatoi del Tabacco, Città di Castello

In tutti questi cicli Burri intesse una tela profonda di rapporti con l'intera sua precedente produzione artistica e con i grandi maestri del passato, a ribadire significativamente la moderna 'classicità' della sua pittura, proveniente dall'arte sublime di Piero della Francesca, di Raffaello, di Pietro Vannucci e non solo.

Nella maestosa esposizione di queste opere agli Ex Seccatoi, lì dove sono state create, appare l'intensità e la ricchezza dei cromatismi con allargamenti, allungamenti, sovrapposizioni di forme, che si sviluppano in maniera arabesca e che creano suggestioni di sconfinata vitalità e fluidità. E' un gigantesco e infinito colloquio che il maestro fa con la sua arte, che evoca il respiro del suo profondo immaginario.

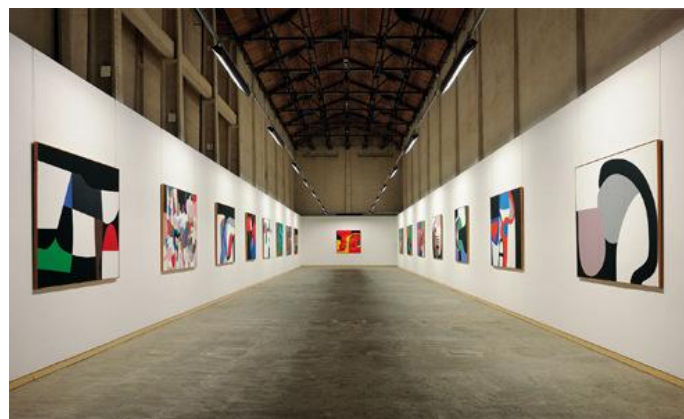


Figura 13 Alberto Burri, *Sestante*, 1982, Ex Seccatoi del Tabacco, Città di Castello

Il Nero in Burri: Colore-materia

Non è un caso che Burri inizi (significativamente) la sua produzione artistica con *Nero 1* e la concluda con i cicli *Annottarsi*, *Non Ama il Nero*, *Metamorfotex* e *Nero e Oro*, così come non è un caso che appena ritornato a Città di Castello dalla prigionia dipinga la sua stanza di nero e di colore nero faccia dipingere, quando è ormai affermato, i capannoni degli Ex Seccatoi tifernati.

Burri arriva all'arte della pittura mediante un percorso interiore e liberatorio caratterizzato dalla particolare e dolorosa vicenda della sua prigionia, e la rivelazione di questa chiamata all'arte, che determina l'abbandono della professione medica, ne aiuta il riscatto dalle offese e dalle sofferenze cui è sottoposto a causa della guerra.

Anche per questo la sua pittura, dopo pochi anni dagli inizi, si avvalora di sostanza drammaticamente esistenziale, per il carattere di forte emotività da cui è direttamente coinvolta. Burri torna a guardare la realtà e lo fa mediante la strada maestra dell'azzeramento totale di ogni precedente codice già storicizzato, anche oltre l'Informale stesso, comprendendo da subito che quella è la sua esigenza più intima, il rigore assoluto, l'unico percorso credibile a sé stesso, per la sua silenziosa e operosa ricerca di riscatto.

Gli si presenta la materia, nuda e cruda, come su un tavolo chirurgico, nella sua dimensione più semplicemente epifanica, diversamente dagli interventi che storicamente la materia ha subito/prodotto da/con una pittura figurativa o rappresentativa o, allo stesso modo, astratta. Egli rifiuta ogni possibile uso allegorico della materia/colore e rifugge da subito dal far raccontare alla materia un qualcosa di diverso da sé; e le affida un valore di drammaticità che certamente non appare in altri 'artisti materici', precedenti o coevi (come Fautrier o Dubuffet o Schwitters, o lo stesso Prampolini).

Egli conduce la materia, individuata come elemento essenziale della sua pittura e priva di significati altri, ad una 'teatralità' caravaggesca attraverso il grande equilibrio che sempre raggiunge tra i contrasti di colore e le proprietà appartenenti alle eterogenee superfici di volta in volta individuate.

In Burri è la materia a farsi colore ed il colore a farsi materia, in scambi continui di luce e tenebra nei contrasti tra fondi scuri e primi piani. Drammaturgia e teatralità che sono lì, nell'opera, come su un palcoscenico cui l'osservatore rivolge la sua

attenzione, intravedendone la scena, le profondità, i contrasti di forme e di spazio, le luci abbaglianti dei primi piani e i fondi scuri radicati, a distanza dagli occhi, ma non per questo meno presenti all'anima, al principio vitale di ciascuno.

Ad un certo punto della sua esperienza artistica, Burri esprime una magnifica ricchezza cromatica, come nei diciassette dipinti e nella scultura che compongono il ciclo *Sestante*, accettando egli stesso la definizione di 'un pittore di contrasti cromatici' che ne fa Vittorio Rubiu.²³

Il complesso sistema di policromie posto in atto nelle opere di questo ciclo, come sempre in Burri, riguarda idealmente il percorso già fatto e quello da fare, come un 'passaggio', con uno sguardo alle immagini di forme, colori e geometrie provenienti da precedenti esperienze e, allo stesso tempo successive, come il piccolo inserto nero, di cui si fregia la scultura in acciaio verniciato di rosso, del *Grande Ferro*, posto nel giardino degli Ex Seccatoi, che allude al nero chiuso e composto, quieto e silenzioso del *Grande Ferro K*, collocato *in continuum* con *Grande Ferro*.

Il 'colore nero', quindi, che parte da quel piccolo quadro *Nero 1* del 1948, collocato dal maestro nella prima sala del suo museo, così come vent'anni prima nel volume di Cesare Brandi. Un piccolo quadro costituito da una mescolanza di neri, invigorito da due piccole parti di rosso e di azzurro, su cui tanti critici e studiosi scrivono.

Quel quadro contiene tante variazioni di nero, a seconda delle colature che catturano luce, con segni ovali come cellule o quadrati e scrostati o coagulati.

Burri non vuole esplicitare il significato di quella pittura che "*non si può spiegare*", egli afferma. Eppure quel nero contiene tutte le (apparenti) contraddizioni, o meglio, contrapposizioni di forze e si presenta come 'assoluto' nella sua profondità, in movimento continuo nelle sue esplosioni verso l'occhio, mobile e magmatico nella spazialità generata anche attraverso il rapporto con quelle piccole parti di rosso e azzurro. E' un nero di una profondità assoluta, "*offerta all'occhio come al tatto*", osserva Brandi.²⁴

E' un nero assoluto, tenebroso, attraversato dalla ferita del rosso cadmio e che si manifesta ad avvolgere quel quadrato azzurro sbiadito su in alto.

²³ Cfr. in proposito S.Zorzi, *Parola di Burri*, Allemandi Editore, Torino, 1995, p.87-88

²⁴ C.Brandi, *Alberto Burri*, Editalia, Roma, 1963, p.22

E' un nero che parte dagli etruschi e dal bucchero, e forse da prima, che passa attraverso la *peintura negra* di Goya, ove c'è il sabba delle streghe e che arriva a dare forma alla crisi dell'illuminismo; è un nero che si manifesta nel buio chiaroscuro di Caravaggio e che va oltre Malevich ed il suo quadrato. E' un nero che nel fermento della materia intraprende un percorso di risalita, rispetto all'informale 'classico', verso una rappresentazione drammatica dell'arte, verso la sua sublimazione; lo stesso nero che appare in seguito nelle drammatiche espressioni dei panneggi di *Grande Nero Plastica* del 1964 e in *Cretto Nero G.4* del 1975 (Fig.14), ove da una intensità profonda fuoriescono i cretti via via più fitti, più larghi e corposi.

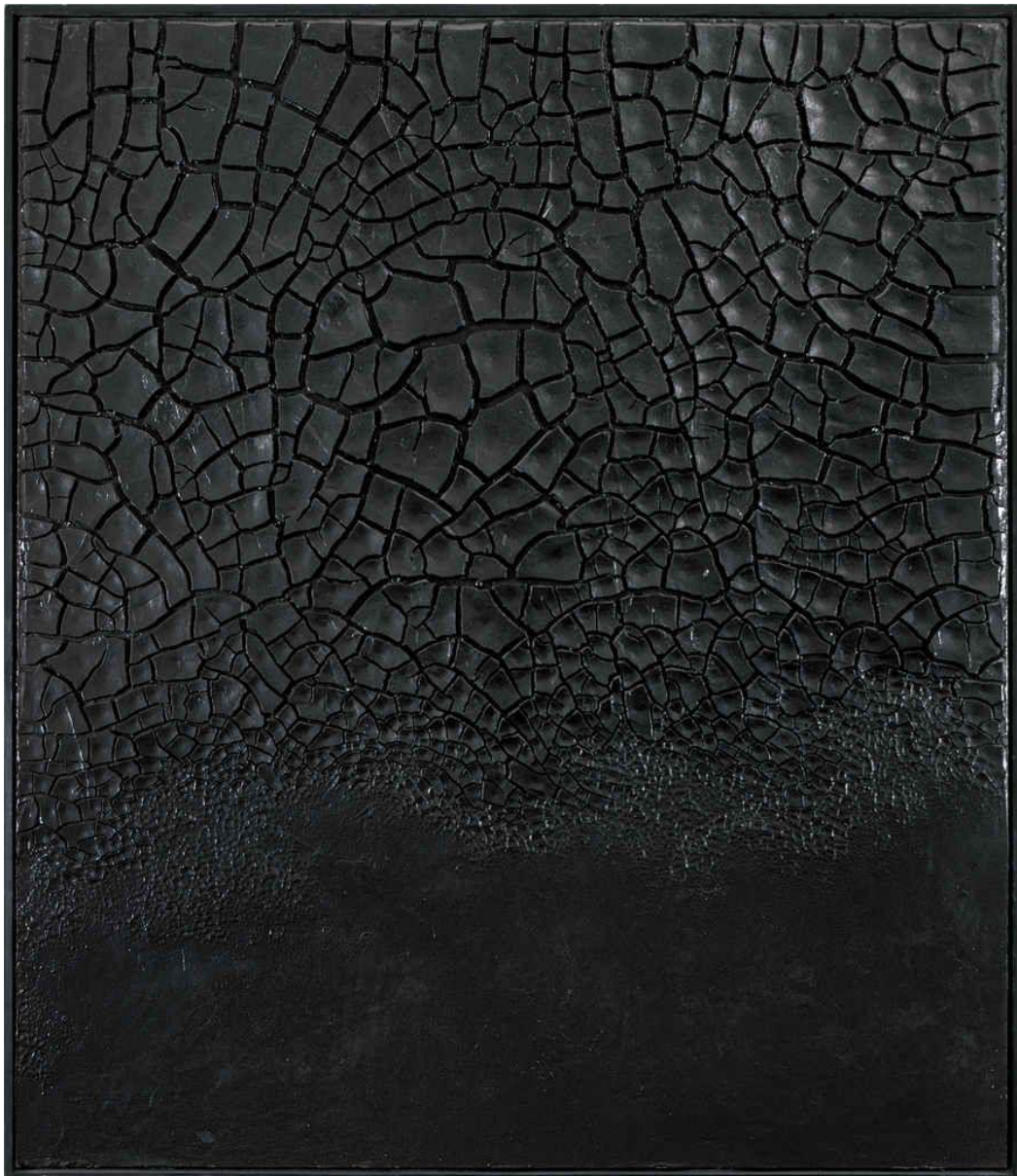


Figura 14 Alberto Burri, *Cretto Nero G. 4*, 1975, Palazzo Albizzini, Città di Castello

Oppure un nero, come in *Combustione legno* del 1955, che appare nella materia lignea ustionata dalla fiamma, un colore che giunge quasi alla monocromia (al portare il tutto nella pittura) e che attraverso le fratture, le lacerazioni e le ondulate vibrazioni di luce sul legno scopre una pittura che è recupero di forme e spazio, che fa sentire il mondo, una risalita dalla crisi e dall'abbandono, una riparazione e apparizione della pittura stessa attraverso l'azione dell'artista.

Apparizione della pittura che emerge ancora in *Grande Cellotex n.3* del 1975, come anche in *Grande Nero Cellotex M2* del 1975, in cui i vari tipi di nero applicati su quella poverissima materia rendono a volte un effetto di morbida seduzione nelle variazioni di profondità venutesi a creare.



Figura 15 Alberto Burri, *Grande Nero Cellotex M2*, 1975, Palazzo Albizzini, Città di Castello

Una grande e suggestiva seduzione avvolge, poi, l'osservatore di fronte ai capannoni degli Ex Seccatoi, che Burri fa interamente dipingere di nero, consegnati a noi come l'intero, indivisibile racconto che contiene tutta una vita, sinfonica unione tra architettura, scultura e pittura.

E' qui che Burri, insieme ad altri cicli, crea e vuole collocare le opere di *Annottarsi*, *Non Ama il Nero*, *Metamorfotex* e *Nero e Oro*.

Dopo la serie dei *T-Cellotex*, che, con il gioco dei contrasti tra il colore ocre naturale della materia e il nero, rinviano a una idea di classica armonia proveniente dai maestri del passato, dal chiaroscuro caravaggesco alle carni squartate di Rembrandt così cariche di buio terrificante, Burri prosegue con *Annottarsi* (Fig.16): *"Sono opere completamente nere - scrive Aldo Iori - nelle quali la forma è svelata dalla lavorazione della superficie e dall'incidenza della luce tra opaco e lucido. Burri decide di azzerare al massimo il cromatismo, che in realtà risulta accresciuto nella percezione minimale e nel momento riflessivo del colore. Il nero, più che il bianco e il rosso, diviene quindi per l'artista esercizio di una tensione pittorica estrema che troverà nuove soluzioni in cicli successivi"*.²⁵

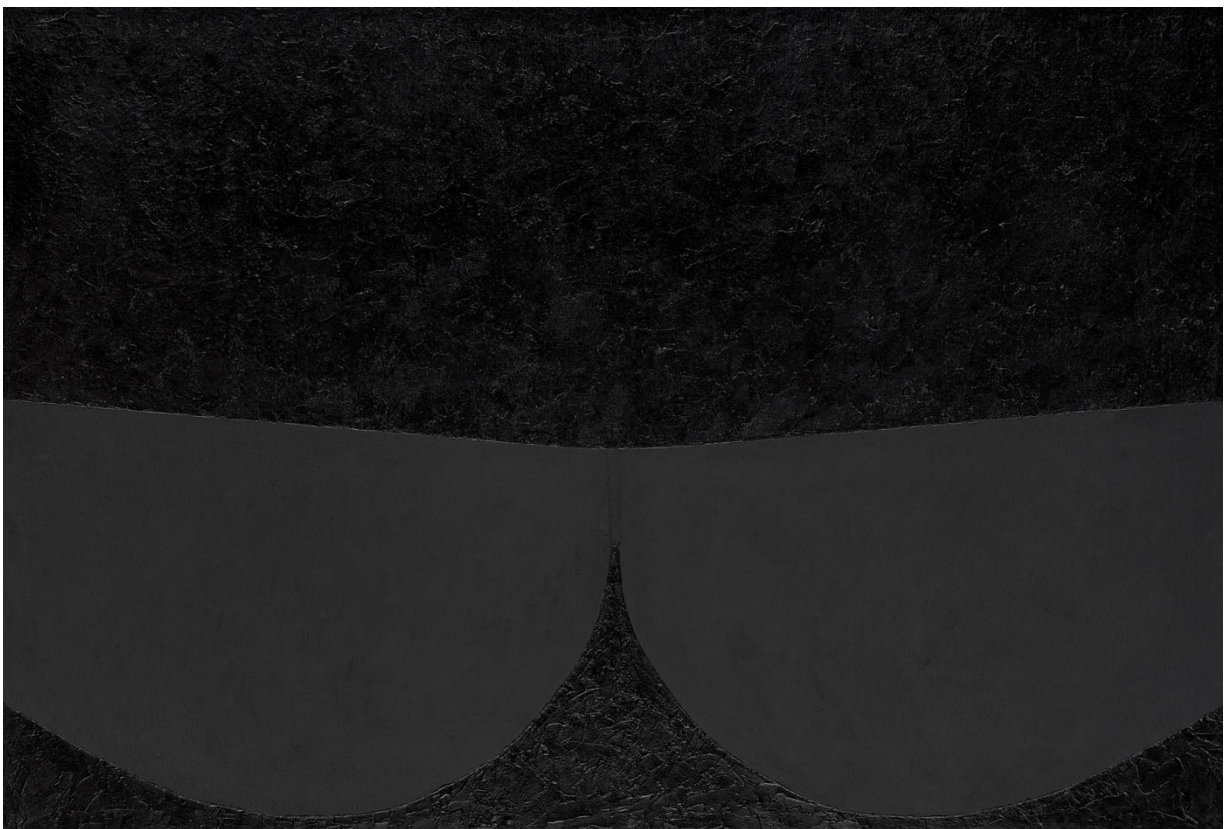


Figura 16 Alberto Burri, *Annottarsi 2 n.2*, 1987, Ex Seccatoi del Tabacco, Sala H, Città di Castello

²⁵ A.Iori, *Alberto Burri: la vita, il percorso artistico e critico*, in Alberto Burri. Opera al nero – Cellotex 1972-1992, a cura di Bruno Corà, Skira Ed., Mostra alla Galleria dello Scudo, Verona, 15/12/2012 – 31/03/2013, pag.189

Determinato nella sua sperimentazione pittorica, innovandosi ancora anche in maniera ironica (nel titolo ed in alcune forme alludenti), giunge ad un nero mirabile e fiammeggiante, che è colore nella pienezza di forma e spazio, la scrittura di un cosmo in cui si avverte un respiro che tutto avvolge in un silenzio assoluto e pacato. E con geometrie negli ultimi quadri di quella serie (un triangolo e dei rettangoli) che alludono alla parola, espressa da Burri, per la prima volta ed anche qui in maniera ironica, nella serie *Non Ama il Nero* (Fig.17).



Figura 17 Alberto Burri, *Non Ama il Nero*, 1988, Ex Seccatoi del Tabacco, Città di Castello

Quell'ironia del titolo e quell'uso delle lettere del linguaggio parlato che non vanno, comunque, ad invalidare l'essenza intima della 'presenza' della pittura in cui il colore nero è ancora una volta pacato e appagato, fermo, esso stesso forma e spazio, bellezza e misura.

Questo colore nero che, se qualcuno avesse immaginato come giunto in quel ciclo ad una definitiva affermazione, senza ulteriori possibilità di espressione e di linguaggi, avrebbe sbagliato: Burri, nel 1991 è sempre lì, a mostrarci nelle *Metamorfotex* (Fig.18) come quel colore, tappa dopo tappa, è salito davvero in alto, ha conquistato lo spazio, tutto, come l'oscurità, piano piano ed inesorabilmente.



Figura 18 Alberto Burri, *Metamorfotex*, 1991, Ex Seccatoi del Tabacco, Città di Castello

Burri, forse, non è mai nato, ma, certo, non è mai morto!

Egli trascende i confini dell'essere e della vita. *L'hic et nunc* della sua arte lo pongono in una posizione di un prima e di un dopo di ogni tipo di fenomeno vitale, quale l'Arte è sempre stata. E' un *DNA* il suo comprensivo non solo dei codici del passato, della 'misericordia' e dello 'splendore' della vita che è stata; è un *DNA* che guarda al futuro, che spinge a porsi domande, ciclicamente.

Incontrandolo, non si può fare a meno di avere 'memoria' del vissuto e del divenire della storia, come collocandosi in una condizione spazio-temporale infinita e parallela.

Pierre Soulages. L'Oltrenero

Di Pierre Soulages (1919), grande pittore francese contemporaneo che vive e risiede a Rodez in Aveyron, occorre dire subito che, se il complesso del suo lavoro risulta pienamente iscritto nella sua epoca, non sono tuttavia gli avvenimenti storici a provocarne e a segnarne le svolte, le sue significazioni, bensì il suo sviluppo nella continua ricerca sperimentatrice.

Occorre guardare la sua opera da un punto di vista differente rispetto a quanto può essere accaduto in altre esperienze artistiche in cui gli avvenimenti drammatici dell'epoca hanno contrassegnato la volontà di trasmettere o di comunicare i propri stati d'animo da parte degli artisti. E allo stesso tempo la sua arte non va a inquadrarsi in alcun movimento, né richiede di essere incastonata o classificata in un tipo di cultura, europea o americana, occidentale o non, perché, afferma l'artista: *"...nell'arte non ci sono, fondamentalmente, che delle avventure personali che vanno oltre l'individuo e la sua stessa cultura"*²⁶ e, allo stesso tempo: *"...l'artista non ha il compito di testimoniare la sua epoca, è fatto di essa"*.²⁷

Pittore del 'nero e della luce', la sua ossessione del nero nasce sin da bambino, da quando facendo dei segni su un foglio bianco afferma di dipingere la neve, con un istinto che lo porta ad esaltare il bianco e la luce attraverso il nero.

Nelle sue prime pitture, già prima degli anni '30, egli indaga e analizza l'uso di strumenti, tecniche e tipi di materie diversi. Adopera buccia di noci o catrame per dipingere vetri rotti, usa già qualcosa di non convenzionale.

La sua instancabile ricerca si distingue e prosegue centralmente su un punto essenziale: la captazione della luce. *"Il me fallait un verre incolore qui laisse passer la lumière, mais pas le regard"* (mi occorreva un vetro incolore che lasciasse passare la luce, ma non lo sguardo), egli afferma.²⁸

Egli copre, raschia, ricopre e riscopre nuovi elementi ed usa i grandi formati per *"...une autre manière de penser la peinture, pour ce qu'ils m'incitaient à peindre"* (un diverso modo di pensare la pittura, perché loro mi incitavano a dipingere).²⁹

²⁶ Françoise Jaunin in *Pierre Soulages. Outre-ner. Entretiens avec F. Jaunin*, La Bibliothèque des Arts, France, 2012, p.31

²⁷ Ibid. p. 31

²⁸ Jacques Lurans, *Pierre Soulages. Trois Lumières*, Editions Verdier, Lagrasse (FR), 2009, p.27

²⁹ Pierre Daix, *Pierre Soulages*, Ed. Ides et calendes, Lausanne, 2014, p.52

Il 1979 è per lui un anno di svolta, quando scopre l'*Oltrenero* (Fig.19), che diventa la sua firma.



Figura 19 Pierre Soulages, *Peinture*, 202 x 453, 29 giugno 1979

E' un giorno in cui è stanco davanti ad una tela, avverte come un fallimento, "*il nero aveva invaso tutto, tanto che era come se non esistesse*", egli ammette a sé stesso e abbandona quel lavoro, chiedendosi dove è la fonte del suo disagio. Il giorno successivo, riguardandolo, avverte che quella é una *peinture autre*. E' il dipinto che si é imposto al suo sguardo di osservatore, in quel momento, così com'è, senza alcuna rappresentazione, senza un senso predefinito, come a lasciarsi frequentare, a lasciarsi vivere in lui. In quel momento scopre quella che considererà poi una trilogia, apparentemente semplice, della realtà di un'opera che "*...est bien plus complexe que sa seule matérialité: c'est le triple rapport qui s'instaure entre la chose qu'elle est, moi qui l'ai faite e celui qui regarde*" (...è ben più complessa della sua sola materialità: è il rapporto a tre che si instaura tra la cosa così com'è, io che l'ho fatta e colui che la guarda).³⁰

³⁰ Ibid., p.58

Scopre in questo modo un colore al di là del monocromo nero, in cui la luce riflessa sulla materia assume la medesima importanza della materia stessa, attraverso una trasmutazione del nero.

L'esplorazione personale dell' *Oltrenero* genera nell'artista un momento di 'rottura' con l'astrattismo: in quel momento sente di essere il pittore della luce, sente di effettuare la sua personale rivoluzione.

Quelle che vivono nei suoi quadri, quindi, sono espressioni di tonalità diverse, di riflessi particolari, sempre nuovi e differenti, che si manifestano nella monumentalità delle tele, lisce o striate, lucide o opache, lavorate con pennellesse grezze, piuttosto che con fini pennelli da artista, con spatole di vario tipo, coltelli e raschietti con cui va a incidere, a scavare, a grattare le spesse superfici di catrame o di colori a olio o acrilici.

E' un momento, quello del 1979, dal quale parte la sua pittura piena di rilievi, scanalature, intagli e materie, che permettono la rivelazione e la organizzazione della luce, che va oltre il nero, che non appare più come valore in sé ad essere oggetto del suo lavoro. Queste nuove, scoperte, caratteristiche si allontanano da una tavolozza limitata che avvicinava prima la sua pittura a quella di Hans Hartung o di un primo Franz Kline. Egli sente soltanto la presenza della sua pittura cos' com'è, senza la necessità da parte dell'artista di esprimere i propri stati d'animo, senza alcun riferimento descrittivo di sé, come i suoi polittici che non mostrano nulla che sia fuori da loro stessi.

E', dunque, l'osservatore dal canto suo ad essere colpito dalla intensità della loro presenza sensuale, quasi fisica e tattile. E' l'opera, dunque, che, come già accennato e come osserva lo stesso Soulages, sfugge all'artista e diventa 'un affare a tre', l'opera, l'uomo che la fa, quello che la guarda.

Così come il quadro nulla chiede, se non di essere lì con la sua presenza, allo stesso tempo l'opera di Soulages non può essere classificata né classica, né modernista, in senso stretto.

Ovvero, il suo lavoro, come afferma Eric De Chassey, è modernista " *...nel senso che gli oggetti che crea non sono l'illustrazione o l'applicazione di un'idea preesistente, ma la materializzazione di un'esperienza ogni volta specifica che trova forma nel corso della sua elaborazione, mentre il significato viene riportato alla fine del*

processo".³¹ Egli è modernista perché innanzitutto è un grande sperimentatore, che, non solo per sé stesso, continua a fare di ogni quadro una esperienza specifica, che proseguirà ancor più rinnovandosi nei singoli momenti delle visioni di ciascun spettatore.

Per quanto riguarda il suo classicismo, qualora si intenda questo termine per ricerca di un legame ad una tradizione caratterizzata da equilibrio, armonia, perfezione della forma intesi come segni del codice classico, non è un obiettivo perseguito da Soulages.

Egli parte da lontano, fa un lungo viaggio a ritroso nel tempo e giunge alle prime forme di arte della caverna di Lascaux e di Chauvet. E' lì che l'artista va a individuare il grembo entro cui situare la sua opera, che certo passa attraverso le fascinazioni dell'arte di Edouard Manet e di Paul Cézanne e più ancora del *"Io non cerco. Io trovo"* di Pablo Picasso, quando Soulages, parlando del senso della pittura afferma: *"Quant à moi, je ne comprends ce que je cherche qu'en peignant"* (Quanto a me, io non comprendo ciò che cerco se non dipingendo).

La sua opera potrebbe apparire classica per via dello sviluppo che ha avuto nel corso di un intero secolo e per la 'storicizzazione' quasi della sua indagine e ricerca sul nero, colore così importante nella storia dell'arte e del Novecento, in particolare.

Egli, pur avendo raggiunto i più alti livelli di riconoscimento critico, non si è mai seduto sulle sue posizioni, ma ha sempre continuato a sperimentare. Ciò è ancor più testimoniato, se si pensa che dal 1997, quando ha già circa ottant'anni, smette di dipingere su tela, per riprendere solo nel 1999, dopo due interi anni, ricominciando ad esplorare nuove strade: sostituisce, ad esempio, l'olio con l'acrilico (seppur gradualmente), utilizza dei pigmenti diversi dai precedenti, per ottenere contrasti tra l'opaco e il brillante, crea effetti di bassorilievo utilizzando spessori di materia che fuoriescono dalla superficie del quadro, compie, dunque, delle operazioni, dei cambiamenti che pur lasciandolo nella sua radicale astrazione, pur non snaturando la sua poetica dell' *Oltrenero*, intervengono nella sua arte dall'interno, facendola respirare verso nuove esplorazioni, come, ad esempio, in *Trittico* (Fig.20) del febbraio 2009, senza che nulla gli importi di mantenere ben salda quella posizione altissima già raggiunta nell'arte contemporanea.

³¹ Eric De Chassey, *Pierre Soulages, Pittore sperimentale dell'astrazione radicale relativa*, in Catalogo della Mostra *Soulages XXI Secolo*, a cura di Eric De Chassey e Sylvie Ramond, Accademia di Francia, Roma, Villa Medici, 18 febbraio-19 maggio 2013, Editions Hazan, Paris, 2012, p.9

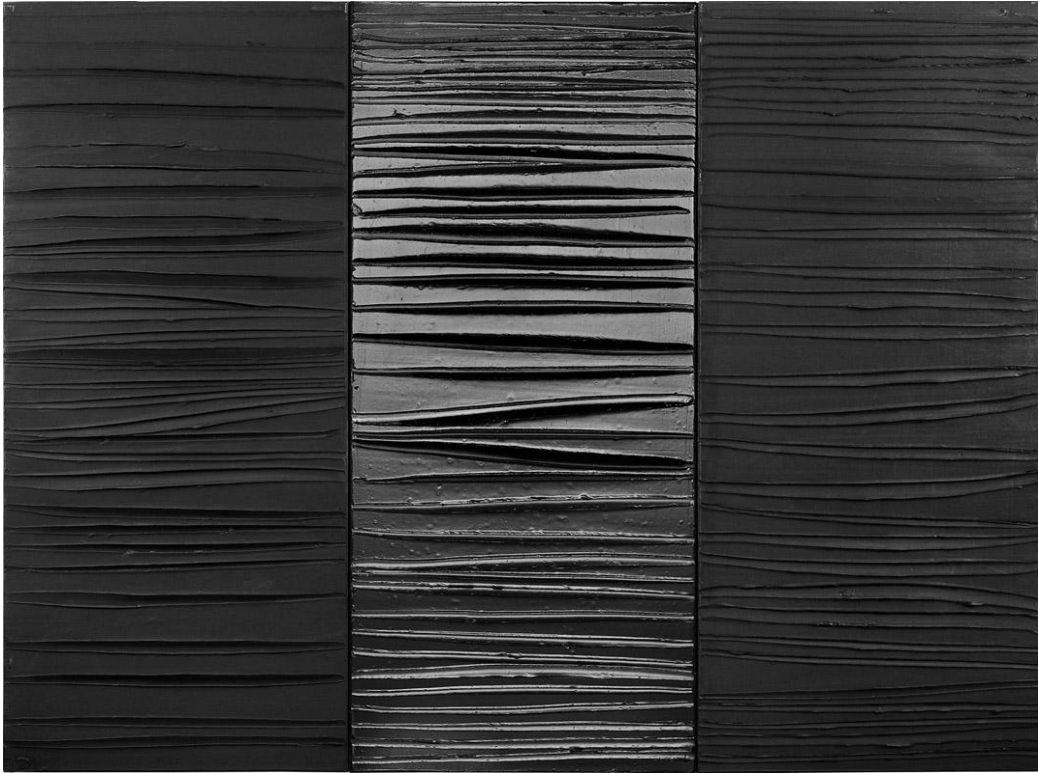


Figura 20 Pierre Soulages, *Trittico*, 181 x 244 cm, olio su tela, febbraio 2009, Musée des Beaux-Arts de Lyon

E' una pittura che continua ad aprirsi all'osservatore e che continua, inoltre, a mantenere inalterata la sua titolazione. A tal proposito, ancora, Soulages continua da sempre a dare dei titoli secondo un principio che non ha mai cambiato, titoli che sono testimonianza del tempo e del silenzio, così come in misura altissima avvenuto in Burri. L'assenza di enfasi e di spiegazione nella titolazione, se non un numero, un anno, non può che portare ad una riflessione sul tempo dell'opera, sul tempo come dedizione e determinazione nella elaborazione quotidiana, nel lavoro e nello sviluppo di un'opera che in quel tempo occorsole trova da sola il momento della sua nascita. Nel silenzio. Perché, e Soulages stesso lo afferma più volte, l'arte non vuole tante parole.

E' significativa la risposta che Soulages fornisce a Francoise Jaunin quando questa, citando due precedenti affermazioni dell'artista (*"La peinture est l'état d'absence de mots"* e *"Ce que je fais n'est pas du domaine du langage"*) domanda: *"Mais alors est-ce que les mots peuvent amener à la peinture?"* (Ma, allora, le parole possono nuocere alla pittura?); e la risposta di Soulages: *"Voilà. Ils y amènent, mais ils restent sur le bord. Ils sont impuissants à en pénétrer les pouvoirs. Les mots sont des béquilles qui permettent de faire un petit bout de chemin en direction de l'oeuvre.. Dans un premier temps, il peuvent servir à ouvrir les yeux enlisés dans des habitudes,*

montrer que l'on voit davantage avec ce que l'on a dans la tête que devant les yeux. Mais la plus grande partie du chemin reste hors de leur portée, puisque l'art, justement, est au-delà".(Ecco. Esse arrivano, ma restano sul bordo. Esse sono impotenti a penetrare le possibilità. Le parole sono delle stampelle che permettono di fare un piccolo pezzo di cammino in direzione dell'opera. In un primo momento, esse possono servire ad aprire gli occhi insabbiati in consuetudini, mostrare che si può vedere di più con ciò che si ha nella testa che davanti agli occhi. Ma la maggior parte del cammino resta al di là della loro portata, poiché l'arte, giustamente, è al di là).³²

Ultimo aspetto che mi preme brevemente affrontare su questo artista, e che non è certo slegato anche dal senso dell'apposizione del nero sulla tela, qualunque che sia il pigmento e il modo, riguarda l'importanza che Soulages riconosce sempre nella sua esperienza pittorica alla questione del caso, dell'accidente e dell'imprevisto durante il percorso della creazione dell'opera. Il suo essere così guardingo rispetto ad una spiegazione linguistica, o storica e sociologica del suo lavoro, lo avvicina alle riflessioni di Henri Focillon, circa quanto vi è di organizzato e di imprevisto al tempo stesso nel cammino della creazione artistica.

Per Focillon l'accidente da una parte può manifestarsi e definirsi come semplice casualità nella creazione di un'opera, ma ugualmente può essere apprezzata dall'artista come un dono imprevisto di cui l'artista stesso si impadronisce, accogliendone i suggerimenti e i cambiamenti e assoggettandolo alla sua volontà. E' una utilizzazione dell'imprevisto che diventa una vera e propria facoltà che non ne rinnega la sua condizione e che non è distinta dal potere di una mano 'preistorica', esploratrice di un mondo nuovo. Focillon, infatti, osserva: *"Mentre da una parte l'artista rappresenta forse il tipo umano più evoluto, dall'altra lo si può dire continuatore dell'uomo preistorico. Per lui il mondo è nuovo e intonso, ed egli lo esamina e ne gode con sensi più acuti di quelli dell'uomo civilizzato, poiché ha conservato la percezione magica dell'ignoto, ma soprattutto la poetica e la tecnica della mano"*.³³ In questo, io vedo Soulages preistorico (in onore anche del suo amore per le pietre e i neri di Lascaux) e moderno, perché mai separato dalla magia dell'ignoto.

³² Françoise Jaunin in *Pierre Soulages. Outrenoir. Entretiens avec F. Jaunin*, La Bibliothèque des Arts, France, 2012, p.13

³³ Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, a cura di Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino, 1990, p.114

L'Informale negli Stati Uniti

Nella cultura e nell'arte

Negli Anni 40-50 a New York un gruppo formato da svariati artisti, anche piuttosto diversi nelle individuali personalità, comincia ad affermarsi sulla scena artistica americana, determinandone indubitabilmente una assoluta innovazione, con uno specifico timbro 'americano'. E' una vera e propria nuova tendenza che si forma all'interno della cosiddetta *Scuola di New York*.

Questa denominazione correttamente indica un luogo, New York appunto, che è teatro dei fenomeni artistici in questione, piuttosto che un gruppo di artisti dalle caratteristiche unitarie. E' il pittore e critico Robert Motherwell ad usare per primo tale espressione nel corso di una conferenza nel 1949, sottolineandone alcune caratteristiche, quali l'origine nel surrealismo (dal quale poi gli artisti americani si sarebbero affrancati) e un atteggiamento nei confronti dell'arte di tipo emotivo ed emozionale, avendo a che fare con la sfera sensitiva, piuttosto che di tipo evocativo/intellettuale. Robert Motherwell individua nella Scuola di New York, oltre a sé stesso, pittori come Arshile Gorky, William Baziot, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Mark Rothko.

Questa tendenza viene denominata *Espressionismo astratto americano* e vede un gruppo di artisti che vogliono uscire dai canoni del realismo della pittura americana dell'epoca ed allo stesso tempo intendono andare oltre i linguaggi delle avanguardie europee di quel periodo, tentando di superarle attraverso la elaborazione di linguaggi originali. L'etichetta *espressionismo astratto*, creata in precedenza da Alfred Barr (direttore del MoMA) nel 1929 in riferimento a Kandinskij, viene poi definitivamente introdotta da R.Coates nel 1946, quando questi intende fondere due concezioni dell'arte che provengono dalle avanguardie storiche, quella dell'espressionismo e quella dell'astrattismo (Clement Greenberg sottolineerà nel suo trattato 'Astratto e rappresentazionale' del 1954 che quest'arte è astratta "*non perché sintomo di decadenza, ma semplicemente perché accompagna per caso una decadenza della storia dell'arte*"), avanguardie ritenute rappresentative nella loro globalità di quegli artisti che operano a New York, senza peraltro sottolinearne le evidenti individuali differenze stilistiche.

Da quel momento il termine viene utilizzato sia nei confronti di artisti con l'indole più anarchica come De Kooning e Pollock, quanto per artisti più riflessivi come Rothko e Motherwell³⁴. Si afferma, quindi, una diversa iconografia dell'arte astratta, con la scomparsa delle forme geometriche dipinte su uno sfondo e con una pittura definita da pennellate libere, segni e sbavature, in un 'campo' che non rinvia più ad una idea di figura-sfondo. Gli artisti, ora, affermano di prelevare dalle emozioni, dai sentimenti e dall'inconscio, con esplicito richiamo alle teorie psicanalitiche di Jung (che conosce l'arte e per il quale è importante come sogniamo, diversamente dalle teorie freudiane che del sogno fanno un racconto attraverso i comprensibili codici archetipici dell'arte).

Il critico e gallerista americano Sidney Janis nel suo saggio *Abstract and Surrealist Art in America* del 1944 individua nella inusuale mescolanza di surrealismo e astrattismo il timbro identificativo della nuova pittura americana, riferendosi in particolare a pittori come Rothko, Gottlieb, Gorky e Motherwell, creatori secondo lui di un nuovo linguaggio portato a rappresentare la soggettiva esperienza di ciascuno mediante un uso più libero del colore, mediante visioni biomorfiche, mediante l'automatismo, già elemento classico per i surrealisti.

Tale iniziale entusiasmo per il Surrealismo fa sì che molti di tali artisti indirizzano comunque quella ispirazione verso un segno fortemente individuale che per molti di loro si trasformerà in uno stile personalissimo protratto con continuità nelle loro opere. Ma il momento più significativo in relazione ai futuri sviluppi dell'espressionismo astratto (che determina anche la differenza con ciò che tende verso il profondo inconscio del surrealismo e delle sue tecniche di automatismo) avviene quando si dichiara: *"Noi sosteniamo l'espressione semplice del pensiero complesso. Noi siamo per la forma ampia, perché essa possiede l'impatto dell'inequivocabile. Noi desideriamo riaffermare la superficie del dipinto. Noi siamo per le forme piatte poiché esse distruggono l'illusione e rivelano la verità"*³⁵.

E' all'interno dell'Informale che in America si colloca il fenomeno dell'*action painting*, basato su un rapporto energetico con il supporto. Avviene in quel periodo storico-artistico un vero e proprio passaggio di poteri: l'espressionismo astratto determina la nascita dell'arte americana, spostando nettamente il centro del mondo

³⁴ Luca Massimo Barbero e Sileno Salvagnini, *Action Painting. La Scuola di New York 1943-1959*, Dossier Art 250, Giunti Editore, Firenze - Milano

³⁵ Lettera pubblicata su "New York Times", 13 giugno 1943, firmata da M.Rothko e A.Gottlieb, ma scritta in collaborazione con B.Newman (da Francesco Poli, *Arte moderna*, Mondadori Electa spa, 2007, pag.278)

dell'arte da Parigi a New York, come ad affermare anche nel campo dell'arte l'America quale nazione più potente del mondo.

Diversamente da quanto accaduto in Europa durante la guerra, con il logorante esilio di tanti artisti e intellettuali, negli Stati Uniti la fine della guerra dà inizio ad una fase di costruzione del nuovo modello culturale nordamericano in rapporto alla situazione egemonica del paese nel nuovo scenario mondiale: nei sussidi alla ricostruzione dell'Europa, in campo artistico rientra anche la grande promozione della nuova pittura dell' *Espressionismo astratto*, eretta a emblema dell'identità nazionale nordamericana da figure di altissimo livello, come Clement Greenberg, famoso critico che sin dagli inizi degli anni '40 se ne presenta come il difensore, contribuendo a far divenire quel fenomeno come un riferimento mondiale di modernità per tanti artisti.

Vero è che quel passaggio di testimone da Parigi a New York si afferma anche, come accennato, attraverso l'arrivo in America, a New York in particolare, di molti artisti, letterati ed intellettuali europei (soprattutto delle tendenze astratte e surrealiste) che fuggono dalla barbarie nazista e dalla guerra. Dopo la chiusura del Bauhaus nel 1933 da parte dei nazisti molti artisti si portano a New York e tra questi, una delle figure più importanti per quello che sarà poi l'Espressionismo astratto è quella di Hans Hofmann, anche lui in fuga dalle persecuzioni naziste. Negli anni successivi arrivano a New York anche Fernand Léger, André Breton, Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Max Ernst e sua moglie Peggy Guggenheim, conosciutissima collezionista d'arte e mecenate, fuggita nel 1941 dalla Francia occupata dai nazisti.

Molto si attivano i surrealisti e vengono organizzate mostre e conferenze e si dà vita ad un dibattito culturale che coinvolge anche giovani artisti americani. In particolare l'opera di Peggy Guggenheim è fondamentale in questa fase con la creazione della *Galleria Art of this Century*, nella quale espone assieme opere di artisti surrealisti e di artisti astratti in un ambiente assolutamente nuovo e innovativo per l'epoca, con dipinti sospesi per aria, con pareti curve ed altri lavori poggiati semplicemente in terra. E in quella Galleria vengono esposti anche i primi lavori di artisti americani, che saranno poi gli artefici ed i massimi rappresentanti del nuovo linguaggio newyorkese come Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko, Arshile Gorky, Willem de Kooning, tutti pittori della stessa generazione e che abitano a New York, cresciuti in un clima culturale simile e tutti con lo scopo di superare i canoni espressivi codificati per giungere, seppur per vie diverse, ad una nuova riflessione sul mondo

contemporaneo. Le loro esperienze individuali o collettive, seppur manifestando le loro diversità, dimostrano atteggiamenti simili di rivolta esistenziale contro tutto ciò che è standardizzato e tradizionale, con un rifiuto di tutto ciò che è figurativo e, quindi, con la ricerca di un linguaggio pittorico astratto e attraverso una strada di libera individualità.

In questa fase storico/culturale la figura di Peggy Guggenheim assume davvero tutta la sua centralità per l'affermazione dell'arte americana contemporanea nel panorama internazionale. Dopo aver fatto sì che la sua collezione cominciasse ad assumere il carattere di un documento storico con la creazione di svariate mostre con la sua *Art of This Century*, nel 1948 la Guggenheim (dopo un precedente breve passaggio a Venezia) viene chiamata ad esporre la sua collezione alla Biennale. Accade per la prima volta che in Europa vengano presentate opere cubiste, astratte e surrealiste insieme ad opere di artisti come Pollock, Rothko e Gorky, che ancora non sono conosciuti, formando quindi una esposizione complessiva ed illuminata di tutto ciò che rappresenta il modernismo dell'epoca. E dopo quella prima esposizione, la sua collezione viene presentata a Palazzo Reale a Milano, a Palazzo Strozzi a Firenze e, nel 1950 contemporaneamente al Museo Correr di Venezia (l'intera collezione dei quadri di Pollock) ed al padiglione statunitense della Biennale di Venezia con il debutto dello stesso Pollock in quell'evento.

In quegli anni c'è un dualismo tra New York e Roma, anche per merito degli Oscar del cinema neorealista italiano. I giovani artisti (Turcato, Vedova, Dorazio, Sanfilippo, Accardi, ecc) si affacciano sulla scena dell'arte, grazie alla illuminata figura di Palma Bucarelli, direttrice della GNAM di Roma, che con borse di studio ne invia molti a Parigi a conoscere le opere di Braque, di Kandinskij e di Picasso. A Roma, oltre all'alleanza Bucarelli-Argan-Prampolini, ci sono artisti della generazione precedente come Mafai, Guttuso, De Chirico, anch'essi interessati al cambiamento anche se il perbenismo corrente era in evidente disaccordo: Emilio Vedova è molto contrastato dal Partito Comunista che rifiuta l'astrattismo (è ben noto un articolo su Rinascita di Rodrigo di Castiglia, pseudonimo di Palmiro Togliatti, che dopo una mostra a Bologna attacca fortemente gli astrattisti, sostenendo che l'oggetto dell'arte deve essere la realtà e che avrebbe voluto solo la rappresentazione del mondo comunista, con i canoni classici del lavoratore con falce e martello). Malgrado ciò, tutti quegli artisti, dopo le emozioni parigine e la scoperta di Picasso, cominciano a guardare il reale in maniera nuova, non retorica, con una idea di astrattismo. E creano un Gruppo con la Rivista FORMA, che fa solo un numero (e,

quindi, FORMA 1), scrivendo nel loro manifesto “ ci interessa la forma del limone , non il limone”, intendendo affermare la loro particolare attenzione al sociale e l’allontanamento dall’espressionismo, con un distacco comunque dalla realtà, come sarebbe stato inimmaginabile da parte di artisti di sinistra. Contemporaneamente Palma Bucarelli crea il Gruppo Origine, che dà spazio e cavalca la via dell’astrazione (anche Burri ne fa parte seppur con scarsa convinzione e per brevissimo tempo), mentre, per ritornare ad una scena più allargata, la Guggenheim crea all’isola tiberina di Roma la Galleria La Tartaruga (poi divenuta L’Obelisco), dove espone Pollock e De Kooning.

Tutto questo nuovo ambiente culturale è fondamentale per la nascita e la affermazione transnazionale della nuova avanguardia americana, il cui processo di sviluppo afferma, come già accennato, valori di libertà, individualità e intraprendenza, quale *american way of life*, intesa come nuova esperienza di vita.

In questo senso, la pittura d’azione, *l’action painting*, particolarmente con Hofmann (precursore europeo delle nuove tendenze americane), Pollock, De Kooning, Gorky e Kline sottolinea filosoficamente che l’atto del dipingere, l’atto in sé più che il risultato, è autenticamente dimostrativo della creatività dell’artista, con un linguaggio soggettivo, violento anche, improvviso e improvvisato e soprattutto libero dai precedenti canoni stilistici e da schemi identificativi di una ricercata razionalità.

E’ il grande critico Clement Greenberg ad inventare il termine *action painting* per specificare una maniera così esclusiva di dipingere, nella quale non vi è un punto centrale né un verso di osservazione, e la composizione si mostra senza una determinata direzione, a tutto campo.

E’ un nuovo modo di dipingere (che vede in Pollock il simbolo riconosciuto unanimemente) che esprime l’atto puro, l’azione pura, come essenza autentica all’interno di una nuova dimensione fenomenologica.

Certamente fuori da ogni quotidiano conformismo, come forma individualistica di opposizione, non necessariamente caratterizzata da esplicite scelte politiche, che finisce per confermare ideologie e valori dominanti (il senso di libertà individuale) del nuovo sistema capitalistico americano, traslati in una idea di società così libera e aperta da legittimare anche coloro che vi si pongono contro.

Gli americani e il nero

In questo gruppo di artisti vi sono certamente delle figure che hanno utilizzato il nero. In questo breve capitolo, cerco ora di analizzare la poetica di alcuni, attraverso opere significative, tentando di comprendere come sia stato utilizzato quel colore, seppur non in maniera non esclusiva, quale significato abbia avuto nelle espressioni individuali. Tra questi:

Jackson Pollock: nasce nel 1912 nel Wyoming, a Cody, ultimo di cinque figli di una famiglia di contadini. La sua infanzia è segnata da continui spostamenti tra California e Arizona e trascorsa vicino alla tribù indiana Wadatkut, di cui apprezza il culto per le rappresentazioni rituali e per la natura in generale. Ha però un carattere ribelle, che insieme all'alcool ne contraddistinguerà la sua più grave debolezza. Nel 1930, spostatosi a New York, si avvicina alla pittura realista e negli anni successivi inizia a sperimentare nuovi linguaggi. Nel 1945, dopo aver conosciuto e sposato Lee Krasner, trasferitosi a Long Island, inizia ad usare la tecnica del *dripping*, una danza, un ritmo, un incalzare di opere che lo portano al successo, che si afferma ancor più dopo la conoscenza di Peggy Guggenheim, con la costruzione di una straordinaria carriera, conclusasi tragicamente l'11 agosto del 1956, quando, ubriaco, si schianta con la sua auto ponendo fine alla sua vita.

Pollock è lo spirito del tempo, della nuova energia nel tempo della guerra. L'America fino a prima di lui non ha mai potuto competere con l'Europa: con Pollock riceve questo accredito.

Nell'idea che l'arte è quel fenomeno che tende a rivelare il nascosto e che pur essendo visibile, ci parla di qualcosa di invisibile, sarà bene ora andare ad esaminare gli elementi caratterizzanti della pittura di Pollock.

Pollock non rappresenta più la realtà, ma afferma l'atto in sé. L'aspetto gestuale viene portato in primo piano e viene reso esso stesso contenuto dell'opera. C'è una forte concettualizzazione in questo, che è qualcosa di nuovo in molti artisti del dopoguerra, i quali non a caso guardano a questa arte. Il gesto è legato alla mente ed al controllo della forma nella sua ripetitività: Pollock si abbandona alla gestualità della pittura, ha visto i nativi americani che facevano delle rappresentazioni con la sabbia a terra. Egli evidentemente ritiene che solo nel modo di fare un dipinto si realizza il valore stesso dell'opera. La volontà di creare un dipinto, pur in mancanza di un'idea o di un soggetto iniziali, è sufficiente alla sua realizzazione. Per lui il senso

profondo della sua pittura è quello di mantenere un 'contatto' con l'interezza dell'opera in formazione. Egli dice: *"Quando sono nella mia pittura, non so esattamente cosa sto facendo. E solo dopo un certo periodo di contatto con essa mi accorgo del punto in cui sono.(...) Non ho paura di cambiare o distruggere l'immagine, etc., perché il dipinto ha una sua propria vita. Io cerco semplicemente di farla venir fuori. Soltanto quando perdo contatto con il dipinto il risultato è un disastro"*³⁶. E questo è nella sua logica il suo metodo razionale, che escludeva l'errore, il caso o l'incidente. Anche se iniziato con gesti casuali, la sua consapevolezza, la sua coscienza del dipinto cresce congiuntamente al sua formarsi. Se da un lato occorre per lui tenersi lontano da ricerche razionalmente estetiche, egli individua il fatto razionale proprio nella concentrazione assoluta del gesto e nell'atteggiamento sempre vigile del suo corpo, con la consapevolezza che quel gesto non è diretto alla ricerca di una pittura esteticamente valida secondo risultati ottenuti attraverso esercitazioni nozionistiche, ma dal 'fare pittura' in sé. Come scrive Harold Rosenberg nella sua disamina circa la coscienza moderna dell'atto umano ...*"L'individuo è cosciente di aver iniziato qualcosa, ma non sa dove. Sa anche che il termine della sua azione non è visibile..."*³⁷ e ancora *"..ogni forma avanzata di arte e di relazioni sociali poggia sull'intuizione di questa indeterminatezza dell'atto. La composizione di un dipinto può essere pensata come un esperimento senza fine oppure come qualcosa che si realizza istantaneamente con un semplice schizzo di colore."*³⁸ e, in ultimo, *"Agire fino alla fine, invece di attendere una fine. Sapendo che l'agire come l'attendere non prevedono un risultato o una conclusione, ma realizzano unicamente la loro condizione"*³⁹.

La grande dimensione è un altro aspetto che caratterizza Pollock e non solo tra questi artisti americani; potremmo immaginare il lavoro di Pollock anche grande ed esteso quasi come un'opera di Land Art di R.Long: non ne verrebbe cambiato il senso di campo e di tempo, di spazio e di dimensione stessa. Ma, perché la grande dimensione? Perché il campo per gli artisti è un fatto di grande importanza e quindi lo spazio deve poter coprire il gesto, il corpo stesso dell'artista. L'artista non si misura più con la parete o con la tela, ma con il piano e dipingere su un piano esclude punti di riferimento, non essendovi più orizzonte. Il quadro non ha più una sua centralità, non finisce lì, ma va oltre e continua nello spazio consentendo di

³⁶ Jackson Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E.Pontiggia, SE, Milano, 1991

³⁷ Harold Rosenberg, *Action Painting, scritti sulla pittura d'azione*, Maschietto&ditore, Firenze, 2006, pag.155

³⁸ Ibid., pag.156

³⁹ Ibid., pag.158

modificare e apprezzare il rapporto fisico con l'opera, in quanto l'artista stesso deve allontanarsi dall'opera per poterne percepire, appunto, la sua dimensione.

Pollock lavora nello 'spazio' cambia il rapporto con lo spazio: dal cavalletto su cui prospetticamente si dipingeva passa a guardare il mondo dall'alto. E' il problema della crisi dell'uomo di fronte alla tragedia della II Guerra Mondiale, che deve fare i conti con confini più vasti, anche per il fatto che la guerra è fatta dall'alto con gli aerei. Si manifesta, quindi, una uscita di campo con una idea di spazio che può continuare, non più con una volontà rappresentativa, ma di continuità. Egli cammina sopra la tela stessa, vi gira intorno, vi fa cadere su le vernici, guarda dall'alto e in ciò con lui cambiano le convenzioni e più che di spazio, egli parla di campo. In quegli anni nella fisica si comincia a parlare di 'condizione di campo' che significa che in fisica 'una parte è uguale al tutto', che la porzione equivale al tutto. Per tale ragione si arriva a pensare che Pollock ha dietro di sé il pensiero della scienza, come ipotizzato da Richard P. Taylor, docente di fisica all'Università dell'Oregon, che in un suo studio del 1994 individuava in Pollock quasi un anticipatore della teoria frattale (che prevede un insieme di figure geometriche ricorrenti su scala via via più ridotta e che sfocia in forme di eccezionale complessità). Ma... soltanto che la teoria frattale viene elaborata successivamente a Pollock, agli inizi degli anni '70 dal fisico e matematico Benoit Mandelbrot. Rimane il fatto che, come detto prima, potremmo aumentare all'infinito il lavoro di Pollock, ma non cambia nulla oltre all'aumento della dimensione, rispetto al prendere un solo particolare. E' un aspetto questo della 'condizione di campo' che, per restare nel mondo dell'arte, può riferirsi anche a Fontana per ciò che riguarda i *Quanta*, una serie di elementi da montare, anche in maniera diversa da quella immaginata dall'Artista e che richiedono un senso di libertà da parte dell'osservatore, richiamandone le singole sensibilità.

Riguardo al colore, Pollock comincia ad usare vernici industriali, nuove materie con diverse brillanzze, che non si mischiano tra loro, lasciando spazio al tempo e al gesto, quasi come un happening pittorico. Anche questo, in qualche modo, nasce dai *cadavres exquis* (cadaveri squisiti) dei surrealisti: un segno su un foglio seguito da un segno fatto da altri e così via, sino a che il tutto diventa un qualcosa di nuovo e diverso (i surrealisti lavorano con l'inconscio per abbandonare il razionalismo mediante le loro tecniche, come sfogo a ciò che è compresso dal razionale). L'uso di quelle vernici con la tecnica del *dripping*, lo sgocciolamento e la caduta dall'alto, rinvia a ciò, pur se quella tecnica in sé non è una particolare novità: nel Beato Angelico, ad esempio, in alcuni casi ci sono dei piccoli segni, delle finte marmorizzazioni che sono

fatte mediante un gesto verso il muro, quasi come quelli che Pollock fa dall'alto verso il basso. Tale tecnica viene così descritta da Pollock: *"...più spesso preferisco utilizzare una stecca. Talvolta verso il colore direttamente dal contenitore. Mi piace usare una pittura fluida, che faccio gocciolare...voglio esprimere in miei sentimenti più che illustrarli. La tecnica è solo un modo per riuscirci. Quando dipingo, lo faccio avendo un'idea complessiva di ciò che voglio fare. Posso controllare le sgocciolature del colore, non c'è casualità..."*⁴⁰.

Pollock non usa il colore nero in maniera esclusiva: quel colore, a mio avviso, assume importanza nella sua opera nel momento in cui, negli intricati percorsi delle sue tele, va a confrontarsi, a sovrapporsi, a unirsi senza mescolarsi, con gli altri.



Figura 21 Jackson Pollock, *Number 27, 1950*, olio e smalto e pittura d'alluminio su tela, 124,6 x 269,4 cm, 1950, Whitney Museum of American Art, New York

In particolare, è interessante per me osservare l'azione del nero, come ad esempio in *Number 27, 1950* (Fig.21), dell'anno 1950, in relazione al giallo: quest'ultimo è il colore della luce e del giorno, consente all'uomo di essere attivo, pur non imponendogli l'attività. Ne rappresenta la lucidità della coscienza, la spontaneità, l'apertura nello spazio, la curiosità per il nuovo ed evoca la necessità di aspirare a qualcosa, liberandosi da ogni ostacolo e limite. Per i Greci era il colore dei pazzi. Quando Pollock lo fa interagire con il nero, è tutto questo. Ma, il nero dal canto suo, in Pollock esprime un bisogno di protesta e l'insofferenza per ciò che costringe a

⁴⁰ Commento fuori campo al film a colori girato da H.Namuth e P.Kalkenberg nel 1950, citato in *L'Atelier de Jackson Pollock*, Macula, Paris, 1978

rinuncia. In lui il nero scandisce le trasformazioni nel momento creativo ed i passaggi di quelle trasformazioni.

Quel nero, che mai mescolato o nascosto dagli altri colori, viene fuori all'occhio e consente di leggere tutto il tempo della realizzazione del quadro, riconduce a un percorso, ha memoria del proprio percorso, consente di leggerne la storia.

In Pollock, poi, l'oggetto della rappresentazione non c'è più, non c'è più la mimesi, non c'è più un aggancio con la realtà.

Egli porta la figurazione ad un livello completamente diverso. Giunge al compimento di una azione che si avverte come primaria. Con il suo atto egli introduce qualcosa di fortemente concettuale; dando forza all'atto è l'atto in sé a divenire opera, ad elevarsi ad oggetto.

E l'oggetto, quindi, viene eliminato, con un percorso di novità rispetto ai surrealisti, cui pure ha attinto, e che va verso una completa e drastica astrazione. Potrebbe essere questa stessa concettualizzazione la vera mimesi del reale di Pollock.

Osserva il grande critico Harold Rosenberg nei suoi scritti: *“La rivoluzione contro ciò che già esiste, in sé stessi e nel mondo (che ha fornito all'arte dell'avanguardia europea, fin dai tempi di Hegel, la teoria della “nuova realtà”), è stata reintrodotta in America sotto forma di tante rivolte personali. L'arte come azione si fonda sull'assunto, di straordinaria importanza, che l'artista ritiene reale solo quello che sta creando”*⁴¹.

Non posso ora non ricordare a me stesso il sentimento provato di recente a Venezia, alla Collezione Peggy Guggenheim, quando mi sono trovato di fronte a *Alchimia* (Fig.22), del 1947, uno dei primi dipinti realizzati con la tecnica del *dripping*, di dimensione ragguardevole.

Dell'artista avevo già visto due piccoli lavori (*Number 18* del 1950 e *Untitled – Green Silver* del 1949) nella Mostra *Il Guggenheim. L'Avanguardia americana*, del febbraio-maggio 2012, al Palazzo delle Esposizioni di Roma.

⁴¹ Harold Rosenberg, *Scritti sulla pittura d'azione – I pittori d'azione Americani*, Maschietto&editore, Firenze, 2006, pag.58



Figura 22 Jackson Pollock, *Alchimia*, 1947, olio, pittura d'alluminio (e smalto?) e spago su tela, 114,6 x 221,3 cm, Collezione Peggy Guggenheim, Venezia

Di fronte a *Alchimia* ho potuto valutare davvero l'originalità e la vorticosità della pittura, la consistenza della materia e l'assenza di qualunque tipo di assillo della 'forma'.

Leggo l'etichetta collocata a lato dell'opera e vedo l'anno di nascita, il 1947. In quel momento, quella data mi porta a pensare che Pollock aveva realizzato nell'arte del dipingere una rivoluzione, come quella, terrificante, operata nell'arte della guerra dalla bomba atomica.

In quel momento immagino Pollock nello stesso ruolo di chi stesse pilotando *Enola Gay* quando Hiroshima veniva distrutta: come quella bomba aveva distrutto una intera città, quell'opera sembrava demolire e smantellare i tanti secoli della pittura, dei canoni estetici, delle regole le più varie che avevano cadenzato la storia dell'arte. Sento che, con l'aiuto di un bastone a versare sulla tela fiumi di colore, Pollock supera e oltrepassa di colpo gli schemi tradizionali e gli strumenti della classica pittura da cavalletto: con una tela fissata sul pavimento, alla maniera dei disegni fatti sulla sabbia dagli indiani, lo sento affermare: “..sono più a mio agio sul pavimento. Mi sento più vicino al quadro, mi pare di farne parte, poiché in questo modo posso camminargli intorno, lavorare su tutti e quattro i lati e letteralmente esserci dentro”.

In quel modo, con la linea che non è più soltanto espressione di forme o di figure, ma, come fatto autonomo, in base a quanto è più sottile o a quanto è più spessa nel suo percorso, riproduce non solo i movimenti del corpo dell'artista, ma la sua stessa fisicità, i suoi avvicinamenti ed allontanamenti dalla tela, la sua velocità o lentezza, la danza ispirata e razionale delle sue controllate emozioni.

Color field paintings: dai caratteri gestuali della pittura di Pollock, altrettanta poesia si trova nelle vaste campiture di colore e nell'uso del nero di Mark Rothko, di Barnett Newman, di Clifford Still.

Nel 1955 il critico Clement Greenberg conia la definizione di *color field* (pittura a campi di colore) per associare soprattutto questi tre artisti che, in qualche modo, pur facendo parte degli espressionisti astratti, si distinguono in particolare dal *dripping* di Pollock.

La pittura dei tre è contraddistinta da grandi superfici di colore che divengono esse stesse il 'soggetto' della tela; sono in genere grandi tele di canapa ricoperte completamente da stabili aree di colore che respingono qualsiasi attrattiva per il valore della forma, della materia o del segno.

Mark Rothko (1903-1970): nato in Lettonia (il suo vero nome è Marcus Rotkowitz) giunge in America, nell'Oregon, con la sua famiglia all'età di 10 anni. Nel 1924 si trasferisce a New York e frequenta l'Art Students League. Nel 1948 insieme a Newman, Still, Baziotès e Motherwell fonda la Scuola *The Subjects of the Artist*. La sua poetica è di un profondo lirismo che suscita contemplazione nello spettatore, con una pittura costituita da grandi tele, con pennellate estese di colore a formare rettangoli luminosi.

Prima di considerare l'uso del colore in Rothko, occorre accennare all'importanza che ha per lui la scelta della grande dimensione. L'artista, infatti, afferma: *"Io dipingo quadri molto grandi. So che da un punto di vista storico dipingere opere di grande formato può dare l'impressione di realizzare qualcosa di grandioso e pomposo. Tuttavia lo scopo per cui lo faccio – e il che riguarda anche altri pittori che conosco – risiede nel fatto che voglio essere intimo e umano. Dipingere un quadro piccolo significa porsi al di fuori del campo dell'esperienza, significa guardare a tutte le proprie esperienze contemporaneamente, come attraverso una lente che rimpicciolisce. Quando si realizza un grosso quadro, si è al suo interno. Non si può decidere nulla".*

E, ancora, l'artista ritiene che la distanza ideale per osservare i suoi dipinti sia di 45 cm, la posizione che permette all'osservatore di venire inglobato nello spazio dipinto, di apprezzarne il movimento cromatico e di non andare oltre i limiti esterni del quadro.

Quando parla del suo colore, egli afferma che il suo maggior interesse è di suscitare nell'osservatore le medesime emozioni e sensazioni che egli stesso ha avvertito nel momento della pittura, sensazioni lontane dalla materialità del mondo e, viceversa, vicine ai misteri dello spirito. Nella sua pittura l'anno 1957 determina il passaggio ad una scala di colori più scuri: le parti orizzontali delle sue tele assimilano il colore del fondo da cui poi si separano per costituirsi come zone di luce che tutto assorbono e dominano. Osservando l'opera *No.15* (Fig.23), del 1957, ad esempio, l'oscurità che appare ad un primo sguardo, si traduce in una luce nera, che splende in maniera diversa e penetrante e che mette l'osservatore a confronto con la propria condizione esistenziale, fermo su una soglia di uno spazio immaginifico e coinvolgente come quello della superficie del dipinto, ma allo stesso tempo lontano, immenso, riflessivo e pensieroso.

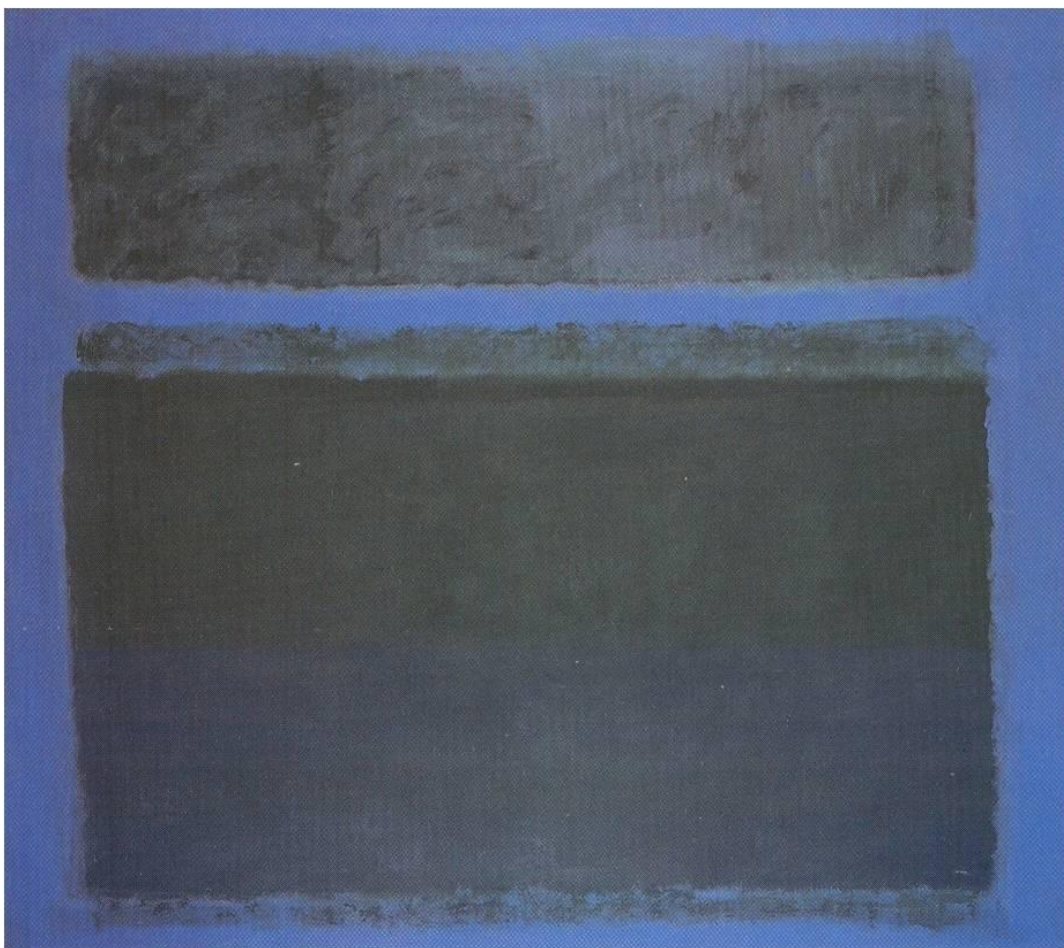


Figura 23 Mark Rothko, *No.15*, 1957

Si avverte, ancora, in Rothko la metafora del vuoto, dell'assenza e del silenzio quasi religioso nello spazio delle sue opere. La sua tavolozza è ormai del tutto scura quando crea il grande gruppo della *Rothko Chapel* (Fig.24), che considera il suo più importante messaggio artistico, realizzato tra il 1964 e il 1967, su commissione di Dominique e John de Menil, una coppia di collezionisti, con un tema che riguarda la Passione di Cristo.



Figura 24 Mark Rothko, *Rothko Chapel*, Houston, interno

Rothko compone tre trittici e cinque pannelli singoli, di grandi dimensioni; sono tavole che per la prima volta vedono il colore raggiungere i bordi in maniera netta, monocroma, con un uso di nero su sfondo marrone scuro per alcuni e di nero totale con una leggera velatura di vernice marrone su altri, ma tutti con una struttura estetica rigorosa, contraddistinta da quel nero che davvero assume valori di grande lirismo. Quei quadri cupi, collocati in una cappella priva di finestre, sembra dar conto della solitudine e malinconia che già avvolgeva Rothko in quegli anni e che cresceva sempre più. E nel 1969, un anno prima della sua morte, viene installata nella vasca d'acqua dinanzi alla Cappella Rothko la scultura *Broken Obelisk* di Barnett Newman, che muore nello stesso anno 1970: una scultura nera che si specchia nel nero, in un rapporto dialogico continuo tra l'uomo e l'infinito.

Negli ultimi anni di vita egli usa colori sempre più freddi e densi, ad esempio, nei *Black on Gray*, degli anni 1969-70, nei quali i colori grigi e neri hanno l'immanenza di un grave presagio, di desolazione. In questi dipinti si avverte la lontananza non soltanto dai precedenti accesi cromatismi, ma anche dalla realtà del mondo, quasi avvertendo che la continua e costante afflizione della depressione sta conducendo l'artista al suicidio, il 25 febbraio del 1970.

Barnett Newman (1905-1970): artista che nasce a New York, molto amico di Rothko. Agli inizi degli anni '30, dopo aver studiato filosofia ed aver tentato la carriera di Sindaco di New York, Newman si avvicina alla pittura con una attenzione prima all'espressionismo tedesco e quindi al surrealismo, per essere introdotto poi all'Espressionismo astratto anche a seguito delle strette amicizie con Rothko, come detto, con Motherwell e Bazziotes.

Linee nette e dense di colore che suddividono verticalmente la superficie dei suoi quadri contraddistinguono il suo stile. La sua pittura si caratterizza per la presenza di campi colorati (i *color field*, appunto) disposti sulla tela in modo omogeneo e uniforme, rotti solamente da sottili fenditure, concepite come 'cerniere' tra la terra e il cielo, tra Dio e l'uomo.

La sua è una forte relazione col sublime, il trascendente, il divino, anche in funzione del suo credo religioso.

L'Artista nutre particolare interesse per i miti. Organizza nel 1946 una mostra d'arte indiana e afferma che *"fu un'immagine di Dio, e non un oggetto d'argilla, la prima creazione manuale dell'uomo"*⁴². Per Newman in qualche modo l'arte consente di dare *"forma ai nostri terrori"*.

A proposito dell'uso del colore nero, si vede nella serie denominata *Le stazioni della Croce* (Fig.25) del 1958-1966 un uso del nero unito al bianco, come colore impoverito figurativamente per un messaggio di tipo universale e religioso, come un simbolo visivo di un contenuto mentale di tipo intellettuale. . Afferma Newman: *" Il contenuto è essenziale nella pittura; la storia della mia generazione comincia con il problema del che cosa dipingere"*⁴³.

⁴² NEWMAN Barnett, *The First Man Was an Artist (1947)*, da RIOU Denys, *L'arte del ventesimo secolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore spa, 2002, pag.202

⁴³ NEWMAN Barnett, *A conversation: Barnett Newman and Thomas B.Hess (1966)*, da RIOU Denys, *L'arte del ventesimo secolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore spa, 2002, pag 75



Figura 25 Barnett Newman, *Le Stazioni della Croce*, 1958-1966

Egli limita il mezzo espressivo al colore nero, come significativo della rappresentazione della iconografia cristiana del tragico percorso del Cristo, con la metafora delle sue sensazioni durante la realizzazione di quei quadri: che ogni stazione della Via Crucis era anche una tappa della sua vita personale e della sua storia d'artista.

I suoi lavori infondono nello spettatore una sensazione di spaesamento che è enfatizzata dall'uso dei titoli biblici delle opere stesse. Il suo obiettivo *"...non è la piacevolezza degli strumenti (artistici) in sé – come egli stesso scrive – ma ciò che essi creano. Ciò che ha valore è la loro natura plasmica, la loro componente soggettiva, che susciterà una reazione soggettiva in ogni lettore di quel linguaggio"*. In tale affermazione si racchiude il senso di essenzialità per Newman dell'incontro con l'osservatore (come, del resto, per tutti gli espressionisti astratti), che vada a provocare una reazione soggettiva non squisitamente di tipo estetico.

Clifford Still (1904-1980): va a completare un breve sguardo sui cosiddetti *color field paintings*. Americano del Nord Dakota, studia a New York all'Art Students League e viaggia molto tra la California e la Virginia, per poi ritornare a New York nel 1950 e riallontanarsene nel 1961, per spostarsi nel Maryland, dove si isola per dedicarsi alla pittura fino al 1980, anno della sua morte.

La sua pittura, priva di compromessi, è contraddistinta da grandi campiture irregolari di colore, con impasti corposi e con colori come il giallo, il rosso, il bianco che vengono esaltati nella composizione dal colore nero, seguendo una logica di dinamici contrasti cromatici e con una gestualità potente a formare quasi una idea di lacerazione fisica della tela. Tra le zone di colore non ci sono ombre, non esiste alcun rapporto tra figura e sfondo. Egli ha visto nello studio di Rothko le grandi tele cupe di quest'ultimo, ne avverte il fascino e prosegue nel comporre grandi superfici non trattate coperte con colori opachi e scuri, con dentellature ai bordi di colori chiari. Le sue opere sono *linee di vita e le sue forme verticali, scorrevoli, spesso simili a fiamma, sono influenzate dalle pianure del Nord Dakota. Si tratta di quadri viventi che sgorgano dalla terra*, viene detto, ma lo stesso Still ritiene riduttive queste affermazioni.

La sua opera *1944-N n.2.* (Fig.26), del 1944 è un valido primo esempio del suo stile maturo: la superficie del quadro è formata da un impasto nero, segnata e ravvivata da segni di coltello.



Figura 26 Clyfford Still, *1944-N n.2.*, olio su tela senza mestica, 264,5 x 221,4 cm, 1944, Museum of Modern Art, New York

Una linea rossa seghettata, con rientranze e sporgenze, si forma dall'alto della tela e viene a sua volta attraversata da due forme a punta affilata che scendono verticalmente quasi a precipitare sul fondo. Si avverte una immensità priva di simboli, attraversata da squarci cromatici, che attira l'attenzione sulla superficie incatramata. E' il colore nero ad attirare l'occhio dell'osservatore ed a convogliare la forza emotiva del quadro, senza alcun compromesso figurativo. Egli rifugge da ogni tipo di figurazione, considera decadente l'arte europea e ritiene che *"il colore sulla tela ha un modo di dare inizio alle reazioni convenzionali...Dietro tali reazioni sta un corpo di storia trasformatosi in dogma, autorità e tradizione. Io disprezzo l'egemonia totalitaria di questa tradizione, ne rifiuto gli assunti"*.

Complessivamente, i dipinti di tutti e tre questi grandi artisti creano un tipo di superficie piatta, che sembra respirare e vibrare, con un effetto avvolgente per l'osservatore determinato anche dalle grandi dimensioni. In Rothko, per esempio, avviene quasi un passaggio da una finestra (che si sarebbe potuta immaginare qualora il colore avesse raggiunto il limite della cornice) al corpo, che si afferma nelle campiture di colore interne alla tela, le quali inducono, appunto, alla dimensione del corpo umano. Da Clifford Still con le sue ampie campiture di colore a intervalli in cui, secondo lo stesso Rothko, Still esprime *il dramma tragico e religioso che è all'origine di tutti i miti di tutti i tempi*, ai luminosi strati di colore apposti in maniera piatta e frontale nei lavori di Rothko, alle composizioni strutturate di Barnett Newman, viene eliminato qualunque disegno o figurazione estrinseca agli elementi costitutivi del quadro.

Tutti e tre, nella loro celeberrima *Letter To the Editor*, affermano l'esigenza di individuare 'l'espressione poetica dell'essenza del mito', affermando poi che esteticamente solo l'incontro tra l'opera e lo spettatore può portare ad una corretta lettura dei loro quadri. Essi necessitano dell'affermazione di un contenuto ambizioso dell'arte, affinché non risulti solo un esercizio di stile. Allo stesso tempo, affermano che l'arte non può essere conforme alle illusioni. E' un'idea questa, relativa al contenuto dell'opera, che permette di considerare profondamente uniti gli espressionisti astratti, pur in presenza di evidenti differenze formali tra i singoli. Per tutti gli espressionisti astratti, quindi, vi è uniformità nel riconoscere che un contenuto nell'arte non è più dato da invenzioni di particolari nuove tecniche, ma dal che cosa si vuole significare, dal che cosa si prova a dire, dal risultato del lavoro, con scarsa importanza per il modo in cui il colore viene applicato.

Robert Motherwell (1915-1991): altro esponente molto importante riguardo all'uso del colore nero tra gli espressionisti astratti americani, certamente il più intellettuale tra questi: egli si laurea a Stanford ed in filosofia ad Harvard e nella sua vita, dopo essere stato teorico e promotore della Scuola di New York, che forma insieme a Pollock, Baziotes e Hofmann, scrive molti libri e saggi. Egli conosce molto bene il mondo artistico europeo ed ha un forte legame con Max Ernst e André Masson, surrealisti esiliati in America, nonché con Echaurren Matta, in particolare. Il rapporto con quest'ultimo ne fa comprendere il suo legame con la Spagna e l'interesse per le tesi politiche di sinistra, che hanno un impatto non trascurabile nel suo percorso. E' sufficiente, infatti, osservare la corposa serie dal titolo *Elegy to the Spanish Republic* (Fig.27), costituita da oltre duecento opere, in cui affronta le tematiche relative alla terribile storia della guerra civile spagnola degli anni '30.



Figura 27 Robert Motherwell, *Elegia della Repubblica Spagnola n.110*, acrilico con grafite e carboncino su tela, 208,3 x 289,6, domenica di Pasqua 1971, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Qui vi è un uso ricorrente del bianco e del nero, a sanzionare quel senso di dramma, con la contrapposizione ritmica di quei due colori. Nelle forme date ai bianchi ed ai neri esiste un continuo dibattito tra linee nere, larghe e verticali che vanno a comprimere forme nere e rotondeggianti, con l'emersione delle sensazioni più profonde dell'artista, che intende in tal modo impressionare i sensi e l'intelletto dell'osservatore. E' una contrapposizione drammatica che approfondisce le tematiche della guerra civile spagnola in particolare, ma anche della vita e della morte in generale, attraverso segni fortemente e precisamente identitari del suo linguaggio artistico, che si avvicina per questo alle opere di Kline e Gottlieb.

Parlando delle sue *Elegie*, Motherwell ne fornisce la sua lettura nel corso di una intervista rilasciata nel 1963: *"Per me l'elegia è un canto funebre su qualcosa che per una persona ha avuto un particolare significato. Le elegie spagnole non sono 'politiche', sono soltanto il risultato della mia insistenza sul fatto che si è verificata una terribile carneficina e che questa non deve essere dimenticata. Ho fatto del mio meglio per renderle eloquenti. I quadri, poi, sono anche metafore universali del conflitto e della correlazione tra vita e morte"*.

Franz Kline (1910-1962): altro artista con un percorso di vita attraversato da drammi e sofferenze, se si considera che dopo la malattia e la morte della moglie egli muore a soli 52 anni, ucciso dall'alcool.

Questo altro grande esponente dell'espressionismo astratto, nato e cresciuto in Pennsylvania, dopo i primi studi tra Boston e Londra, si trasferisce a New York e verso la fine degli anni 40 si avvicina al movimento dell'*action painting*.

Quasi casualmente l'artista scopre la sua strada, quello che sarà il tratto distintivo del suo stile: invitato dall'amico de Kooning a proiettare su una parete uno dei suoi schizzi preparatori, Kline intravede che i tratti dei suoi bozzetti divengono larghe linee stagliate sul muro e ciascuna con la propria autonoma identità. Trasferisce, quindi, quelle visioni su tele di grandi dimensioni, prediligendo i colori bianco e nero. Riesce malgrado tutto a mantenere la natura istintiva del suo gesto anche se i suoi dipinti sono il risultato di un accurato studio che parte da un bozzetto.

Egli usa colori ad asciugatura rapida e pennelli da imbianchino, piuttosto che quelli più ricercati da pittore e l'uso di tali mezzi ne dimostra in qualche modo la sincerità del gesto; una scelta 'povera' di chi si mette a nudo di fronte all'arte. Ma, la povertà dei mezzi adoperati è resa preziosa dal suo gesto ampio che oscilla tra il bianco e il

nero, che muta velocemente tra l'un colore e l'altro, senza che nessuno dei due possa prevalere sull'altro e manifestando una violenta esplosione di energia.

“Io dipingo il bianco allo stesso modo del nero, - egli dice - e il bianco acquista la stessa importanza”. Le sue composizioni astratte, dunque, appaiono estremamente dinamiche e, a parere di alcuni critici, ricordano spesso i tipici paesaggi della Pennsylvania. In realtà, è lo stesso Kline che contesta tale affermazione e contesta altresì il fatto che alcuni vedono nella sua pittura in bianco e nero una relazione con la calligrafia giapponese, visto che durante i suoi studi londinesi si era interessato all'arte orientale. Egli rifiuta tale parallelismo poiché lavora contemporaneamente a più quadri con tempi che possono durare settimane se non mesi, fatto questo che non è paragonabile ad una rapida esecuzione calligrafica di china su carta. Egli, poi, non lavora il nero su fondo bianco, ma dipinge il bianco con il nero e il nero con il bianco, procedendo così nella costruzione dei suoi dipinti (Fig.28).

L'artista va alla ricerca della sola essenza del movimento nell'opera, che è favorito dall'appiattimento della superficie del quadro e dal fatto che l'opera non riguarda nulla: *“l'ignota ragione per cui la forma dovrebbe esserci e avere proprio quell'aspetto e non avere nessun significato particolare”*, è l'affermazione di Franz Kline.



Figura 28 Franz Kline, *Merce C*, olio su tela, 236 x 189 cm, 1961, Washington D.C. Smithsonian American Art Museum

Ad Reinhardt (1913-1967): se astratta e significativa per l'uso del nero è l'arte di Franz Kline, a maggior ragione lo è quella di Reinhardt, americano e figlio di immigrati ebrei russi e tedeschi. Trasferitosi a New York nel 1931, si avvicina agli studi ed alla pratica dell'arte, interessandosi anche alla politica nelle file dei movimenti di sinistra. Nel 1950 entra a far parte del gruppo degli *Irascibili* dell'*Espressionismo astratto*, anche se la sua adesione non è totale e presto se ne allontana per abbracciare un'idea di pittura più vicina al Minimalismo, fino a giungere ad uno stile sempre più teso verso il monocromo. Il suo lavoro è contraddistinto sempre da una ricerca assoluta dell'astrattismo e considera gli espressionisti astratti troppo presi da allusioni emozionali e dal culto dell'ego.

Egli, al contrario, non va alla ricerca di richiami narrativi o emotivi o riferibili alla realtà. Ha già in sé i caratteri di impersonalità, di freddezza emozionale, di antiespressività, di enfasi dell'oggettività dell'opera e della riduzione dell'opera stessa alle semplici strutture geometriche, che saranno insite nella cultura del successivo Minimalismo.

Molto influenzato dalle pitture e dalle teorie di Malevich con il suo *Quadrato Nero*, costruisce le tre serie dei *Red Paintings*, dei *Blue Paintings* e dei *Black Paintings*, quest'ultima, la più nota, attorno al 1960 (Fig.29).

In questi monocromi adotta una tecnica che gli consente di creare gli effetti voluti: travasa l'olio dai pigmenti che sceglie per creare una pittura leggera, fine e satinata, molto delicata (che per questo avrà problemi di conservazione), che assorbe più o meno luce e che fa avvertire le diverse tonalità dei neri.

In un carattere fortemente contemplativo che l'osservatore si trova ad apprezzare di fronte a queste opere (e che le avvicinano comunque all'espressionismo astratto) Reinhardt intende comunque separare l'arte dalla vita, cancellando ogni riferimento che non sia l'arte stessa, l'arte per l'arte.

In queste ultime opere nere, che definisce dipinti 'estremi', egli cerca di riprodurre ciò che descrive "*pittura pura, astratta, non oggettiva, senza tempo, senza spazio, senza cambiamenti, senza relazioni, disinteressata, un oggetto che sia consapevole di sé (non inconsapevolezza), ideale, trascendente, conscio di null'altro se non dell'arte*".

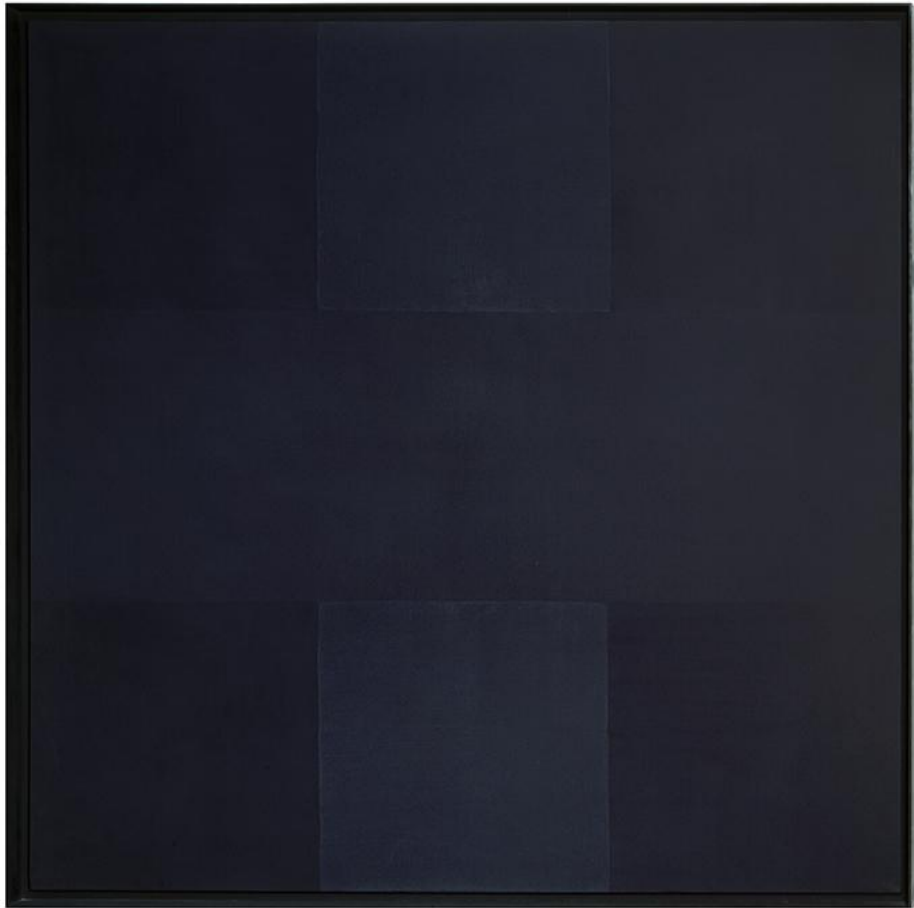


Figura 29 Ad Reinhardt, *Abstract Painting*, olio su tela, 152,4 x 152,4, 1960-66, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

Louise Nevelson. L'accumulazione del nero

Come per tutti gli artisti visti finora e per Alberto Burri in particolare, affrontare la vita e l'opera e la questione del nero in Louise Nevelson (1899-1988) significa porsi in campi alti, molto alti, dell'arte. Come giungere sull'altopiano, appunto, di una montagna, sentirsi libero e darsi tutto il tempo di osservare intorno, di riflettere su una vita così avventurosa e intensa, piena di cose...una vita generatrice di una figura così fortemente significativa di determinazione, di forza creativa, di consapevolezza dell'esserci, da lasciare stupefatti, in anni ed in ambienti tutt'altro che disponibili alle esigenze culturali e spirituali di questa artista. Una vita che *"...ha seguito un piano sin dall'inizio..."* come afferma la stessa Nevelson⁴⁴, la quale *"...Una volta, alla domanda di chi vorrebbe essere in una sua probabile reincarnazione, non esita: 'Louise Nevelson' risponde ridendo"*⁴⁵. Una vita che in queste due asserzioni può tradursi nel grafico, di una donna del XX secolo e nel XX secolo, che descrive salite e discese, affermazioni e sconcerti, in tale numero e di tale entità da distruggere chiunque e che, viceversa, culmina con quella determinazione: *"Louise Nevelson"*, la *Gran Dame* della scultura, appellativo che la critica internazionale le attribuisce senza tentennamenti.

Leah Berliawsky nasce a Kiev, in Ucraina, in una famiglia di ebrei ortodossi, con un padre commerciante di legnami. Viene naturalizzata statunitense ed assume il nome di Louise Nevelson dopo il matrimonio con Bernard Nevelson, russo già naturalizzato americano. Nella sua vita è New York la città che ama e nella quale incontra tanti dei personaggi del mondo dell'arte e della cultura dell'epoca che lasciano tracce su di lei, i tanti che hanno contribuito alle maggiori conquiste linguistiche delle avanguardie. Studia a New York e Monaco con Hans Hofmann e collabora con lui per circa due anni agli inizi degli anni '30. Conosce il cubismo ed è entusiasta dell'arrivo nel 1939 di *Guernica* a New York, rimanendo affascinata da Picasso che in ancor giovane età preferisce non incontrare, pur avendone la opportunità, ma sentendosi inadeguata ad un incontro con una personalità così forte. Fa molti viaggi in Europa ed ha il coraggio di recarsi in Germania in un momento di così grave pericolo per una donna russa ed ebrea. Collabora anche con Diego Rivera, con il quale lavora per alcuni progetti a New York e Città del Messico. E' amica di Gorky, di Mondrian, di

⁴⁴ Da *"Una vita totale"* in Catalogo della Mostra *"Louise Nevelson"*, a cura di Bruno Corà, Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, 16 aprile – 21 luglio 2011, p.71

⁴⁵ Ibid. da *"L'avventurosa vita di Louise Nevelson"* di Aldo Iori, cfr. *L. Nevelson, Drawn + Dusk*, cit., in Catalogo della Mostra *"Louise Nevelson"*, p.205

Pollock, di Rothko ed è all'interno del Gruppo dei *Five* di New York, ma in qualche modo ne viene estromessa.

Ma ha una grande determinazione, una forza ed una personalità che la affermano come una delle pochissime grandi donne dell'arte del secolo scorso, pur non essendo femminista. E' anche una persona non facile da accettare, è molto estroversa (ama la musica e la danza, in particolare) ed è hippie negli anni '40, fatto che fa capire molte cose.

La sua opera è sin dall'inizio un assemblaggio di vari elementi, che ne rappresenta il segno distintivo a partire dagli anni '50, a parte il suo modo davvero innovativo di lavorare la ceramica nei primi anni della sua storia artistica.

Il suo lavoro è fatto di scatole che contengono gli oggetti, scatole di legno, materiale prediletto dall'artista che raccoglieva per la strada insieme al figlio Mike, durante la guerra, e che in quegli anni duri destinava in parte alla stufa e in parte alla scultura. E' bene dir subito che non si tratta, comunque, di un assemblaggio/scultura che rinvia soltanto ad un'idea di sofferenza o di morte (per l'uso del colore nero che, come si vedrà, contiene i ricordi che le forniscono forza vitale).

Il suo è *assemblaggio*, attitudine che c'è nell'arte, di mettere insieme delle cose: vi sono esempi nell'arte primitiva e forse anche già nella preistoria; se si osserva un idolo, si vede un assemblaggio di elementi che assumono un valore nel momento in cui vengono composti e ciò porta a un'idea della costruzione dell'oggetto tramite elementi diversi. Un oggetto che parla di qualcosa di nascosto, come negli assemblaggi visivi di artisti come De Chirico (*Le Grand métaphysicien* del 1916), o Morandi (*Natura morta* del 1918), o di Carrà e Savinio, o dello stesso Dalì.

Nell'opera della Nevelson c'è un assemblaggio che vede messa da parte la sua razionalità: nel suo studio ha una montagna di elementi che prende di volta in volta e che compone secondo la sua attitudine, senza pensarci tanto ed anche con un'idea surrealista, come nelle sue grandi installazioni, nel momento in cui fa delle opere e chiede al pubblico di intervenire sulle stesse, anche modificandole.

Ci sono pezzi di legno, pezzi di mobilio, messi in scatole su cui interviene anche con l'oggetto che viene snaturato, oggetti perduti e abbandonati che ricompongono uno spazio senza portare con sé la memoria del proprio stato.

Lei sicuramente da bambina ha giocato con pezzi di legno nella piccola azienda paterna, quasi una predestinazione, con una materia semplice ed economica, sulla quale non interviene con incisioni o tagli o modellazioni, ma soltanto con una ricomposizione nello spazio.

E' in questo modo che la Nevelson parla del suo vissuto, partendo dalla memoria di quegli oggetti obsoleti, carichi di una storia non sua, ma che l'artista immagina e percepisce, ed ai quali lei ridona una nuova vita in cui lei stessa si identifica. E in qualche modo si creano forme nuove in uno spazio, che nascono da una circolarità di sensazioni e percezioni di soggetti diversi: io prendo una cosa che non mi è appartenuta, che ha avuto una sua vita, ma ormai morta ed abbandonata; la ricompongo in forme e spazi nuovi ed inaspettati, secondo la mia intima percezione e, quindi, parlo di me, ma non dimentico quella vita non mia che è stata; istintivamente ne riporto in vita la memoria, con una ricerca ed affermazione di futuro, attraverso una trasfigurazione degli oggetti, resi uniformi da un unico colore, che da un lato cancella la molteplicità delle forme, ma in realtà ne riconosce ed afferma le differenze, attraverso la percezione visiva di luci ed ombre fornita dal colore.

Se si esamina, ad esempio, *Sky Cathedral* (Fig.30), del 1958, la si può immaginare come un murale, per via delle sue tipiche dimensioni, e con le qualità pittoriche dell'Espressionismo astratto, sempre intendendola bidimensionalmente.



Figura 30 Louise Nevelson. *Sky Cathedral*, legno dipinto, 343,9 x 305,4 x 45,7, 1958, Museum of Modern Art, New York

Viceversa, si scopre che la sua complessa struttura è formata sia da scatole aperte verso l'osservatore e composte a vari livelli, che dagli oggetti che l'artista ha messo in ciascuna scatola, pezzi di sedia, tasselli, fregi di legno e tanto altro. In questo modo la Nevelson compone delle superfici piane o rientranti, con linee di vario tipo, con vuoti e spazi pieni, con infinite sfaccettature. Tutto questo viene visivamente unificato dalla pittura nera monocroma che va a nascondere ed oscurare le identità delle singole parti. In realtà, però, non le annulla del tutto, poiché delle storie dei singoli oggetti non ne viene cancellato il ricordo, la memoria. E' il monocromo nero, dunque, che va a snaturare la struttura dei suoi oggetti, ridando però nuova vita al tutto attraverso il gioco della luce e dell'ombra nei vuoti e nei pieni.

Quel colore nero, in particolare, che l'artista non abbandona più, malgrado in successivi periodi artistici intervengano il bianco e l'oro, dirette conseguenze del primo, come affermato dalla stessa Nevelson.

Per lei il nero non è il colore della morte, ma il colore che assorbe tutti i colori, che assorbe su di sé la luce: ci si può fare un arcobaleno del nero.

Lei afferma di scegliere il nero perché questo colore le dà la possibilità di lavorare sulla luce e sull'ombra. L'ombra generata dalla completa pittura in nero dei vari elementi, che per l'artista ha una valenza di segretezza e di intimità, contenute in quelle forme plastiche frontali, orizzontali e verticali, come custodite nel silenzio del proprio *secrétaire*.

E' il nero che in qualche modo esplode nel Novecento in un monocromatismo che parte dall'antichità, dal nero del bucchero degli etruschi. E' un colore che permette di vedere delle cose, che fa pensare ai bambini che accendono e spengono la luce per gioco, per trovare delle cose nel buio, perché nel buio c'è sempre qualcosa; il buio, la tenebra che, come sostiene Leonardo, contiene un tempo e una distanza, addensa tutto un mondo che non si vede, soltanto se non lo si vuol vedere.

In quei materiali assemblati in nero, dunque, c'è il ricordo, c'è la memoria, non c'è un intento narrativo, come si individua, ad esempio, in Arnaldo Pomodoro, che usa il nero con una idea che l'opera diventi un grande muro, una scultura che copra le pareti con la sua narrazione.

In questo modo così originale, dunque, la Nevelson aggiunge un ulteriore tassello alla storia del monocromatismo nell'arte.

Quando ho visto molte significative opere di Louise Nevelson, tra cui *Untitled* (Fig.31), del 1964, nella loro compostezza alla Mostra del 2011 presso Palazzo Sciarra a Roma, avevo visto Burri, avevo visto Malevich e altri artisti che hanno lavorato con il nero. Avevo visto opere che parlavano di un colore tanto usato e indagato nel secolo scorso. Di fronte alle opere della Nevelson mi è sembrato di comprendere come soltanto la forza, la determinazione di una donna, la consapevole certezza delle sue scelte avevano potuto consentirle, in vita, una affermazione così potente nel mondo dell'arte dello scorso secolo. E' vero che per ciascun artista la propria vita si riflette nella propria opera. Nulla è mai stato così vero come nell'esperienza artistica della Nevelson, nel cui percorso, contrariamente a quanto sarebbe scontato pensare, il nero non ha memoria soltanto degli attraversamenti della sofferenza, ma fornisce segno di tutto lo spettro scintillante di luce di cui la sua estroversa personalità è composta.

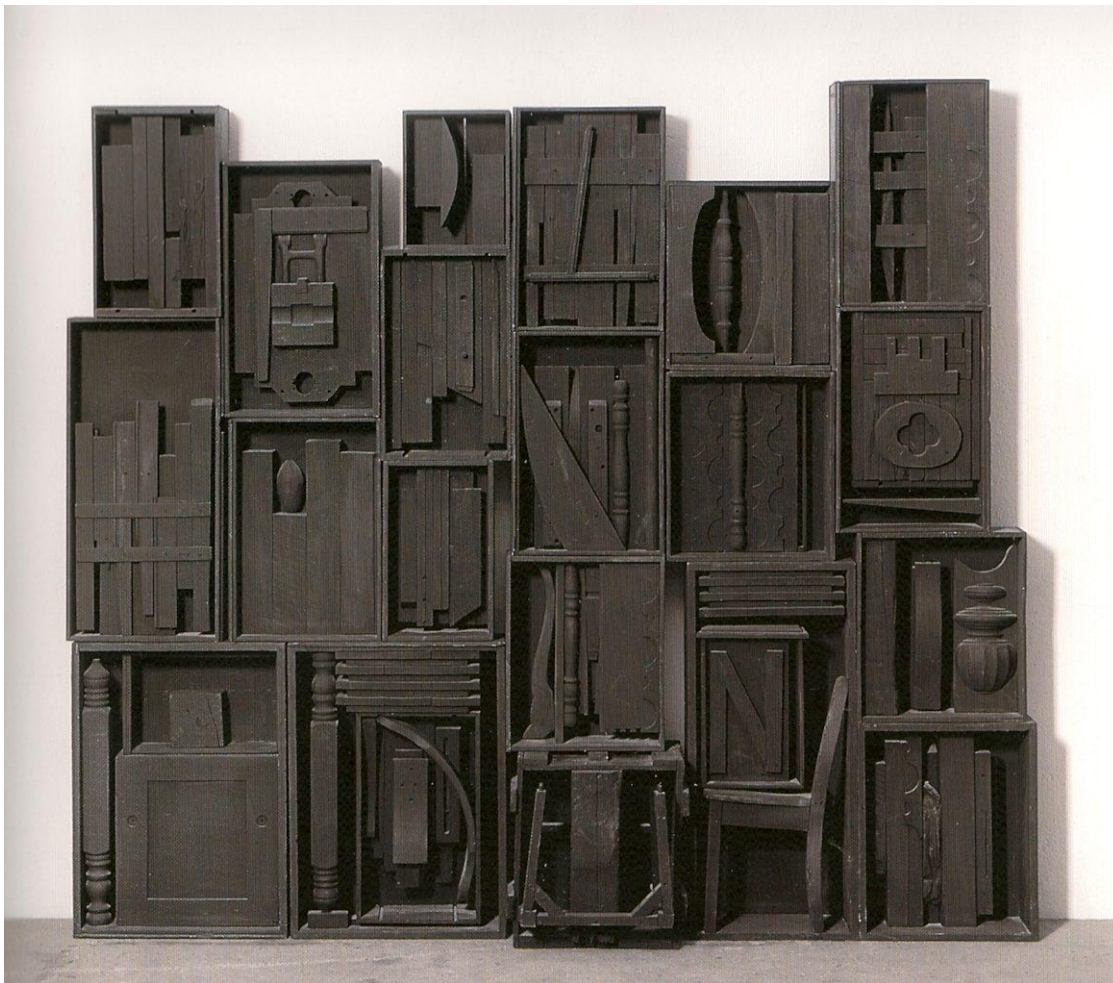


Figura 31 Louise Nevelson, *Untitled*, legno dipinto nero, 216 x 241 49,5, 1964, collezione privata 1964

Conclusioni

Durante questo breve percorso attraverso il Nero, attraverso alcuni linguaggi che ne rappresentano interpretazioni artistiche, mi sono trovato di fronte al segno più antico dell'uomo, al simbolo ed al rito, al buio della tenebra ed alla luce, al dramma ed alla malinconia, ed ho potuto riflettere su quanto importante sia per me questo colore.

Qui, ora, intendo brevemente cercare di dare risposta alla iniziale domanda che mi sono posto: cosa intendo io per nero?

Mi piace concludere con una piccola riflessione su un lavoro dell'artista tifernate Marco Baldicchi, *L'ultima Ombra* (Fig.32), del 2009, che ripropone l'ombra della Torre di Berta di San Sepolcro, minata e distrutta dalla barbarie nazista la mattina del 5 luglio 1944.

L'opera, ideata da Baldicchi e realizzata insieme ad un gruppo di motivati collaboratori, ha visto rinascere quella torre-simbolo, mediante l'uso di nero carbone di cui è stata cosparsa la superficie del luogo.

E' stata così creata una testimonianza simbolica di presenza, una identità perfettamente riconoscibile, seppur illusoria e temporanea, che mi ha riportato alla mente le poetiche *Delocazioni* di Claudio Parmiggiani.

Entrambe testimoni del tempo e della memoria, in Parmiggiani il nerofumo, come in una lastra radiografica, 'abbraccia' la presenza mancante dell'oggetto, ne *L'ultima Ombra* il nero carbone riporta in vita l'oggetto stesso, ne afferma la presenza e l'essenza. Ha lo stesso valore catartico della luce del mattino, afferma il processo di purificazione e di liberazione dalla terribile esperienza di quel luglio del '44, ne costruisce vita fino a che il passaggio del tempo consentirà.

Cosicché, se in tanti artisti si è visto il Nero legato all'idea del dramma e della sofferenza, personale e collettiva, della distruzione mortale della guerra, qui quest'ombra e questo nero carbone mi rimettono in pace, riconducono quel colore ad un puro *status* di vita, al primigenio impulso dell'uomo di affermazione della sua presenza vitale, partito da quei segni sulle pareti delle caverne di Lascaux e mai cancellati dal tempo.



Figura 32 Marco Baldicchi, *L'ultima ombra*, nero carbone, luglio 2009, San Sepolcro

Bibliografia

- BAAL-TESHUVA Jacob, *Mark Rothko. Il dipinto come dramma*, Taschen Edizioni, 2003
- BARBERO Luca Massimo e SALVAGNINI Sileno, (a cura di), *Action Painting – La Scuola di New York*, in Artedossier, n.250, Giunti Editore spa, Firenze-Milano, 2008
- BEATRICE Luca e FOSTER Carter E. (a cura di), *Catalogo della Mostra: Pollock e Gli Irascibili – la Scuola di New York*, Milano, Palazzo Reale, 24 settembre 2013 – 16 febbraio 2014, Realizzazione Editoriale 24 ORE Cultura, Milano, 2013
- BERTOLINO Giorgina (a cura di), *Saper vedere i movimenti artistici*, Milano, Mondadori Electa spa, 2008
- BOCKEMUHL Michael, *Rembrandt. L'enigma dell'immagine*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso spa, 2002
- BORJA-VILLEL Manuel J. - CARRILLO Jesùs - PEIRO' Rosario (a cura di), *La Collezione. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Chiavi di lettura*, Ediciones de La Central MNCARS, Madrid, 2013
- CALVESI Maurizio e TOMASSONI Italo (a cura di), *Catalogo della Mostra: Burri, gli artisti e la materia. 1945-2004*, Roma Scuderie del Quirinale, 17 novembre 2005 – 16 febbraio 2006, Silvana Editoriale spa, Milano, 2005
- CAPRILE Luciano, *L'artista e la materia*, Milano, Galleria Tega Edizioni, 2009
- CORA' Bruno, (a cura di), *Catalogo della Mostra: Burri e Fontana: Materia e Spazio*, Catania, Fondazione Puglisi Cosentino, Palazzo Valle, 15 novembre 2009-14 marzo 2010, Silvana Editoriale spa, Milano, 2009
- CORA' Bruno (a cura di), *Collezione Burri*, Città di Castello, Ali&No Editrice, 2011
- CORA' Bruno (a cura di), *Catalogo della Mostra: Alberto Burri. Opera al Nero – Cellotex 1972-1992*, Galleria della Scudo, Verona, 15 dicembre 2012-31 marzo 2013, Skira Edizioni, Ginevra-Milano, 2012
- CORA' Bruno (a cura di), *Catalogo della Mostra: Louise Nevelson*, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra, Roma, 16 aprile – 21 luglio 2013, Skira Edizioni, Ginevra-Milano, 2013
- DAIX Pierre, *Pierre Soulages*, Lausanne, Editions Ides et Calendes, 2014
- de CHASSEY Eric e RAMOND Sylvie, (a cura di), *Catalogo della Mostra: Soulages XXI Secolo*, Roma, Accademia di Francia, Villa Medici, 18 febbraio 2013 – 19 maggio 2013, Parigi, Edizioni Hazan, 2012
- HESS Barbara (a cura di), *Espressionismo Astratto*, Taschen Edizioni, 2011
- HINKSON Lauren (a cura di), *Catalogo della Mostra: Il Guggenheim – L'Avanguardia Americana 1945-1980*, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 7 febbraio – 6 maggio 2012, Skira Edizioni, Ginevra-Milano, 2012
- JAUNIN Francoise (Entretiens avec), *Pierre Soulages. Outrenoir*, Lausanne, Editions La Bibliothèque des Arts, 2012
- LAMBERT Gilles, *Caravaggio*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso spa, 2002
- LAURANS Jacques, *Pierre Soulages, trois lumières*, Editions Verdier, Lagrasse (Francia), 2009

- LAOUREUX Denis e AMATURO Matilde (a cura di), Catalogo della Mostra: *CoBra e l'Italia*, Roma, Galleria d'Arte Moderna, 4 novembre 2010 – 13 febbraio 2011, Mondadori Electa spa, Milano, 2010
- MASI Alessandro (a cura di), Catalogo della Mostra: *Burri.Gràphein. L'opera grafica*, Palazzo Vecchio, Comune di San Gemini (Terni), 24 settembre – 9 ottobre 2011, Ed. Edimond, Città di Castello (Perugia), 2011
- MoMA Highlights, *350 Opere dal Museum of Modern Art*, New York, 2013
- PASTOREAU Michel, *Nero. Storia di un colore*, Milano, Adriano Salani Editore, 2008
- PASTOREAU Michel, *Blu. Storia di un colore*, Milano, Adriano Salani Editore, 2002
- POLI Francesco (a cura di), *Arte moderna – dal postimpressionismo all'informale*, Milano, Mondadori Electa spa, 2007
- Prado, *I Grandi Musei del Mondo*, Madrid, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma, 2003
- RIOUT Denys, *L'arte del ventesimo secolo*, Torino, Giulio Einaudi Editore spa, 2002
- ROSENBERG Harold, *Action Painting – Scritti sulla pittura d'azione, scelti tradotti, introdotti da Marco Cianchi*, Firenze, Artout-Maschietto Editore, 2006
- VANNI Maurizio (a cura di), *Catalogo della Mostra: Carte rivelatrici. I tesori nascosti della Collezione Peggy Guggenheim*, Lucca, Lu.C.C.A. – Lucca Center of Contemporary Art, 18 settembre 2011 – 15 gennaio 2012, *Silvana Editoriale spa*, Milano, 2011
- WOLF Norbert, *Velazquez. Il volto della Spagna*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso spa, 2002
- ZOLLNER Frank, *Leonardo Da Vinci*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso spa, 2002
- AA.VV. *Collezione Peggy Guggenheim*, Catalogo, Venezia, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2009

Sommario

Introduzione.....	1
Le sfumature del Nero. Il suo statuto.....	2
Il Nero nell'Arte.....	6
L'Informale in Europa.....	13
• Nella storia, nella cultura, nell'arte.....	13
• Gli artisti informali europei e il nero.....	19
Alberto Burri.....	29
• L'opera:la materia.....	29
• Il Nero in Burri: colore materia.....	43
Pierre Soulages. L'Oltrenero.....	50
L'Informale negli Stati Uniti.....	56
• Nella cultura e nell'arte.....	56
• Gli americani e il Nero.....	61
Louise Nevelson. L'accumulazione del Nero.....	79
Conclusioni.....	84
Bibliografia.....	86

