

Bianca Trevisan

AFFERMAZIONE E TRAMONTO DELL'INFORMALE ITALIANO NEGLI ANNI '50

L'umanità che esce dalla Seconda Guerra Mondiale è un'umanità svuotata, alla ricerca di un senso che pare ontologicamente irraggiungibile. Si tratta di una **crisi individuale e collettiva** insieme: la disgregazione dell'io deriva dall'impossibilità di fronteggiare la "banalità del male", come la chiamò Hannah Arendt; si perdono le coordinate identitarie che, prima dei conflitti mondiali, erano alla base della grandezza di una nazione. Tutto ciò si riflette in campo artistico: gli esponenti che meglio seppero esprimere il **disagio postbellico** furono gli Informali che, abbandonando qualsiasi richiamo alla figurazione, espressero lo smarrimento dell'uomo moderno. In Italia, l'Informale si affermò con ritardo rispetto al resto dell'Europa e agli Stati Uniti, ed ebbe una sua specificità. Ma prima di addentrarci nell'argomento, si rende necessaria una definizione del termine.

Cos'è l'Informale?

Il primo riferimento ad 'informe' come condizione espressiva originaria risale al 1946, anno in cui Jean Dubuffet, pittore e scultore francese, afferma che in arte "non solo l'uomo deve parlare, ma anche il mezzo e la materia". Nell'operazione della pittura vi è una totale compenetrazione di piani: viene abbandonata la plasticità, sulla tela i colori e le superfici sono liberamente accostati. **Scompare la figurazione**: in-formale proprio perché la non-forma permette la liberazione da qualsiasi lettura simbolica pregressa. Il rapporto tra opera e fruitore è quindi diretto, il flusso della comunicazione non necessita alcuna mediazione. In America viene denominato **Espressionismo Astratto**: si tratta di una pittura "gestuale" (Action Painting), la pennellata non è altro che la **registrazione di un impulso vitale**. In Europa, pur essendo importante la gestualità, prevale soprattutto l'ispirazione **materica**, dove superfici di colore si dispiegano sopra spessi agglomerati pastosi, e **segnica**, per cui graffiti illeggibili richiamano ad un pittoricismo orientaleggiante che pare sospenderci in una meditazione esistenziale.

Alla fine del secondo conflitto mondiale, per la prima volta comincia ad essere evidente anche in ambito artistico il divario creatosi tra il vecchio e il nuovo continente: sulle spalle dell'Europa incombono decenni di sofferenza che non possono essere cancellati. Il senso bruciante dell'attimo che esprimono le tele degli americani, quasi trasposizioni pittoriche dello scat jazzista, non è possibile al di qua dell'oceano Atlantico, affossato sotto il peso della coscienza storica. Ne deriva una **sospensione degli impulsi**, che rappresenta forse il limite dell'Informale europeo, insieme ad un tentativo di riallacciarsi alla cultura pregressa.

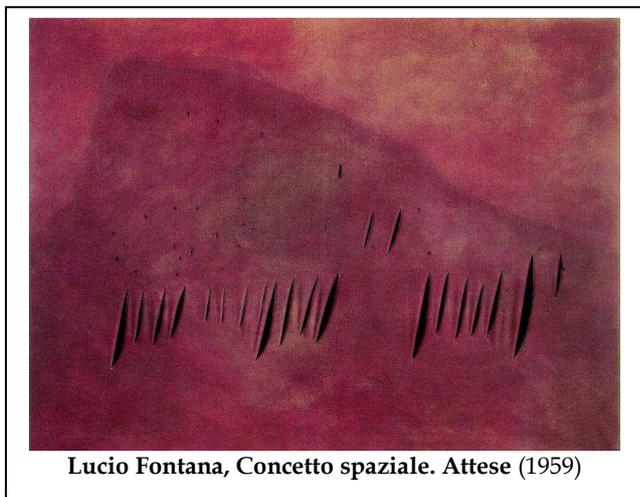
L'Informale in Italia

Se negli Stati Uniti e nel resto d'Europa la diffusione della poetica informale è da far risalire alla seconda metà degli anni Quaranta, in Italia bisogna attendere almeno l'inizio del decennio successivo. L'ispirazione artistica postbellica rimane infatti ancorata alle precedenti istanze figurative, con origini nel post-impressionismo più impegnato socialmente. Il motivo di questo **ritardo** è da ricercare nel fatto che **l'Italia usciva dal periodo autarchico**. L'inserimento della cultura italiana all'interno del circuito internazionale avviene attraverso la scoperta del linguaggio picassiano. Verso la fine del '48 si tiene a Bologna la Prima mostra nazionale d'arte contemporanea, a cui segue la condanna di Togliatti. L'arte deve infatti confrontarsi con la politica; ne segue il **dibattito tra astrattisti e realisti**: se i primi vengono

bollati come scollati dal dato di realtà, i secondi sono chiamati a “suonare il piffero” della rivoluzione. Il Realismo diviene così un dogma di partito, rischiando di perdere di vista la sincerità del fare artistico. Alla necessità di espressione del malessere antropologico corrisponde la nascita di nuove istanze afferenti alla poetica informale: si affermano, in un primo momento, silenziosamente, lontane dalle istituzioni pubbliche che mostrano un atteggiamento di diffidenza, incontrando invece l’attenzione delle **gallerie private**.

Lo Spazialismo

Il movimento più attento al clima internazionale è lo **Spazialismo**: nel 1946 Lucio Fontana fa ritorno in Italia, dopo un lungo soggiorno in Argentina: da una serie di dibattiti svoltisi presso la Galleria del Naviglio, nasce nel 1947 il *Primo Manifesto dello Spazialismo*. Sbrogliatosi dal passatismo dominante, il



Lucio Fontana, Concetto spaziale. Attese (1959)

movimento è attento alle **innovazioni tecnologiche**; come recita il *Secondo Manifesto*: “ci rifiutiamo di pensare che scienza ed arte siano due fatti distinti”. La non-forma si fonde con le **nuove invenzioni**, come i tubi di luce al neon.

Fontana si concentra sulla possibilità di modificare l’*environment*, lo spazio; lo spettatore viene immerso dalla luce di Wood (o luce nera) e quindi indotto ad un **coinvolgimento totale con l’opera**, vivendo un’esperienza sin estetica, plurisensoriale, con ciò che lo circonda. Anche i suoi **tagli** vogliono superare il confine tra osservatore e osservato: l’azione di “bucare” la tela è un’apertura verso

l’esterno; un atto liberatorio, uno “*squarcio nel velo di Maya*”, per dirla con Arthur Schopenhauer. Sono spazzati via i confini, perché tutto è arte, anche ciò che sta dietro alla superficie della tela. Sono creati nuovi, possibili orizzonti di senso.

L’Arte Nucleare

Anche l’Arte Nucleare prende avvio nel contesto delle gallerie private, con la mostra di Gianni Dova al *Milione* di Milano e quella di Bertini alla *Galleria Numero* di Firenze, entrambe del 1951. Il **manifesto** del gruppo è redatto da **Enrico Baj** nel 1952: “*la verità non vi appartiene [...] essa è nell’ATOMO*”. Per l’uomo è impossibile raggiungere qualsiasi dato veritativo, disperso nella **parcellizzazione dell’universo atomico**. La risposta allo smarrimento è, come nello Spazialismo, trovata nelle **nuove scoperte scientifiche**.

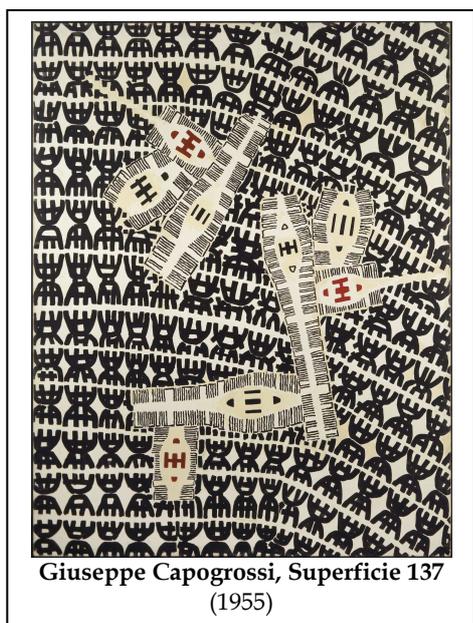
L’Ultimo Naturalismo

Due anni più tardi è la volta dell’**Ultimo Naturalismo**, formulato da **Francesco Arcangeli** in un saggio pubblicato su *Paragone*: si tratta di un gruppo di **artisti** prevalentemente **bolognesi**, le cui opere vengono esposte per la prima volta alla Galleria La Bussola di Torino. La “*marca di Settentrione*”, come la chiama Arcangeli, mette al centro il rapporto con la natura, che si smaterializza in una **non-forma dal sapore mistico**. Se Spazialismo e Nuclearismo guardavano al futuro, con una chiave internazionale, i nuovi naturalisti si rifugiano in una **religio** (nel senso etimologico del termine: considerazione o cura riguardosa) di chiave lombardo-emiliana, rimanendo forse intrappolati in una contemplazione che non offre aperture verso l’esterno.

Roma e il gruppo Origine

A Roma, negli anni Cinquanta, alcuni artisti si dedicano a ricerche in campo informale: l'esordio di tale poetica è da fare risalire al **1951**, anno in cui espone il gruppo **Origine**, nell'omonima galleria. In questa prima mostra espongono **Alberto Burri** e **Giuseppe Capogrossi** insieme, a testimonianza dell'**eterogeneità** delle ispirazioni.

La ricerca di **Capogrossi**, esclusivamente basata sul segno, si ispira alla scrittura orientale, ma assunta come soluzione formale totalmente astratta. Le sue *Superfici*, proliferano di "cellule impazzite", **continue variazioni di un modulo fisso**, grida strozzate di un'umanità aberrante.



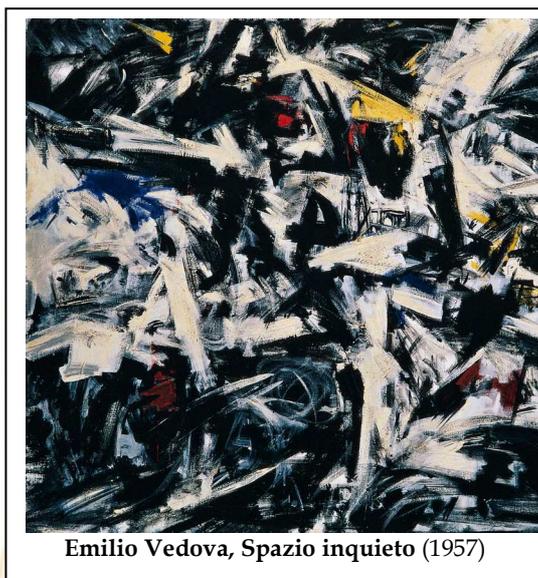
Giuseppe Capogrossi, Superficie 137 (1955)

Burri, nella stessa mostra, esplicita il carattere materico della sua ricerca, con i suoi *Catrami*. Il catrame forma sulla tela un ispessimento, una sedimentazione: quello che conta è l'espressionismo dei materiali, evitando intenzionalmente ogni "compiacenza decorativa" (come recita il Manifesto del gruppo Origine). La sua arte nasce dall'**urgente necessità** di chi ha vissuto la guerra, e non può dimenticarla; trasforma così questa impossibilità in **energia**: nei *Catrami* vi è un eccesso di materia; nella serie delle *Combustioni* brucerà la superficie delle tele; i *Sacchi* verranno sdruciti e rammendati. Pur essendo stato spesso accostato ai suoi colleghi americani, c'è, nei suoi lavori, un **senso del tragico** che lo distingue nettamente da loro: ed è certo che, nel "criminal camp", il campo di concentramento per non cooperatori di Hereford (in Texas) dove cominciò a dipingere,

non ebbe modo di venire a conoscenza delle ricerche dell'Espressionismo Astratto.

Informali gestuali italiani

Un Informale di matrice gestuale è quello di **Mattia Moreni** ed **Emilio Vedova**, entrambi provenienti dal **Gruppo degli Otto** fondato da Lionello Venturi. Le pennellate decise di Moreni, "trasmettono un messaggio appassionato fino al parossismo, e che è la risposta visiva agli interrogativi che [...] pone a un cosmo tutto vigente nell'atto" (secondo le parole del critico d'arte francese Michel Tapié). Il dramma che vuole esprimere tocca i confini dell'**allucinazione**: i suoi tratti scuri e febbrili, insieme ai colori accesi e contrastanti, esprimono la follia del **raptus**. La gestualità di Vedova è dominata da una volontà di potenza decostruzionista: le sue sono, come lui stesso le chiama, "**esplosioni**": le sue tele sono corporee, quasi tridimensionali, espressione di un sacrificio umano irraccontabile se non nelle schegge di colore della sua pittura. In entrambi i casi, tutti questi elementi fanno escludere un accostamento con gli action painters statunitensi.



Emilio Vedova, Spazio inquieto (1957)

... Ormai una maniera

Il tramonto della stagione informale in Italia è da collocare alla fine degli anni Cinquanta, quando ormai la sua poetica viene corteggiata anche dagli ambienti istituzionali: a testimonianza di questa esperienza viene fondato nel 1961 da Tapié, a Torino, un **Centro Internazionale di Ricerche Artistiche**. Ma ormai si tratta di maniera, vuota retorica.

In definitiva, contro chi è rivolta la **ribellione estetica** dell'artista informale? In primis **contro il diktat delle ideologie dominanti** che, a dispetto del loro totale fallimento nel corso del secondo conflitto mondiale, continuano ad imporre dall'alto una linea che prima di tutto si configura come **di partito**. L'arte razionale obbedisce allo stesso processo produttivo ed è strumento della disgregazione dell'individuo da cui vorrebbe invece salvarlo. Gli Informali cercano di liberarsi dalla pressante coscienza storica a cui il realismo sempre ritorna: ma è un cane che si morde la coda. L'informale italiano, anche se apparentemente scevro da aspetti memorialistici, **affonda inevitabilmente nel ricordo inenarrabile della sofferenza bellica**. Si voleva registrare l'attimo, e invece riemerge il passato in tutta la sua potenza. Ma la catarsi si realizza, nonostante tutto: **nel dare voce all'indicibile, riaffiora un'ipotesi di salvezza**.



Alberto Burri, *Catrame* (1949)

Bibliografia

«Il Verri», V, n. 3, *L'Informale*, giugno 1961

R. Barilli, *Informale Oggetto Comportamento*, Feltrinelli, Milano 1979, vol. I

M. Calvesi, *Informale in Italia sino al 1957*, nel suo volume *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Bari 1984, pp. 236-274

E. Crispolti, *L'Informale. Storia e poetica*, Carucci, Assisi-Roma 1971, voll. I e IV

