

L'Informale

Con il termine «informale» vengono definite una serie di esperienze artistiche, sviluppatasi soprattutto negli anni '50, e che hanno una fondamentale matrice astratta. La caratteristica dell'«informale» è di essere contrario a qualsiasi «forma».

Ma cosa sono le «forme»? Nella realtà sensibile è forma tutto ciò che ha un contorno, con il quale un oggetto o un organismo si differenzia dalla realtà circostante, e nel quale si definiscono le sue caratteristiche visive e tattili. Anche l'arte astratta, soprattutto nelle sue correnti più geometriche, si costruisce per organizzazione di forme. Queste, non più imitate dalla natura, nascono solo nella visione (o immaginazione) dell'artista, ma rimangono pur sempre delle forme.

L'informale, rifiutando il concetto di forma, si differenzia dalla stessa arte astratta, costituendone al contempo un ampliamento. Questo ampliamento non è da intendersi solo come possibilità di creare immagini nuove, ma anche come allargamento del concetto stesso di creatività artistica in quanto l'informale produrrà in seguito una notevole serie di tendenze che finiscono per sconfinare del tutto dalle tradizionali categorie di pittura e scultura. L'informale è pertanto da considerarsi una matrice fondamentale di tutta l'esperienza artistica contemporanea.

Il termine «informale» fu coniato negli anni '50 dal critico francese Tapié. A questa etichetta sono state variamente attribuite, e poi negate, molte ricerche di quegli anni. Oggi si tende a individuare, nell'ambito dell'informale, due correnti principali: l'informale *gestuale* e l'informale *materico*. Ma a queste due tendenze vanno di certo uniti altri due segmenti: quello dello *spazialismo* e quello della *pittura segnica*.

L'*informale gestuale*, anche definito «action painting» proviene soprattutto dagli Stati Uniti, e coincide di fatto con l'*espressionismo astratto*. Suo maggior rappresentante è Jackson Pollock. La sua tecnica pittorica consisteva nello spruzzare o far gocciolare (*dripping*) i colori sulla tela senza procedere ad alcun intervento manuale diretto sulla superficie pittorica. Le immagini così ottenute si presentano come un caotico intreccio di segni colorati, in cui non è possibile riconoscere alcuna forma.

I quadri informali sono pertanto la negazione di una conoscenza razionale della realtà, ossia diventano la rappresentazione di un universo caotico in cui non è possibile porre alcun ordine razionale. In tal modo l'esperienza artistica diventa solo testimonianza dell'essere e dell'agire. E in ciò si lega molto profondamente alle filosofie esistenzialistiche di quegli anni, che proponevano una visione di tipo pessimistico della reale possibilità dell'uomo di realizzarsi nel mondo.

Le premesse dell'*informale di gesto* si legano in maniera molto diretta ad alcune esperienze delle avanguardie storiche. In particolare dal dadaismo si può risalire il suo rifiuto per la cultura, dall'espressionismo la violenza delle immagini proposte, ma soprattutto dal surrealismo l'informale prende un principio fondamentale: la valorizzazione dell'inconscio. Nell'*informale di gesto* infatti il risultato che si ottiene è del tutto automatico: deriva non da scelte formali coscienti ma da gesti compiuti secondo movenze in cui la gestualità deriva dalla liberazione delle proprie energie interiori. In tal modo l'automatismo psichico dei surrealisti arriva alle sue estreme conseguenze: in esso non vi è alcun momento cosciente che cerca di razionalizzare o spiegare ciò che proviene dall'inconscio.

Uno dei grandi fascino di quest'arte risiede proprio nel suo farsi. Da essa infatti possiamo far derivare tutte quelle esperienze successive, quali il *comportamentismo*, la *body art* o le *performance*, in cui il risultato estetico non risiede più nell'opera compiuta, ma solo nel vedere l'artista all'opera.

Tra i principali artisti americani dell'action painting vanno ricordati, oltre a Pollock, Willem de Kooning e Franz Kline.

L'*informale di materia* è la tendenza che maggiormente si manifesta in Europa. Esso

deriva da un'antica dicotomia, da sempre presente nella cultura occidentale, da Platone in poi: la polarità materia-forma. Il primo termine indica il magma informe delle energie primordiali, il secondo definisce l'organizzazione della materia in organismi superiori. Questo contrasto materia-forma divenne un termine problematico nella scultura di Michelangelo, e da lì ha influenzato, attraverso la riscoperta di Rodin, la scultura moderna. Con l'informale si appropriano di questa problematica anche i pittori, proponendo immagini in cui i valori estetici ed espressivi sono appunto quelli dei materiali utilizzati.

L'*informale di materia* inizia nello stesso anno in cui Pollock inventa l'*action painting*: il 1943. Protagonista è il pittore francese Jean Fautrier. Egli rifacendosi alle esperienze del cubismo sintetico di Picasso e Braque, e alle ricerche surrealiste di Max Ernst, inserisce nei suoi quadri materiali plastici che emergono dalla superficie del quadro. In tal modo rompe il confine tra immagine bidimensionale e immagine plastica, proponendo opere che non sono più classificabili nelle tradizionali categorie di pittura o scultura.

Ai valori espressivi dei materiali si rivolgono altri artisti informali europei: tra essi emergono soprattutto il francese Jean Dubuffet, lo spagnolo Antoni Tàpies e l'italiano Alberto Burri. Quest'ultimo, in particolare, propone opere dalla singolare forza espressiva, ricorrendo a materiali poveri: legni bruciati, vecchi sacchi di juta, lamiere, plastica, ecc.

Lo *spazialismo* è una corrente non uniforme, che può aggregarsi intorno a due artisti principali: il milanese Lucio Fontana e il russo (ma naturalizzato americano) Marc Rothko. Anche le loro ricerche possono ricondursi all'informale per la comune assenza di «forme», così come sopra definite. Tuttavia la loro ricerca mira ad altri risultati, diversi da quelle degli altri informali. Con le loro opere mirano a suggerire effetti spaziali del tutto inediti, il primo Fontana, ricorrendo a buchi e tagli prodotti nelle tele, il secondo ricorrendo invece alle stesure di colori secondo macchie di sottile variazione tonale. Entrambe queste ricerche hanno la capacità di suscitare atmosfere immateriali e non terrene, proponendo una inedita visione di spazi che vanno al di là dello spazio percettivo naturale.

La *pittura segnica* è, infine, un'ultima versione dell'informale anche se da questa si differenzia per la mancanza di un netto rifiuto della forma. In queste ricerche la forma, benché non del tutto assente, tende a trasformarsi in «segno», cioè in un elemento grafico di riconoscibilità formale ma non contenutistica. Le ricerche della pittura segnica tendono a costruire nuovi alfabeti visivi, ma non concettuali, in cui è evidente la componente calligrafica. Tra gli artisti più significativi di questa tendenza sono da citare l'italiano Giuseppe Capogrossi e in Francia George Mathieu, Wols (pseudonimo di Wolfgang Schultze) e Hans Hartung, questi ultimi due di origine tedesca.

Jackson Pollock

Jackson Pollock (1912-1956) è il rappresentante più emblematico dell'*action painting*, la corrente che rappresenta il contributo americano all'informale. La sua breve vita è segnata da eventi drammatici che ripropongono il prototipo dell'artista maledetto, tipico del panorama artistico europeo di fine Ottocento, e che nella cultura americana era stato incarnato maggiormente da divi cinematografici.

Svolge un apprendistato artistico irregolare frequentando varie accademie e scuole d'arte applicata. All'età di 25 anni, per gravi problemi di alcolismo, si sottopone a diverse sedute psicanalitiche. Viene così a conoscenza del mondo della psicologia, scoprendo le dimensioni dell'inconscio e dell'irrazionalità, che determineranno la svolta decisiva verso l'arte informale.

Prima opera di questo nuovo periodo è il murale realizzato nel 1943 per la casa di Peggy Guggenheim. Da questo momento diviene uno degli artisti americani più noti, acquistando tale fama da divenire quasi un mito.

Mette a punto la sua nota tecnica del «dripping» consistente nel far gocciolare il colore su una tela posta in orizzontale, determinando la colatura del colore con gesti rituali e coreografici in cui erano presenti reminescenze dei riti magico-propiziatori praticati dagli indiani d'America. Le opere così realizzate si presentano come un caotico intreccio di linee e macchie colorate, con una totale assenza di organizzazione razionale. In esse venivano ritrovate quelle tipiche istanze dell'esistenzialismo, caratterizzate da sfiducia nelle possibilità dell'uomo di realizzare le sue aspirazioni di un'armonia con il mondo esterno all'individuo. La sua opera si connota dunque per una carica drammatica ed angosciosa, che suggestionò soprattutto il mondo intellettuale di quegli anni.

La sua ricerca, durata poco più di un decennio, si interruppe nel '56, quando, all'età di 44 anni, morì in un incidente stradale.

Number 1

Questo quadro, conservato nella National Gallery di Washington, è anche conosciuto con il nome «Lavender mist» (nebbia di lavanda) datogli dal critico Clement Greenberg. In realtà, in questo quadro, come nel precedente non vi erano i pali, qui non c'è la lavanda. Questi titoli finiscono più per suggerire possibili letture che non per identificare in maniera corretta le opere. «Number 1», al di là delle suggestioni atmosferiche o olfattive che può suggerire, rimane uno degli esempi più compiuti dell'arte di Jackson Pollock.



Jackson Pollock, Number 1, 1950

Pali blu

Questo quadro, come quasi tutte le opere di Pollock, ha dimensioni notevoli (circa metri 2x5), non tanto per esigenze di monumentalità, quanto per evidenziare lo spazio fisico reale in cui si muove l'artista con tutta la sua gestualità. Su questa tela Pollock utilizza colori ad olio, smalti sintetici e vernici all'alluminio, spruzzandoli con batuffoli di cotone, pennelli da imbianchino, pezzi di legno.

Su un fondo grigio-nero di metallica colorazione si dispongono vari intrecci di tonalità rosse e gialle. Su tutto emergono otto segmenti neri che danno il titolo al quadro. Da notare che il blu citato dal titolo in realtà è del tutto assente dal campo cromatico del quadro. Esso è quindi elemento suggerito ed evocato più che realmente rappresentato, e la cui assenza introduce un primo elemento di tensione drammatica.

Tuttavia il titolo «pali blu» suggerisce un'interpretazione figurativa degli otto segmenti neri, quasi ipotizzando una forzatura dalla concezione dell'opera che, in tal modo, non appare più del tutto informale. Ciò potrebbe suggerire un estremo sforzo di ritornare dal caos informe verso un minimo di ordine e di razionalità. Ma è uno sforzo

drammatico che mostra tutta la sua difficoltà (o impossibilità) a compiersi. I pali infatti appaiono contorti e disallineati, quasi presi e riassorbiti dal caos informe dal quale cercano di distaccarsi. Il contenuto del quadro si addensa dunque in queste sue conflittualità: il blu, simbolo di spazio e serenità, che non riesce ad apparire, i pali che non riescono a prendere una forma sicura e stabile. Ma lo sforzo dei pali di prendere forma e colore sembra quasi un'allegoria degli sforzi umani di riemergere dal caos in cui la vita si muove. E l'opera sembra così suggerire che la razionalità non è del tutto assente: da qualche parte sopravvive, ma è praticamente schiacciata dall'irrazionalità, che "forse" vincerà. Ed è proprio il senso di questo ultimo "forse", che non viene sciolto in una soluzione finale ottimistica, a costituire il conflitto interno dell'opera.



Jackson Pollock, Pali blu, 1953

Alberto Burri

Alberto Burri (1915-1995) è l'artista italiano, insieme a Lucio Fontana, ad aver dato il maggior contributo italiano al panorama artistico internazionale di questo secondo dopoguerra. La sua ricerca artistica è spaziata dalla pittura alla scultura avendo come unico fine l'indagine sulle qualità espressive della materia. Ciò gli fa occupare a pieno titolo un posto di primissimo piano in quella tendenza che viene definita «informale».

Nato a Città di Castello in Umbria, segue gli studi di medicina e si laurea nel 1940. Arruolatosi come ufficiale medico, viene fatto prigioniero a Tunisi dagli inglesi nel 1943. L'anno successivo viene trasferito dagli americani in un campo di prigionia in Texas. Qui inizia la sua attività artistica. Tornato in Italia abbandona definitivamente la medicina per dedicarsi esclusivamente alla pittura.

Sin dall'inizio la sua ricerca si svolge nell'ambito di un linguaggio astratto con opere che non concedono assolutamente nulla al figurativo in senso tradizionale. Le prime opere che lo pongono all'attenzione della critica appartengono alla serie delle «muffe», dei «catrami» e dei «gobbi». Queste opere, che esegue tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta, conservano un carattere essenzialmente pittorico, in quanto sono costruite secondo la logica del quadro. Le immagini, ovviamente astratte, sono ottenute, oltre che con colori ad olio, con smalti sintetici, catrame e pietra pomice. Nella serie dei «gobbi» introduce la modellazione della superficie di supporto con una struttura di legno, dando al quadro un aspetto plastico più evidente.

Alla prima metà degli anni Cinquanta appartiene la sua serie più famosa: quella dei «sacchi». Sulla tela uniformemente tinta di rosso o di nero incolla dei sacchi di iuta. Questi sacchi hanno sempre un aspetto «povero»: sono logori e pieni di rammenti e cuciture. Al loro apparire fecero notevole scandalo: ma la loro forza espressiva, in linea con il clima culturale del momento dominato dal pessimismo esistenzialistico, ne fecero presto dei «classici» dell'arte. Con alcune mostre tenute da Burri in America tra il 1953 e il 1955 avviene la sua definitiva consacrazione a livello internazionale.

La sua ricerca sui sacchi dura solo un quinquennio. Dal 1955 in poi si dedica a nuove sperimentazioni che coinvolgono nuovi materiali. Inizialmente sostituisce i sacchi con indumenti quali stoffe e camicie. La sua ricerca è in sostanza ancora tesa alla sublimazione poetica dei rifiuti: degli oggetti usati e logorati ne evidenzia tutta la carica poetica come residui solidi dell'esistenza non solo umana ma potremmo dire cosmica.

Dal 1957 in poi, con la serie delle «combustioni», compie una svolta significativa nella sua arte, introducendo il «fuoco» tra i suoi strumenti artistici. Con la fiamma brucia legni o plastiche con i quali poi realizza i suoi quadri. In questo caso l'usura che segna i materiali non è più quella della «vita», ma di un'energia che ha un valore quasi metaforico primordiale - il fuoco - che accelera la corrosione della materia. Nella sua poetica è sempre presente, quindi, il concetto di «consunzione» che raggiunge il suo maggior afflato cosmico con la serie dei «cretti» che inizia dagli anni Settanta in poi. In queste opere, realizzate con una mistura di caolino, vinavil e pigmento fissata su cellotex, raggiunge il massimo di purezza e di espressività. Le opere, realizzate o in bianco o in nero, hanno l'aspetto della terra essiccata. Anche qui agisce un processo di consunzione che colpisce la terra, vista anch'essa come elemento primordiale, dopo

che la scomparsa dell'acqua la devitalizza lasciandola come residuo solido di una vita definitivamente scomparsa dall'intero cosmo.

Nell'opera di Burri l'arte interviene sempre «dopo». Dopo che i materiali dell'arte sono già stati «usati» e consumati. Essi ci parlano di un ricordo e ci sollecitano a pensare a tutto ciò che è avvenuto nella vita precedente di quei materiali prima che essi fossero definitivamente fissati nell'immobilità dell'opera d'arte. La poetica di Burri, più che il suo stile, hanno creato influenze enormi in tutta l'arte seguente. La sua opera ha radicalmente rimesso in discussione il concetto di arte, e del suo rapporto con la vita. L'arte come finzione mimetica che imita la vita appare ora definitivamente sorpassata da un'arte che illustra la vita con la sincerità della vita stessa.

Sacco e rosso

Questa opera di Burri è conservata alla Tate Gallery di Londra. Ha un formato rettangolare. Sullo sfondo vi è un rosso brillante molto intenso. Su questo primo piano l'artista incolla dei sacchi occupando la fascia centrale orizzontale, con due appendici sottili che scendono verso il basso. La composizione ha un rapporto molto equilibrato. Del resto in tutta l'opera di Burri è sempre rintracciabile un equilibrio compositivo di matrice classica.

I sacchi che egli incolla sulla tela compongono un insieme plastico che si stacca nettamente dal piano rosso di fondo. Ciò avviene sia per la qualità tattile data dalla trama dei sacchi, sia per la sovrapposizione di più strati di juta, sia per le lacerazioni e gli strappi che creano dei rilievi molto evidenti.

Ciò che colpisce immediatamente dell'opera è la qualità «povera» e umile dei sacchi. Da uno stato iniziale che si intuisce, in cui la juta aveva l'aspetto regolare e uniforme delle cose nuove, si è giunti a questa deforme articolazione della materia che ci suggerisce una profonda storia vissuta. Esse sono il residuo materiale di azioni umane vissute e ora spente. Storie che sembrano narrare di sforzi, di lavori umili, di miserie, di dolori.

I sacchi usati da Burri sono sacchi come tanti, il cui destino non era di assumere qualità estetiche. Il loro destino era solo ed unicamente quello di servire ad uno scopo. E nel servire a questo scopo hanno acquisito un aspetto che è il risultato sincero della vita che li ha resi per un periodo utili ed anch'essi vitali.

L'operazione che compie Burri ha ovviamente dei precedenti. Picasso e Braque furono i primi, durante il periodo del cubismo analitico, ad inserire dei frammenti reali nei loro quadri. Ma l'operazione di Burri è ben più radicale, e dà un senso del tutto inedito alle sue opere. Nelle opere cubiste era la realtà che si adattava alle esigenze della rappresentazione artistica. In Burri, invece, è l'arte che si adatta alla realtà. Non è l'arte che rappresenta la realtà: è la realtà che si presenta da sé facendosi arte.

I sacchi di Burri sono «reali», nel senso che egli li ha «trovati» effettivamente così, non li ha ridotti lui in quel modo. Prendere dei frammenti «reali» per proporli quali opera d'arte aveva ovviamente già un precedente con Duchamp e l'invenzione dei ready-made. Tuttavia in Burri non vi è alcun intento derisorio o dissacrante, come era per i dadaisti. Egli compie la sua operazione con una serietà che trascende qualsiasi intento polemico contingente.

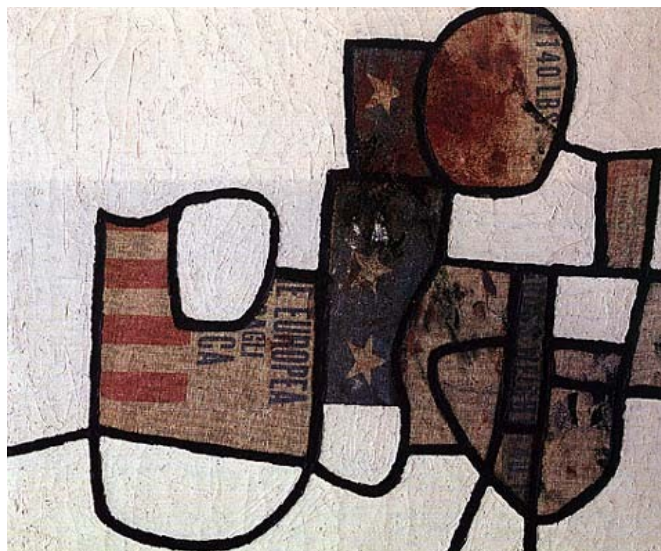
Tuttavia, se l'opera di Burri è stata sempre letta con un occhio romantico per questa sua esaltazione del dato povero e umile dei suoi sacchi, non è da dimenticare la grande suggestione che queste opere ebbero sulla definizione di un nuovo concetto di arte. La ridefinizione di un rapporto nuovo tra arte e vita è alla base di tutte le nuove tendenze artistiche che si sono sviluppate in questi ultimi decenni.



Alberto Burri, Sacco e rosso, 1954

SZ1

Famosissima opera di Alberto Burri, viene considerata una anticipazione importante non solo della sua arte successiva, ma anche di molta produzione americana tra anni Cinquanta e Sessanta, in particolare del New Dada e della Pop Art. L'idea di utilizzare la tela quale protagonista dell'opera, e non come supporto, è sicuramente una sperimentazione linguistica per saggiare possibilità nuove. Ma ciò che rende improvvisamente denso di significati l'opera è che la tele utilizzate sono frammenti di sacchi ritrovati da un vissuto reale, testimoni sopravvissuti di valenze esistenziali che sono reali testimonianze storiche. Così la materia, che via via diverrà sempre più importante nella poetica di Burri, già mostra tutta la potenzialità che l'artista vi cerca: la memoria di eventi che l'hanno modificata in maniera radicale e irreversibile.



Alberto Burri, SZ1, 1949

Two shirts

In quest'opera, come già il titolo suggerisce, non sono dei sacchi a rendersi testimoni di racconti esistenziali, ma sono direttamente gli indumenti che più vengono associati

all'uso umano. Rispetto alle muffe, ma soprattutto ai catrami, queste opere dal bianco quasi virginale, sanno di leggerezze meno drammatiche, benché, nelle sue lievi increspature già preannunciano le aridità successive dei cellotex.



Alberto Burri, Two shirts, 1957