

Informale

Definizione e Puntualizzazioni

l'astrattismo

- Le avanguardie storiche, nei primi due decenni di questo secolo, hanno totalmente rivoluzionato il panorama artistico europeo. In nome di una sperimentazione continua, giungono con **l'astrattismo** ad un'arte che è totalmente agli antipodi con qualsiasi tradizione precedente. La rottura con il passato appare definitiva.

la situazione artistica italiana nel secondo dopoguerra

la comparsa di due opposti schieramenti:
i realisti ed i formalisti.

I primi, capeggiati soprattutto da Guttuso, proponevano un'arte che si impegnasse nella realtà sociale del tempo,

i secondi (Pietro Consagra, Achille Perilli, Piero Dorazio ed altri) pretendevano una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche.

L'informale

Con il termine «informale» vengono definite una serie di esperienze artistiche, sviluppatesi 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**.



Alberto Burri a Città di Castello

Palazzo Albizzini

- ospita quella che potremmo definire la "raccolta antologica" di Alberto Burri.
Burri nel corso dei suoi 50 anni di attività artistica ha sostanzialmente lavorato per cicli di opere:
 - "Catrami" e "muffe" a cavallo tra anni '40 e '50
 - "Bianchi" e "sacchi" nel corso della prima metà degli anni '50
 - "Gobbi", "legni" e "ferri" nella seconda metà degli anni '50
 - "Combustioni" e "plastiche" dalla fine degli anni '50 a tutti gli anni '60
 - "Cretti" nei primi anni '70
 - "Cellotex" fino a tutti gli anni '80.
- Tutte queste fasi risultano splendidamente documentate.
- Le affiancano, inoltre, le sculture, l'opera grafica e le scenografie.
Tra i lavori esposti si possono ricordare: *Nero 1* (1948), *Pannello Fiat* (1950), *Grande Bianco* (1952), *Combustione Legno* (1955), *Tutto Nero* (1956), *Grande Rosso* (1958), *Legno Sp* (1955), *Grande Ferro* (1959-61), *Bianco Plastica B5* (1965), *Grande Cretto* (1973), *Cellotex* (1983).
-

Palazzo Albizzini



Interno Palazzo Albizzini









il plastico-studio del cretto di Gibellina, opera-monumento
alla città siciliana distrutta nel 1968





Nei nove padiglioni degli Ex Seccatoi del Tabacco

- sono esposte le opere tarde e soprattutto i grandi cicli pittorici realizzati da Burri tra il 1974 e i primi anni '90. Elenchiamo i principali: *Il Viaggio* (1979), *Orsanmichele* (1980), *Sestante* (1982), *Rosso e Nero* (1984), *T Cellotex* (1975-1984), *Annottarsi* (1985-1987), *Non ama il nero* (1988), *Grandi Neri* (1988-1990), *Metamorfotex* (1991), ispirato a Kafka, e *Il nero e l'oro* (1992-1993). All'interno si trovano anche *Grande Plastica* (1978) e *Scultura SP* (1981).
- All'esterno dell'edificio sono collocate tre grandi sculture in ferro verniciato: *Grande Ferro Sestante* (1982), *Grande Ferro K* (1982) e *Grande Ferro U* (1990).

Veduta interna dei Seccatoi del Tabacco a Città di Castello



Esterno Ex Seccatoi del Tabacco

- Gli edifici che ospitano la collezione sono quelli di un complesso industriale della Fattoria Autonoma Tabacchi sorto fra la fine degli anni '50 e la metà degli anni '60 per l'essiccazione del tabacco tropicale, coltivato ricreando in modo artificioso le condizioni di clima caldo-umido in cui le piante avevano modo di vegetare.
- Nel 1966, a seguito dell'alluvione di Firenze, evento disastroso che comportò la perdita di documenti fondamentali per la storia della civiltà europea, le attrezzature tecniche e il personale dello stabilimento furono impiegati, con l'assistenza di tecnici specializzati, per il prosciugamento dei preziosi libri danneggiati della Biblioteca Nazionale Centrale, del materiale cartaceo del Tribunale Civile e Penale e della società editoriale "La Nazione".
- Negli anni '70 la coltivazione, non più redditizia, venne cessata e con essa anche l'uso dei seccatoi.

La spianata antistante ai Seccatoi del Tabacco, con una grande scultura di Alberto Burri



- Nel 1978 venne concesso in uso gratuito a Burri uno dei seccatoi, che nel 1979 fu aperto per la presentazione alla critica ed al pubblico del primo vasto ciclo pittorico denominato "Il Viaggio". L'acquisizione di tutto il complesso da parte della Fondazione Palazzo Albizzini, resa possibile nel 1989, ha dato l'avvio al progetto generale di recupero ed adattamento museale. L'uso di immobili così singolari ha consentito l'esposizione di dipinti altrettanto singolari, anche nella dimensione, recente ulteriore donazione del pittore alla sua città, vivace luogo di incontro di antiche culture che ha prodotto nel tempo originali testimonianze di grande civiltà. Lo spazio espositivo, inaugurato nel 1990, ospita 128 opere realizzate dal 1974 al 1992/'93







Bozzetto per Tristan e Isotta





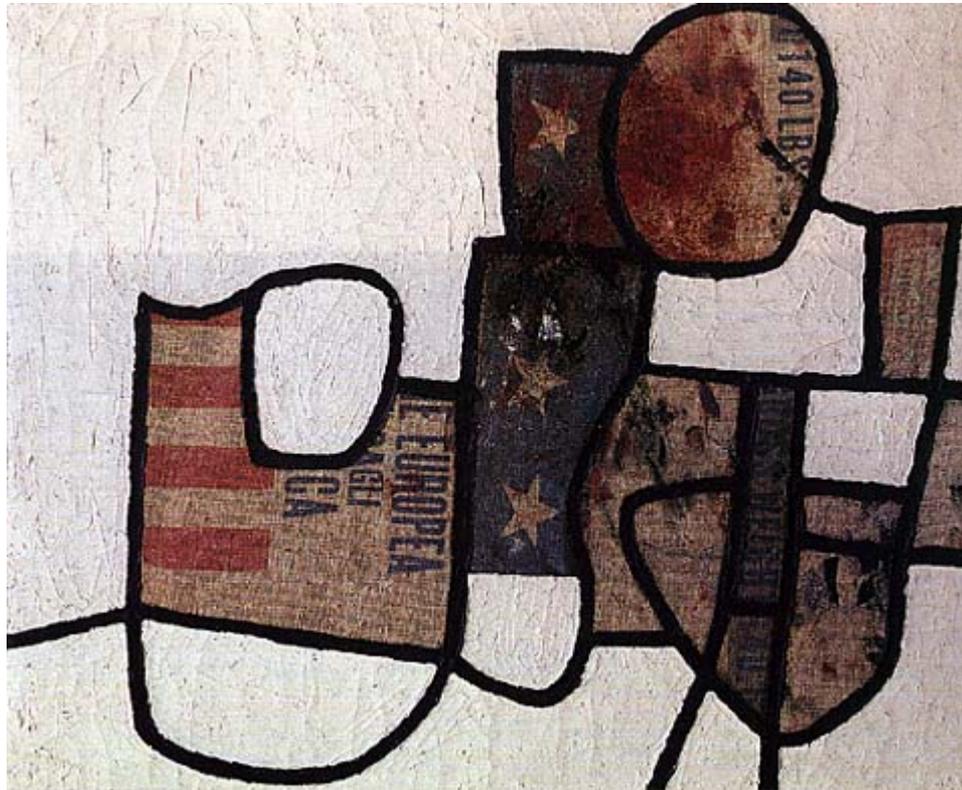
ALBERTO GURRI NELLA GALLERIA DELLE ARTI DI CITTÀ DI CASTELLO, 1990

GALLERIA DELLE ARTI DI LUIGI AMADEI 21/A VIA ALBIZZINI TEL/FAX +39. 075.955.89.18

Combustione



Alberto Burri, SZ1, 1949



- 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.



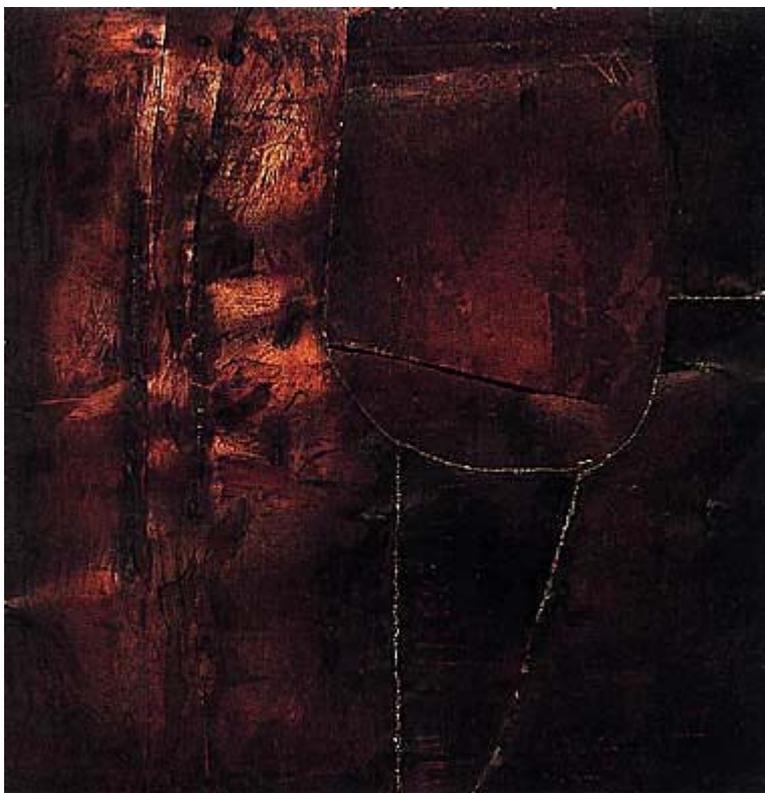
Two shirts, 1957



- 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 mufte, 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.



Grande Ferro E, 1959



- Esaurita la fase dei «sacchi», nella seconda metà degli anni Cinquanta Burri inizia a saggiare le possibilità espressive di nuove materie, in particolare del ferro e del legno, ma lo fa con energia nuova. D'ora in poi, e per alcuni decenni, sarà il fuoco il suo strumento operativo. In questo caso, con la fiamma, opera delle saldature approssimative di lastre di ferro color ruggine. Ottiene opere dalle tonalità cupe e tenebrose, quasi residuati di officine infernali.



Legno, 1959



- Il legno, spesso disposto a sottile lamelle, viene bruciato da Burri, per portare la possibilità espressiva del materiale ad una memoria che è evento cruento e crudele. La materia può comunicarci molte cose, ma nell'estetica di Burri la materia comunica solo se è memoria di eventi che modificano irreversibilmente la materia stessa, non solo la sua forma.



Rosso plastica, 1964



- L'uso del fuoco consente a Burri nuove possibilità espressive quando, con l'invenzione, in quegli anni, della plastica avrà a disposizione un nuovo materiale per le sue combustioni. La plastica ha ben altra reattività al fuoco, e le sue contrazioni violente, nonché i residuati carbonati che la combustione della plastica produce, danno alle sue opere caratteri ancora più drammatici.

- Da notare, comunque, come, nella realizzazione delle sue opere, Burri abbia un controllo assoluto della forma. Il grande cratere che apre nella superficie della plastica rivela un nero, che al pari delle opere di Fontana, rimanda a percezioni spaziali oltre il piano. Ma tutto il corrugarsi della plastica, dal cratere in poi, diviene paesaggio dal disegno perfetto, non il frutto di un evento causale prodotto senza preoccupazioni di tenuta compositiva.



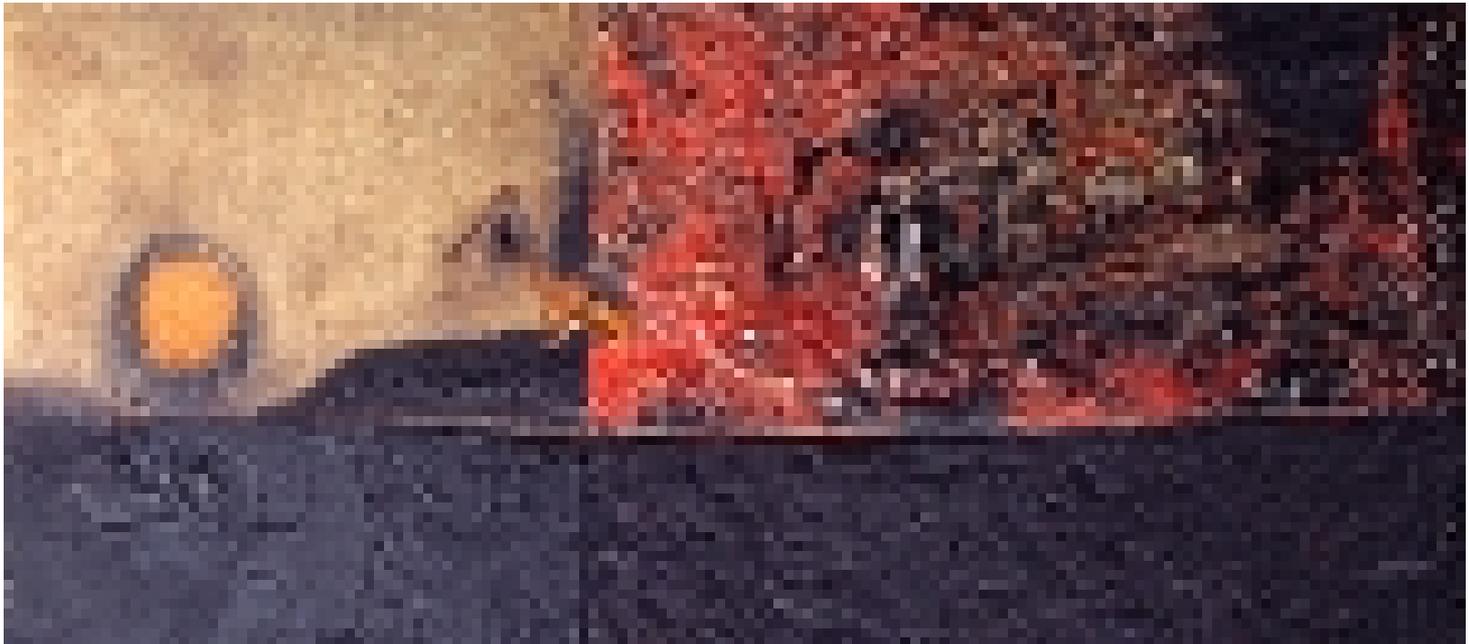
Cretto G 1, 1975



- Con la produzione dei «Cretti» entriamo nell'ultima fase dell'opera di Burri. Le possibilità espressive sono ora date da nuove materie: il caolino e il vinavil (mischiate a pigmento) fissati su cellotex. Ma ciò che egli ottiene è una nuova rappresentazione poetica: non è il fuoco a rendere drammatica la materia, ma la disidratazione. Immagini suggestive di terre spaccate da arsurre, diventano queste le ultime rappresentazioni di materie quasi condannate ad apocalittici destini.

- Partendo dai primi «Cretti» realizzati agli inizi degli anni Settanta, Burri giunge a realizzarne di monumentali, opere non più pittoriche ma decisamente plastiche. Nel '77 e '78 ne realizza due ognuno di m. 5 x15 destinati a Los Angeles e al Museo napoletano di Capodimonte. Nel 1981 inizia la realizzazione del gigantesco Cretto di Gibellina in Sicilia, quasi opera da «Land Art», esteso su una superficie di circa 136mila metri quadrati.

- **Burri, Alberto**
Sacco (Composizione), 1953
sacco, tela e pietra pomice su tela, cm 44 x 36
Mart, Deposito da Collezione Privata, Rovereto



- **Alberto Burri** utilizza come materia pittorica elementi di uso comune: **sacchi di juta, plastica, metalli e legno;**



- **Rosso, nero e combustione, 1954**

Tecnica mista su cartone, cm
48,5 x 107

Mart, Deposito da Collezione
Privata, Rovereto

Alberto Burri

F. Morante

Per ripassare

- 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».

- Questa 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, 1954



- 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.

Burri e Fontana

- Nella vasta corrente dell'Informale si identificano due filoni principali: quello **gestuale**, esemplificato dall'opera dello statunitense **Jackson Pollock**, e quello **materico**, che si afferma soprattutto in Europa (con **Dubuffet, Tapies e Burri**); all'interno del movimento si possono, tuttavia, collocare anche lo **spazialismo** di **Lucio Fontana** e la **pittura segnica** di **Giuseppe Capogrossi**.

- **In Italia** le esperienze della pittura informale evolvono nelle ricerche di Alberto Burri e Lucio Fontana sulla **Materia e lo Spazio**.
- Contrariamente a Emilio Vedova, per il quale l'elemento più importante è **la forza del gesto** che rovescia il colore sulla tela, i due artisti prediligono **materiali di solito estranei** alla pittura, concentrandosi sul rapporto tra **la tela e lo spazio che la circonda**.

- Burri utilizza come materia pittorica elementi di uso comune: **sacchi di juta, plastica, metalli e legno;**
- Fontana cerca, invece, di **superare i limiti bidimensionali della tela**, per creare uno spazio al tempo stesso fisico e concettuale.
- **I tagli e i buchi** dei suoi quadri, oltre a rendere concreto lo spazio vuoto, consentono alla materia di esprimersi attraverso le sue stesse sporgenze e depressioni.

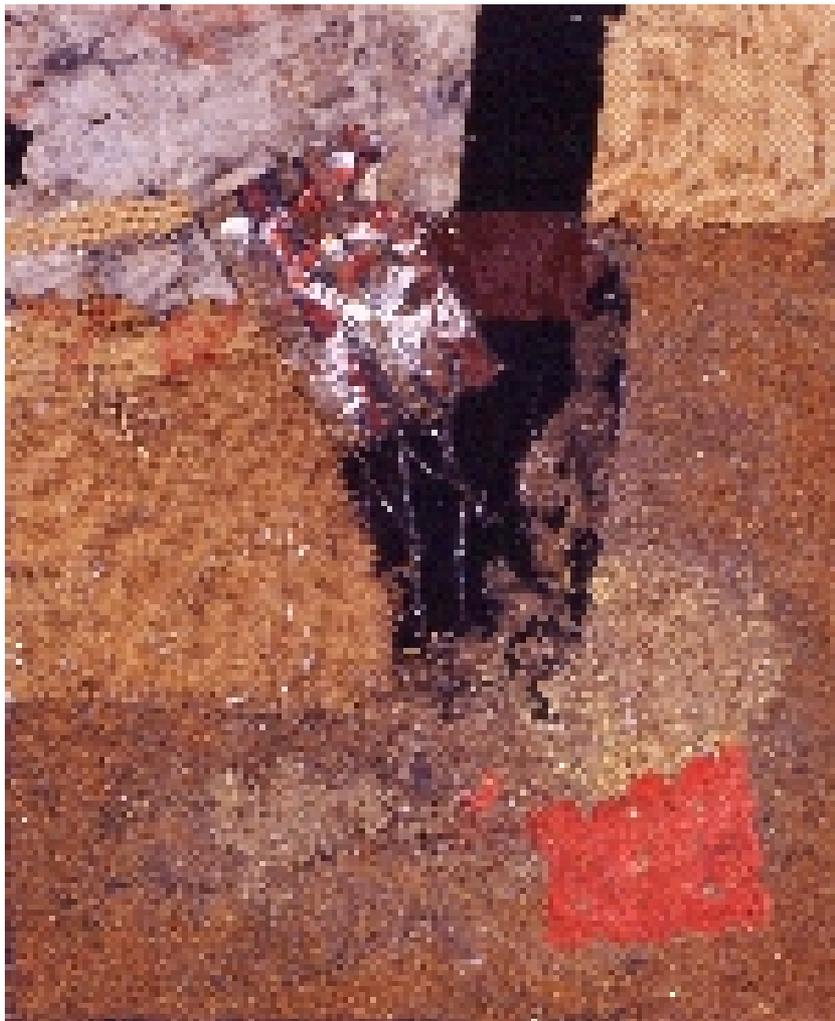


Alberto Burri

Città di Castello (PG) 1915

Nizza (Francia) 1995

- Terminato il liceo classico, s'iscrive alla Facoltà di Medicina dell'Università di Perugia. Catturato durante la seconda guerra mondiale, nel 1943, viene trasferito nel campo di prigionia di Hereford, in Texas, dove dipinge le sue prime opere e decide di abbandonare la professione medica.
- Rientrato in Italia nel 1946, si trasferisce a Roma, lontano dall'ambiente d'origine che non condivide affatto le sue scelte.
- L'anno successivo ha luogo la sua prima personale alla Galleria La Margherita;



- **Burri, Alberto**
Sacco (Composizione), 1953
sacco, tela e pietra pomice su
tela, cm 44 x 36
Mart, Deposito da Collezione
Privata, Rovereto

- A Roma ha modo di avvicinarsi agli ambienti dell'avanguardia Informale, interessandosi alle problematiche della materia che costituiva, insieme al gesto, uno dei principali temi conduttori dell'Informale.
- E' una ricerca sempre rigorosa e porta a risultati che avranno echi oltre oceano.

- Burri userà materiali poveri di varia natura:
 - dai semplici sacchi di juta
 - ai fogli di chellophane,
- passando attraverso i **sacchi bruciati** e **le lamiere saldate**.

Una ricerca che saprà conservare l'iniziale e creativa spregiudicatezza nel corso della carriera, costellata dei più prestigiosi riconoscimenti

- La serie i **Sacchi inizia a partire dal 1952**, quando il maestro umbro balza alla ribalta grazie a un insieme di composizioni realizzate con vari brandelli di sacco.
- **Si tratta di sacchi laceri, sporchi e a volte anche bruciacchiati**, recuperati dal deposito di qualche carbonaio o rinvenuti nelle discariche di rifiuti. Sono brandelli di materia usata e consunta che negli strappi e e nelle sgranature delle trame conservano una traccia eloquente della loro umile storia.

- In Sacco 5P del 1953, Burri incolla su una tela da pittore vari brandelli di sacco, armonizzandone gli accostamenti in relazione al colore, alla grana delle jute, alle toppe che vi sono cucite sopra.
- Quello che ne risulta non è un semplice collage, tipo ready made.
- **Burri utilizza i sacchi affinché ci narrino la loro storia modesta e mai retorica, parallela a quella di tanti uomini che li hanno usati**

Sacco 5 P, 1953

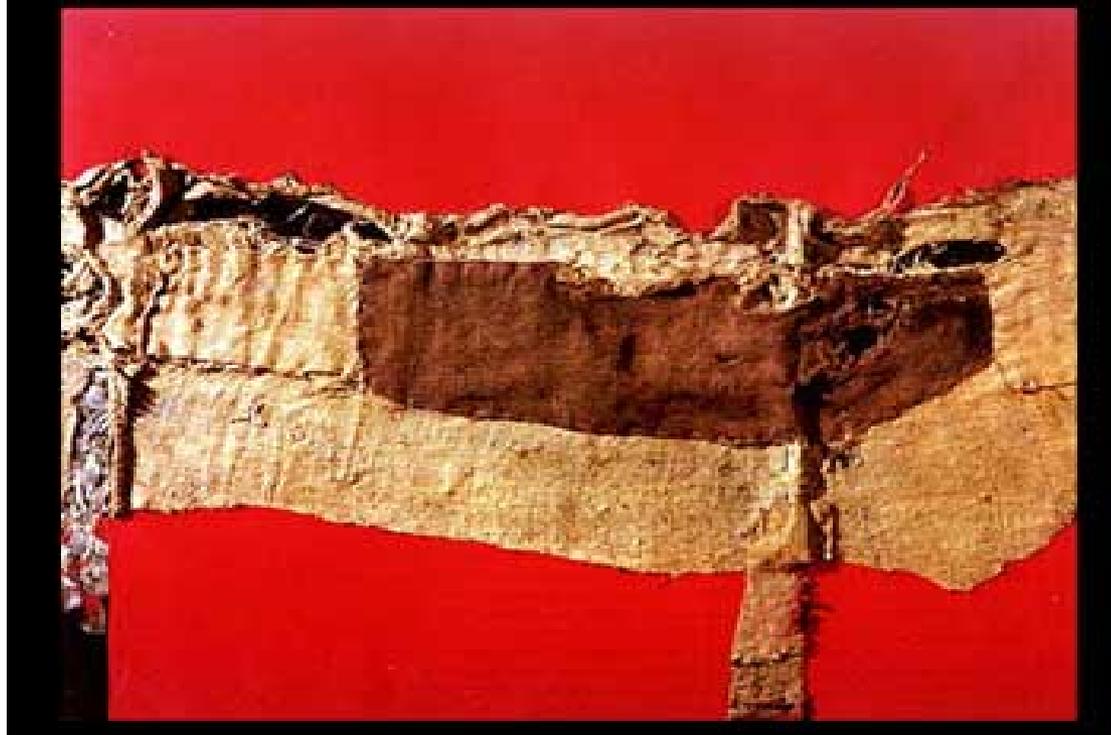


- Negli strappi ,
- nelle bruciature ,
- negli inserti di colore,
- come sulla pelle rugosa di un vecchio,

**l'artista ricerca gli indizi della vita,
del suo sudore, delle sue miserie.**

- In *Sacco e Rosso* del 1954, la drammatica evidenziazione materica balza ancora più prepotentemente agli occhi. Su un fondo uniformemente rosso Burri incolla strati diversi di sacchi, in modo da creare un'accentata immagine a rilievo, che nega la bidimensionalità dello spazio pittorico.
- L'intervento dell'artista è tutt'altro che casuale. **Tendendo e raggrinzendo i suoi materiali, cucendoli o delacerandoli,**
egli li mette in rapporto tra loro facendo trasparire le qualità materiche di ognuno di essi.

Sacco e rosso

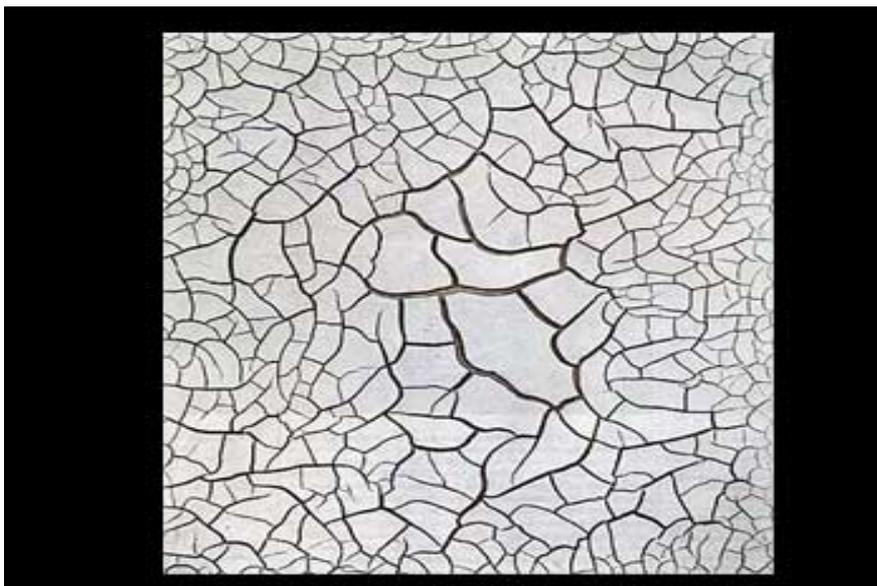


- **“Sono pur sempre e solo sacchi”**
verrebbe da esclamare, ma osservando una moltitudine di gente è possibile concludere che, in definitiva, si tratta pur sempre solo di uomini.
- Eppure ognuno di quegli uomini ha la sua interiorità, la sua storia, il suo segreto bagaglio di memorie, dolori e inconfessate speranze

- Il sacco diviene **una lirica metafora** dell'umanità, attraverso la quale arriviamo a indagare e a conoscere noi stessi, i nostri drammi, le nostre miserie, i nostri sogni.
- La ricerca di Burri esplora vari territori materici.
- La matrice comune sta nel fatto che si tratta sempre di materie povere, neglette, spesso rifiutate

- Proprio perché usate e dismesse sono esse cariche di storia e di vita, come se la contiguità con le vicende personali di coloro che ne hanno fatto uso avesse trasferito su di esse parte di quelle realtà umane e sociali.

Cretto G1



In Cretto G1 ,1975

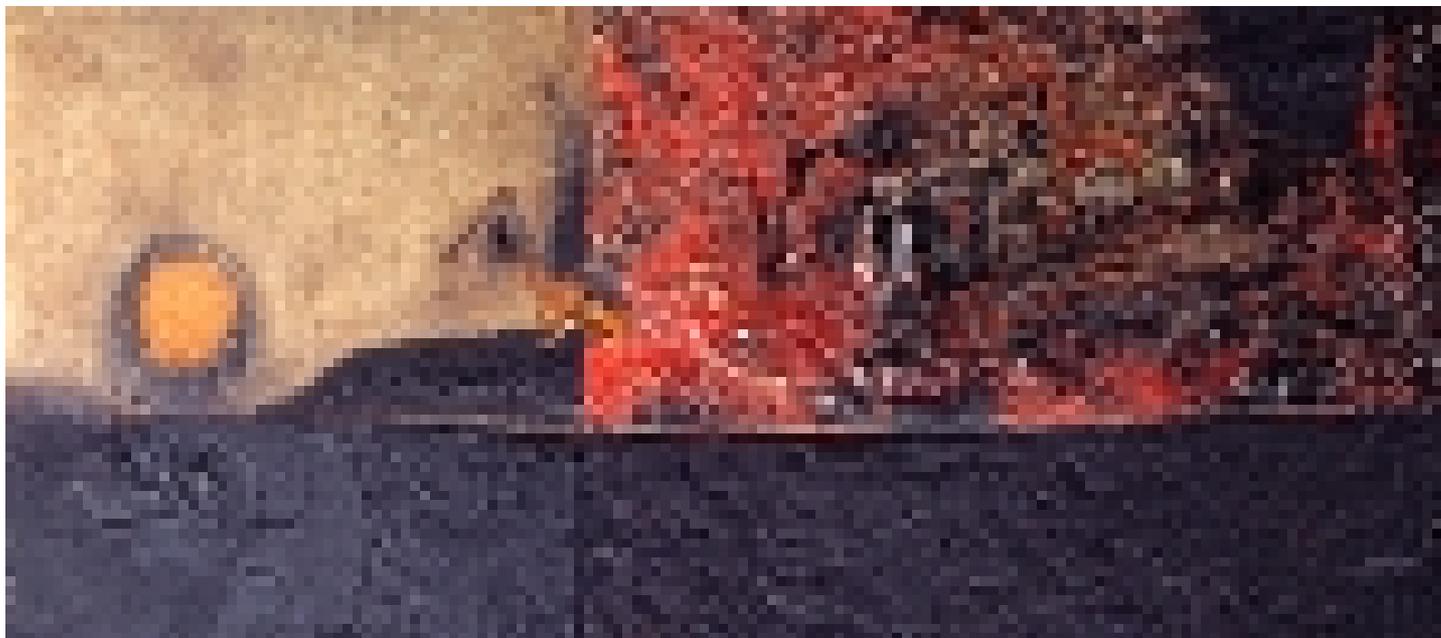
- Burri sperimenta un miscuglio di caolino , bianco di zinco e vinavil, la colla a freddo dei falegnami, spalmato su un pannello **cellotex**, un materiale industriale composto da trucioli di segatura e colla pressati a caldo .
- Il risultato che ne deriva è quello di una superficie irregolarmente e casualmente cretata, in relazione allo spessore del materiale e del tempo di essiccazione.

- Nell' opera sono presenti suggestioni antiche: in parte legate alla terra umbra, o quelle del lontano Texas, entrambe idealizzate e quasi purificate dal colore bianco. La ragnatela di solchi dà alla materia una consistenza e un significato autonomi.
- Ancora una volta si suggeriscono stati d' animo profondi, tensioni interiori, lacerazioni dirompenti.

- Ma non per questo la materia diventa simbolica, evenienza che ne metterebbe in secondo piano il significato.
 - Essa infatti rimane protagonista principale
 - dell' opera, assumendo il valore della testimonianza di vita
- . Una vita spaccata dai mille cretti delle contraddizioni, della solitudine, dell' indifferenza e dei dolori ma proprio per questo incredibilmente ricca di valori, di speranze e di umanità

Sacco e Rosso





-
- **Burri, Alberto**
[Rosso, nero e combustione, 1954](#)
Tecnica mista su cartone, cm 48,5 x 107
Mart, Deposito da Collezione Privata, Rovereto

"Sacco e rosso" del 1955, 180x158 cm



- La concezione panteistica della materia, vista nell'evolversi del suo vissuto sofferto e doloroso, metafora della precarietà della vita umana.

Combustione, Magnani - Rocca

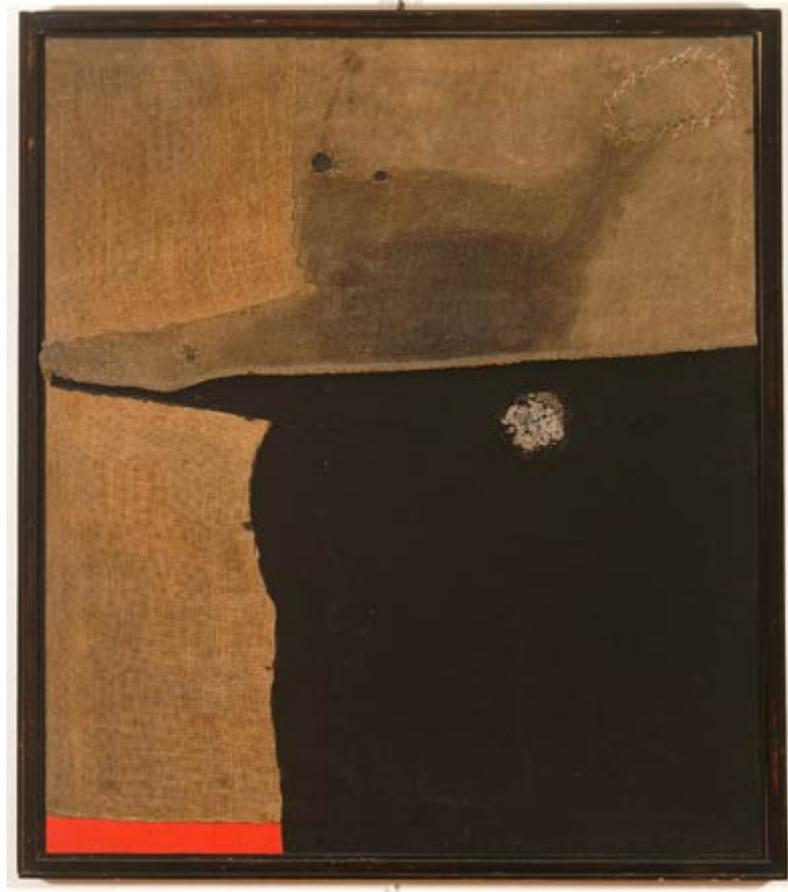


- una piccola splendida Combustione donata da Burri a Magnani nel 1961.
- Principio più volte ribadito da Burri stesso, secondo cui "**il mio primo quadro è uguale all'ultimo**";
- L'arco cronologico copre tutta l'attività di Burri coi primi esperimenti dell'artista sulla materia,
- le mescolanze di colore a olio e sabbia o pietra pomice o altri frammenti di minerali, tese a creare una miscela densa e spessa, che si raggruma sulla tela e rifiuta l'appiattimento sul supporto.
- Anche quest'ultimo, d'altra parte, diventa presto oggetto di un'ulteriore innovativa ricerca che darà origine alle serie celebri dei **Gobbi**, opere in cui strutture metalliche (o, come nell'unico caso del primo "Gobbo" del 1950, con un ramo d'albero) premono dal retro sul tessuto della tela dando luogo a estroflessioni, prominenze, deformazioni.
- Da supporto neutro e vincolante, la tela diviene in tal modo un elemento attivo, sinergicamente partecipe del processo creativo.

- Grande nero cellotex M2 del 1975, appartenente alle collezioni del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università degli Studi di Parma.



La misura dell'equilibrio



Nero cretto



Lucio Fontana
Rosario de Santa Fè (Argentina) 1899
Comabbio (VA) 1968

- Trasferitosi dall'Argentina in Italia fin dal 1905, dopo aver compiuto gli studi tecnici a Milano, si arruola nell'esercito e partecipa alla prima guerra mondiale con il grado di tenente. Ferito, viene congedato e riprende gli studi, ottenendo il diploma di perito edile nel 1918. Quattro anni più tardi torna in Argentina e, inizialmente, lavora con il padre; nel 1924 apre un proprio studio di scultura. Due anni dopo espone le sue opere, influenzate dalla plasticità formale del francese Aristide Maillol, al Salon Nexus a Rosario de Santa Fé.

- Ritornato in Italia nel 1928, s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera dove segue le lezioni di Adolfo Wildt. Nel 1930 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia, con due gruppi in bronzo e ordina la sua prima personale presso la Galleria il Milione di Milano.
- .
- Nel 1934 si avvicina al gruppo degli astrattisti italiani, composto da Melotti, Soldati, Reggiani, Licini, Bogliardi, Veronesi e Ghiringhelli. Con alcuni di questi, l'anno seguente, appoggia il movimento parigino Abstraction-Création e firma il manifesto che segue la Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta, che ha luogo nello studio torinese di Paulucci e Casorati. Alla fine degli anni Trenta si avvicina anche al gruppo Corrente, pur non condividendo la posizione ufficiale del movimento.
-
-



- **Lucio** Fontana -
Donna con fiore
- 1948
- Ceramica, h cm 122
Mart, Rovereto

●

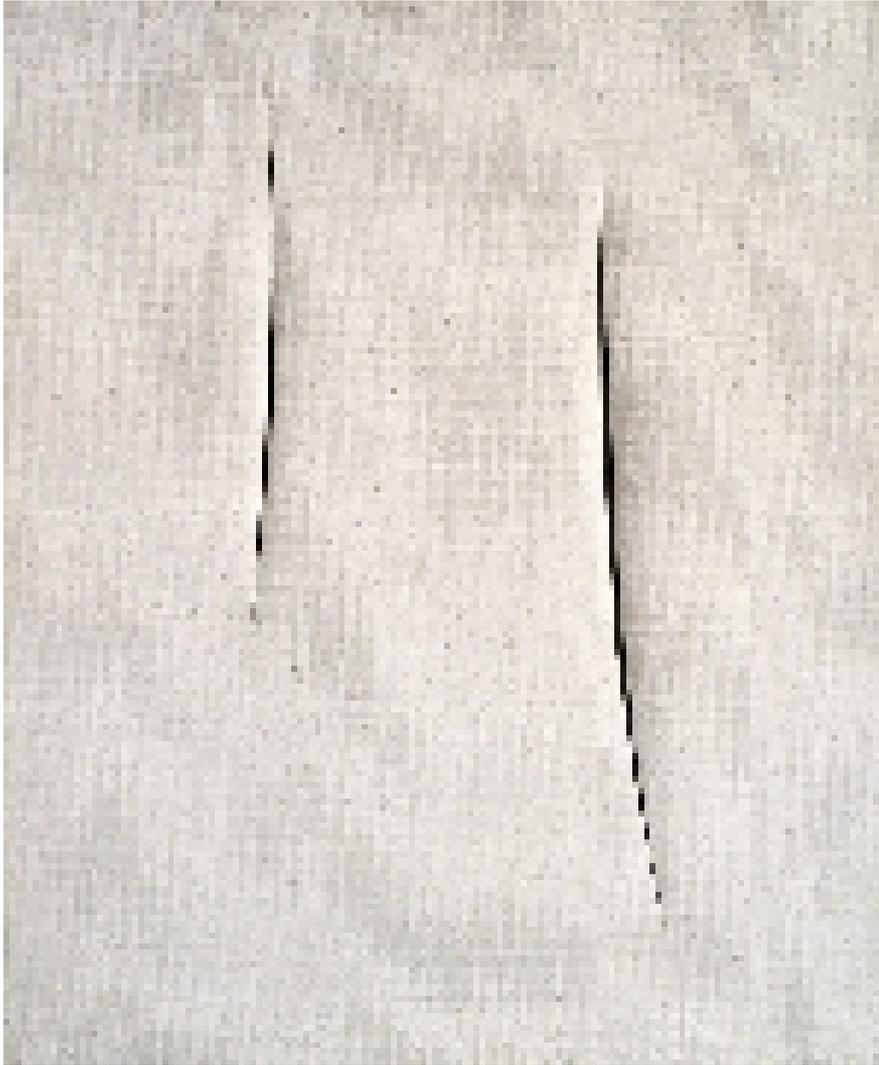
Nel 1940 si trasferisce a Buenos Aires, dove, nel 1946, con Jorge Romero Brest e Jorge Larco, fonda l'Accademia di Altamira. Questa diviene un punto d'incontro per giovani artisti ed intellettuali, insieme ai quali Fontana elabora il Manifesto Blanco, nel quale vengono esplicitati alcuni dei principi teorici dello Spazialismo, in seguito sviluppati ed ampliati in cinque manifesti (Primo manifesto spaziale, 1947; Secondo manifesto, 1948; Proposta per un regolamento, 1950;

- Fino al 1949 si dedica prevalentemente alla scultura. L'anno successivo realizza le sue prime "tavolette graffite", opere in cemento colorato inciso da un segno gestuale e con alcune tracce materiche, che anticipano il periodo informale degli anni Cinquanta.

- tuttavia, realizza alcuni gouaches (Evoluzioni e Ambienti spaziali) che preludono all'installazione Ambiente spaziale, realizzata nel 1949 presso la Galleria del Naviglio a Milano, nella quale anticipa l'uso del neon nell'arte degli anni Sessanta.

- Nel 1952, alla Galleria del Naviglio di Milano, presenta le prime tele con i *Buchi*, esito di una ricerca iniziata nel 1949.
- Tra il 1952 e il 1953 sperimenta nuove tecniche con cui crea i primi *Concetti spaziali* e le *Costellazioni*. Nel 1955 partecipa alla VII Quadriennale di Roma e tiene la sua prima personale a Roma, presso la Galleria Lo Zodiaco.
- Tre anni più tardi sperimenta i *Tagli*. Negli anni sessanta si apre a nuove esperienze come il ciclo delle grandi tele a ogiva intitolate *La fine di Dio* (1963), i *Teatrini* (1964), e le *Ellissi* (1967).

- Nel 1961 Fontana esegue un ciclo dedicato a Venezia (presentato alla mostra "Arte e Contemplazione", Venezia, Palazzo Grassi e poi a New York, Martha Jackson Gallery), nel quale l'impasto pittorico denso è attraversato da tagli aggettanti, che suggeriscono una sensazione plastica di bassorilievo. Negli anni Sessanta Fontana propone i cicli "La fine di Dio" (1963), grandi tele monocrome, di forma ovoidale, alle quali vengono praticati degli ampi tagli e, talvolta, applicati dei lustrini, che evocano l'idea della divinità e del vuoto, i "Teatrini" (1964), forme astratte perforate e poste in un'ambientazione scenica, e le "Ellissi" (1967), legni di forma ellittica caratterizzati da fori distanziati ad intervalli regolari.



- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale. Attese, 1959
idropittura su tela, cm 100 x 81
Mart, Deposito da Collezione
Privata, Rovereto

Lucio Fontana (Rosario, 19 febbraio 1899 – Comabbio, 7 settembre 1968)

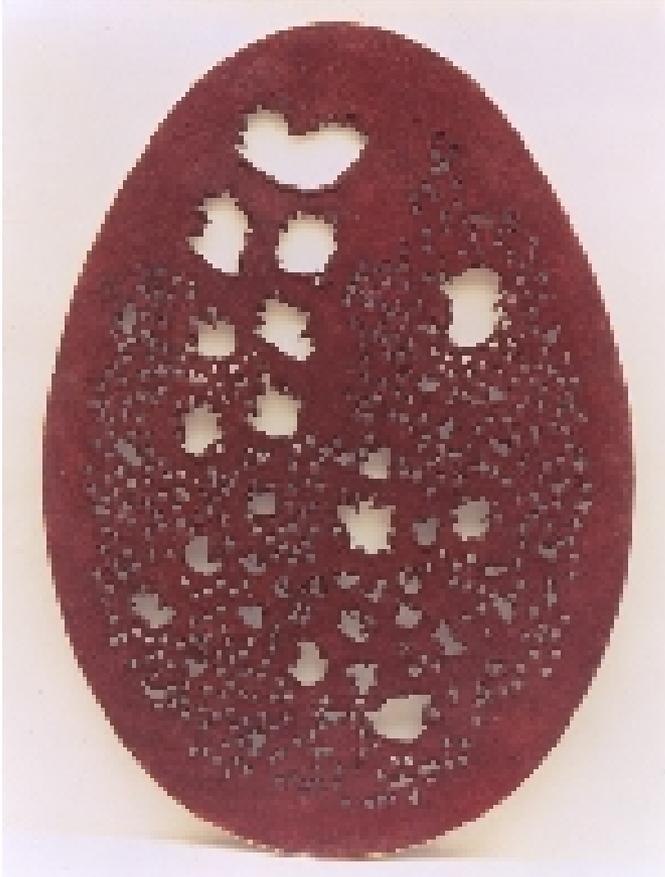
Fontana buca la tela per oltrepassarla, superarla, ma s'è già visto che ottiene proprio l'effetto opposto: l'atto del bucare accentua il valore della tela, della superficie, la trasforma in una presenza che, sì, lascia intuire spazialità infinite, ma che comunque si impone con la sua fisicità.

Dopotutto è lo stesso Fontana ad escludere che un'esperienza del genere possa

realmente essere Spaziale. Quando afferma che "un sasso bucato [lo aggiungerei quindi anche una tela bucata], un elemento verso il cielo, una spirale, sono la conquista illusoria dello spazio", egli è ben conscio dell'impossibilità di raggiungere un'arte veramente Spaziale mediante l'utilizzo degli "antichi" mezzi, perciò, anche se i "Buchi" sono nati in un contesto meramente Spaziale - sono stati ideati per la proiezione di

"immagini luminose in movimento" - restano comunque avvinti alla tela, anche se quest'ultima, come nota giustamente Maurizio Calvesi,

- Quest'opera **rappresenta una testimonianza emblematica per la sua essenzialità e rigore:**
- “A lui interessava la presenza del segno gestuale sulla superficie, il rapporto tra questo segno e tutta la superficie: insomma il valore grafico nella misura dell'insieme. Quando doveva allestire la sala alla XXXIII Biennale, nel '66 [...], voleva presentare un'opera sola, bianca, con un taglio, rendendo ellittica, ma neutra, la sala stessa. Mi ripeteva: ‘Conta l'idea, basta un taglio’” (G. Ballo, presentazione a Lucio Fontana, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 19 aprile - 21 giugno 1972], Milano 1972, p. XXX).



- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale.
La fine di Dio

1963

Olio, graffito e
paillettes su
tela, cm 178 x 123
Mart, Deposito
Fondazione Lucio
Fontana,
Milano, Rovereto



- I "Concetti Spaziali" di Lucio Fontana ridanno fiato all'antico amore per l'astrazione algida e assoluta degli anni Trenta, quando esponeva alla galleria del Milione di Milano con Melotti, Licini, Rho, Radice, Magnelli.

Sono superfici violate da tagli netti o da punte perforanti, che incidono la compattezza della materia per rivelare accessi nascosti all'intimità.

Nei buchi slabbrati del ciclo "Fine di Dio" (1963), l'artista argentino percorre una strada tutta personale per ridefinire il rapporto spazio-superficie-materia, è la strada della totale invenzione, della creazione assoluta.

“Per Fontana –scrive il critico Zeno Birolli - **lo spazio ha un corpo**. Con questa semplice certezza che gli viene da quello che vede, Fontana riesce a confondere davanti ai nostri occhi di ogni giorno, qualunque nozione di luogo, di tempo e di stato delle cose” .

(citazione da Z. Birolli, Lucio Fontana, in Fontana Donazione al Museo d'arte contemporanea di Milano, catalogo mostra, Milano 1978, p. 14)

- **Fontana, Lucio**
Concetto
spaziale, 1955
Polimaterico su
tela, cm 144 x
100
Mart, Rovereto



- Dal 1947 Lucio Fontana ha dato origine alla sua ricerca maggiore, volta all'indagine sui rapporti fra l'opera e lo spazio. Da un lato realizza veri e propri ambienti spaziali dove l'opera diviene oggetto di una percezione più ampia da parte dello spettatore, non solo visiva ma più coinvolgente sul piano fisico e psicologico.
- Dall'altro lato, l'artista prosegue la sua ricerca più concettuale, dove lo spazio viene inscritta dentro l'opera a due dimensioni come una ulteriorità solo allusa, come una virtualità appena posta in atto.
- Ciò avviene tramite un gesto di trasgressione nei confronti del linguaggio pittorico tradizionale, il gesto di bucare, fendere, squarciare la tela, negando per prima cosa l'integrità della superficie e il suo ruolo di schermo su cui proiettare immagini o segni.

- I "Concetti spaziali" di Fontana chiamano in causa, ad un tempo, lo spazio come dimensione reale, quella che intravediamo oltre i tagli e gli squarci inferti alla tela o ad altre materie, e lo spazio come dimensione cosmica, trascendente. Lo spazio allora diventa un "altrove" che assume connotazioni puramente concettuali, come i titoli delle opere avvertono. Quando nel 1947 aveva promosso insieme ad altri artisti il Manifesto dello Spazialismo, affermava: "Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno". Fontana, convinto del valore e della forza del gesto, compie un'azione radicale che spinge la dimensione del quadro "oltre" i confini bidimensionali della tela.

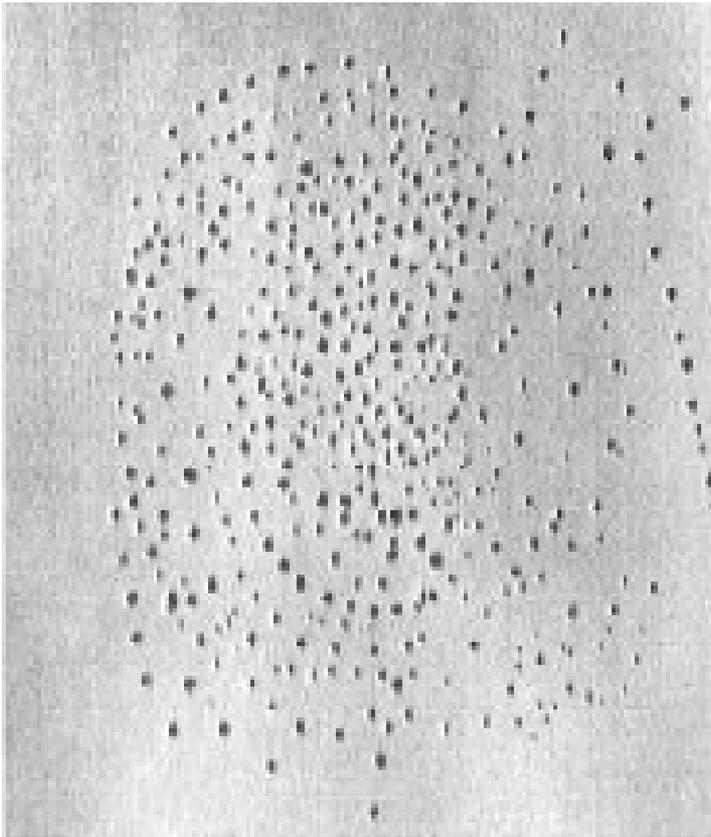
- Questo gesto però non si risolve nella pura distruttività perché il gesto di Fontana equivale a un'apertura; il taglio, il buco, lo squarcio aprono la superficie allo spazio sia in senso fisico che in senso metaforico, rivelano il retro della tela e alludono a spazialità ulteriori.

E' soprattutto la funzione allusiva che l'artista fa emergere come tratto caratteristico dell'opera. Il titolo Concetto spaziale, con cui Fontana denomina tutte le opere legate al tema dello spazio, segnala che nella sua considerazione l'opera finita, il quadro o la scultura fisicamente tangibili, è solo la traccia di un pensiero astratto, una riflessione che ha come oggetto la natura stessa dell'opera d'arte. L'espressione "Concetto spaziale" infatti accentua fin nel titolo questo carattere allusivo che l'opera assume, la natura di indice di un altrove, nello spazio e nel tempo.

- **Fontana, Lucio**
Concetto
spaziale, 1955
Polimaterico su
tela, cm 144 x
100
Mart, Rovereto



Lucio Fontana
Concetto spaziale
1949



È ancora della fine degli anni quaranta, cioè dal 1949, la realizzazione dei primi **Buchi (chiamati anch'essi Concetti spaziali)**, perforazioni della tela alla ricerca di una **ulteriorità spaziale, segni fisici che aprono a una dimensione infinita (e cosmica) di spazio.** Ai primi Buchi su schermi bianchi seguono elaborazioni cromatiche con vetri colorati, impasti di sabbia, porporina ed altro. Seguono i Tagli, tele tagliate e bucate, dal 1959.

- **Quest'opera**, realizzata nel 1955, risente del clima informale in cui è stata elaborata, della poetica cioè che metteva in risalto i valori della gestualità e del colore, steso senza apparente ordine formale. I valori espressivi del gesto sono qui però ridotti ad un grado vicino allo zero in quanto il colore dominante, nero, quasi annulla la forza energica del pur visibile tratto pittorico. Evidentemente l'artista in questo caso intende fondare l'espressività del quadro più sui valori plastici che su quelli cromatici o gestuali.

- L'opera infatti fa parte dell'ampia serie di dipinti in cui Fontana ha impiegato piccole pietre colorate, o frammenti di vetro, che, applicati alla superficie, si pongono in relazione con i buchi che la costellano in quanto fattori linguistici di valore opposto.
- Se il buco oltrepassa la tela verso un al-di-là che non vediamo il rilievo della pietra fonda invece una relazione spaziale con un al-di-qua che è anche il nostro spazio, la nostra dimensione fenomenica pienamente esperibile. Il dipinto si fonda su queste relazioni, dove le pietre e i buchi agiscono come poli opposti di un unico movimento dialettico: virtuali e reali, bianchi e neri, positivi e negativi, essi concorrono a costruire il significato dell'opera, che si mostra perciò polisemica, polifonica, come tutte le opere dell'artista.

(Giorgio Verzotti)

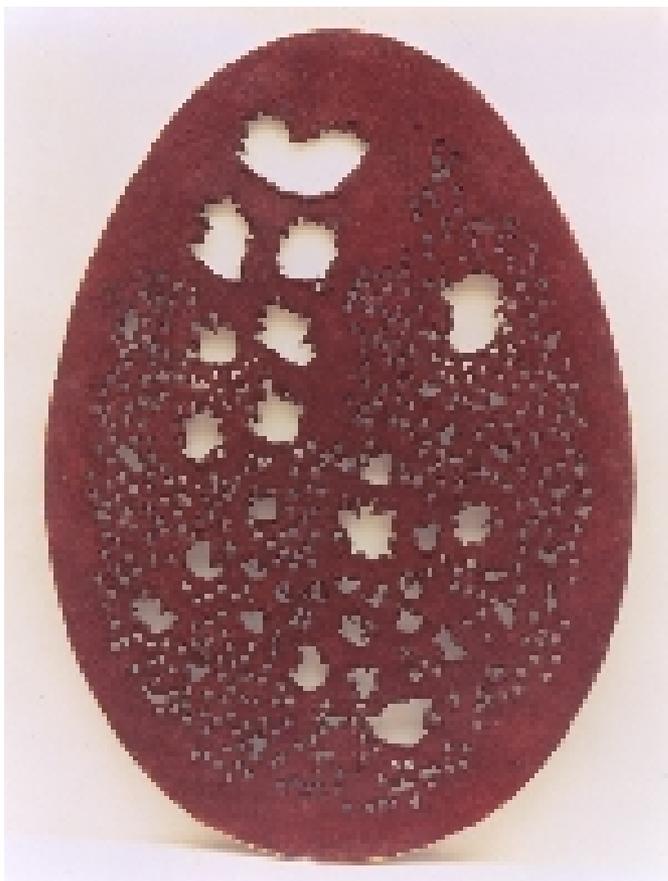


- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale , 1960
cm 116 x 90
Mart, Collezione L.F., Rovereto
-



- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale
1955
Polimaterico su
tela, cm 144 x 100
Mart, Rovereto





- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale. La fine di Dio, 1963
Olio, graffito e paillettes
su tela, cm 178 x 123
Mart, Deposito
Fondazione Lucio
Fontana,
Milano, Rovereto



PERCORSO DI BURRI

La pittura di Alberto Burri copre un arco di cinquant'anni esatti, dal 1945, data delle sue prime prove, al 1995, anno di morte. Il suo iniziale tirocinio come pittore figurativo è molto breve e si chiude già con il 1947.

La produzione astratta si può suddividere in due grandi blocchi: nel primo la superficie dei dipinti, accidentata e irregolare, a volte scoscesa, mette in evidenza la vita delle diverse materie (i sacchi, i legni, i ferri, le plastiche) con le loro crude superfici; nel secondo diventa più livellata e regolare, intrecciando al colore, che può assumere un ruolo esclusivo, le trame della materia: assunte ora soltanto nel loro valore di vibranti tonalità e non già nella drammaticità dei loro movimenti, queste si presentano più uniformi, pur nel loro aspetto ruvido o poroso. Nel corso degli anni Settanta, il mutamento si coglie nel passaggio dai "cretti" ai "cellotex".

Ciò che non muta è il fermo e largo impaginato, il senso dello spazio che, in Burri, è costantemente teso, serrato. Dapprima in forme più tormentate, poi più piane e distese, esso esprime sempre la stessa gagliardità plastica.

L'apparizione dei "sacchi", all'inizio degli anni Cinquanta, suscitò un enorme scandalo. Si trattava di una novità assoluta e sconvolgente, e altrettanto sconcerto destarono le serie successive, dai legni alle plastiche, benché la critica più avveduta non avesse mancato di segnalarne l'avvincente bellezza.

Nessuna altra in effetti, tra le ricerche pittoriche degli anni Cinquanta in Europa e nel mondo, presenta una maggiore tenuta qualitativa; né è paragonabile all'opera di Burri per radicalità d'innovazione linguistica, considerate anche le sue precedenze sugli artisti americani che formeranno i movimenti del New Dada e della Pop Art: artisti che anzi, come altri, proprio da Burri furono stimolati e influenzati, comunque precorsi. Qualche esempio? In un dipinto del 1949 il motivo della bandiera americana, che sarà così caro a Jasper Johns, è già presente. I dipinti "gobbi", la cui tela è cioè spinta in avanti da una sommaria armatura in metallo (altre volte è un ramo d'albero) incastrata nel telaio, anticipano le ricerche della "shaped canvas", cioè dei quadri concepiti come strutture a tre dimensioni, di tela con armatura interna. Numerosi sono poi gli spunti che Rauschenberg (dopo aver visitato lo studio di Burri a Roma nel 1952) trovò nella sua opera, dall'impaginato assemblagistico al motivo del "tutto nero" o all'impiego della chiusura lampo. Dell'interesse per Burri dei militanti europei del cosiddetto Nouveau Réalisme, abbiamo testimonianze a volontà: a parte l'italiano Mimmo Rotella con i suoi "décollages", che da Burri notoriamente prendono le mosse, le incordature dei "sacchi" annunciano gli imballaggi di Christo. Nel 1958 Burri si fa fotografare mentre spara su un barattolo di birra; poi la lamiera sfioracchiata, issata su un perno, è proposta come scultura; la sequenza appare sulla rivista americana *Horizon* nel gennaio del '59 con il titolo "Nascita di una forma d'arte"; per Burri è solo un gesto, per Niki de Saint-Phalle è il suggerimento per una carriera. Nel 1958-59 Yves Klein dà inizio ai suoi "fuochi" che ripetono alla lettera le combustioni di Burri. Per non parlare di una larga schiera di minori in Italia, in Francia, in Spagna, in Germania, negli Stati Uniti e altrove.

Divenuti leggendari, i "sacchi" di Burri non sono tuttavia che un particolare momento della sua ricerca, che aveva preso le mosse dall'uso di materie come i catrami e le mufte, di un genere cioè ancora assimilabile, per qualche aspetto, alla natura degli impasti pittorici, nella loro possibilità di essere spalmate, o meglio raggrumate, sulla tela. Le opere così realizzate alla fine degli anni Quaranta denunciavano già la visione che Burri ha della pittura come entità dotata di una propria vita "organica". Ogni dipinto si presentava in effetti come un organismo, riarso ma cupamente lucente, nero-blu, o rosso e terroso, con le sue escrescenze e contrazioni, borchie di pigmento incrostato e pezzature, ferite ed innesti, operati incidendo nello strato colorante, o sovrapponendo bordature più scure. In altre opere, il pittore perseguiva un ordito di toni con sporcature di colore e impasti di sabbia e olio, alternando agli accenti più cupi dei catrami, orchestrazioni di materie chiare, che valorizzano la rifrazione della luce. L'intensità espressiva, la tormentata tensione delle forme e la loro crudezza non escludevano però una raffinata e talvolta persino elegante qualità di rapporti tonali.

E' intorno al 1950 che data la nascita dei sacchi. E se inizialmente la trama "povera" delle tele di sacco si mescola al colore, verso il 1952 Burri si spinge ad alternare sul telaio, a zone dipinte, i sacchi grezzi, senza più sovrapporre tra di loro questi due elementi distinti e dialetticamente accordati.

La materialità delle logore pezze di juta non viene velata o riconfusa con gli strati del colore: ma invece evidenziata, mettendo l'accento sulla sua intrinseca bellezza. Tra un nero opaco, sonante, e un bianco di calce, robustamente incastrati ai margini del dipinto, la luce abbassata e carica di torpide suggestioni che le fibre del sacco decantano, è luce di una logora e compromessa resistenza, sudore del tempo; ma anche

assaporamento, di quell'ostentato transito del tempo, in una durata godibile di tono: quasi il riscatto o la sublimazione di un logorio patito nel profondo di se stessi.

Via via ci si inoltra in una fase di sempre più esplicita "azione"; gli strappi e le cuciture sembrano sempre più ferite, quasi carnalmente rimarginate, la materia subisce strappi e sfiamenti. L'atto crudele di lacerare, di cauterizzare, di slabbrare, di trapassare e imbastire con l'ago, si inquadra fermamente nella tensione della pagina.

Tra Burri e le sue materie si crea uno scambio di influenze: con i sacchi, evocativi e significanti nella loro testualità esistenziale, c'è un'intesa profonda, un pareggio di presenza e di intervento. Le plastiche sono invece più ricche di possibilità recettive e determinano una violenza di intervento, che si esplicita nell'espressionismo delle combustioni.

Il fuoco lascia le nere tracce della sua azione, già anche nei legni o nei ferri, tornando così a disegnare quelle inquietanti cavità che avevamo incontrato nei catrami e nei sacchi. Nei ferri, le lamiere aperte e ripiegate riflettono un intervento la cui simbologia inconscia potrebbe essere ulteriormente cercata, sia pure nell'ambito di un indivisibile processo psichico-estetico che emerge nei termini di un serrato discorso formale.

Resta comunque una costante, pur nell'alternarsi e rinnovarsi delle materie, il robusto impaginato compositivo e spaziale; e si tratta di qualcosa di strettamente complementare alle lacerazioni inflitte alle materie: è come un orizzonte fatale di fissità e quasi d'eternità con cui si confronta la relatività temporale del logoramento e dell'azione. E' il momento costruttivo che entra in dialettica con quello "distruittivo", formando una serrata unità. La geometria e la materia, l'inquadratura e il segno, la forma e l'informe sono dati anche psicologicamente correlati e inscindibili.

Dopo lo scandalo e il rifiuto di buona parte della critica, per Burri il successo senza riserve arriva con gli anni Sessanta e si consolida alle soglie dei Settanta. Ma intanto, la sua visione tende a rasserenarsi; depone gli accenti drammatici della ricerca informale, pur conservando tutta la propria solennità ed ampiezza di respiro, come dimostra la bellissima serie dei "cellotex" qui esposta.

E' ormai lontano il dopoguerra, nel cui clima erano nati i sacchi, che non per nulla, in una delle interpretazioni avanzate dalla critica, erano stati visti anche come l'emblema di un'Italia povera e lacerata, coinvolta in una dolorosa disfatta, assetata di nuovi valori.

Nella serie dei "cretti" in caolino l'accento cade ancora sulla fenomenologia della materia, che tuttavia non subisce più alcuna violenza, ma si inquadra in una composizione mirabilmente disegnata dal motivo quasi calligrafico delle screpolature. Queste tracciano una rete ora più folta ora più rarefatta, mettendo in chiaro risalto il discorso formale e la sua sublimante volontà d'ordine. Seguono poi i grandi "cellotex", dove l'artista realizza raffinati effetti con la singolare grana di questa materia industriale, che muta di tonalità e di trama nelle parti che il pittore delimita geometricamente e sottopone poi a un particolare trattamento, asportando la "pelle". Così Burri compone visioni di una straordinaria e maestosa semplicità architettonica, segnate da una sorta di orizzonte che suggerisce il dilatarsi dello spazio, o dove si accampano, in nero o in grandi campiture di colori, forme di una monolitica potenza. Uno degli esiti più eloquenti di questa depurata e solenne ricerca sono le grandi sculture in ferro della prima metà degli anni Ottanta.

Nella serie intitolata *Sestante*, del 1982, tutta affidata al colore, Burri, il Grande Astratto, rovescia di nuovo la propria sfida: torna al pennello quando ormai questo sembra messo fuori causa dal dilagare delle ricerche extra-pittoriche, che nella scia delle sue ricerche avevano preso il sopravvento a livello internazionale. Come nei "cellotex", straordinari equilibri collegano una zona di colore all'altra, ogni zona di colore ha un suo peso ma anche una sua agilità, un'immobile fissità ma anche una potenzialità dinamica. Le vaste composizioni comunicano, a un tempo, vivacità e gravità. Leggerezza e peso, appunto, stasi e movimento. Le forme sono estremamente variate: ai moduli squadrati si alternano curve e arabeschi, a pause rarefatte incontri affollati di particelle organiche, animate come cellule ameboidi. Contornati dal nero, i rossi o gli azzurri ricevono un vivo impulso. Ogni colore è sempre nitidamente scandito, e individuato nella sua fisica consistenza; spoglio di ogni fremito lirico o simbolismo, non cerca trasparenze ma impone la propria compattezza e il proprio timbro. Anche il colore è, per Burri, materia, sostanza corposa, come biologicamente dotata di una sua propria vitalità, e ciò che il pittore esalta è appunto l'urgenza vitale che si sprigiona dalle sue pulsazioni.

Allo stesso modo nei precedenti decenni, nei sacchi, legni, ferri o combustioni, Burri evocava la vitalità, e l'esposizione all'esistenza, delle diverse materie. Rimane costante la profonda adesione alla flagranza del mezzo impiegato, come in una ricerca di testimonianze organiche ed elementari della vita, ricerca sempre rinnovata e immaginata in un momento diverso, in uno scatto successivo. Così nel reagire delle plastiche al calore del fuoco, così, nella serie colorata del *Sestante*, nel rimpiccolirsi o ingrandirsi delle forme, nel frammentarsi dei colori o nel loro compatto espandersi. E' come se l'occhio ora si allontanasse, dominando

vasti orizzonti, ora invece si avvicinasse, quasi al microscopio, spiando il brulichio e la fioritura, gli scarti e le penetrazioni di questi elementari protoplasmi che sono i tasselli colorati.

Il decennio che va dalla metà degli anni Ottanta all'anno della scomparsa di Burri, è dominato da dipinti che hanno per titolo *Nero* o *Annottarsi*. Inquietante e suggestiva espressione, “annottarsi”, che è come dire “farsi notte”, inoltrarsi nella notte. Per Burri, giunto al settantesimo anno di età, è anche un “farsi notte” dell'esistenza, un andare verso l'estrema soglia. Tonalità, il nero, spesso accordata al rosso, fin dai sacchi, o in anni successivi all'oro, in un accostamento di potente espressività che si coglie anche nei “cellotex”, ora occupa quasi interamente la sua immaginazione, recuperando all'interno delle proprie gamme una ricchezza di rapporti e di passaggi. La tecnica è per lo più colore acrilico su supporto ancora di cellotex, spesso sposato alla pietra pomice.

Alla pienezza gioiosa di precedenti momenti, si contrappone una tenebrosa contemplazione: un'uguale densità ma rovesciata di segno, un colloquio curvo e sommesso di sagome affatto nere con il fondo di un grigio intenso, di una opacità che è luce non del tutto spenta, come sotto le ceneri. Facendosi notturni, e da un punto di vista come in volo, dall'alto, i pensieri di assoluto incrociano ora gli orizzonti di un approdo al silenzio. Il rapporto tra le diverse tonalità del nero, tra gli andamenti delle forme profilate, e il dialogo delle tessiture pittoriche dalle diverse modulazioni, generano un risultato di muta solennità, quasi paesaggi o architetture intravisti nella notte, e tuttavia senza alcun riferimento naturalistico.

Nei vastissimi locali degli ex seccatoi del tabacco che a Città di Castello, luogo di nascita di Burri, ospitano i grandi cicli degli ultimi anni, da *Il Viaggio* del 1979, al *Sestante*, ai quadri neri e nero-oro, può cogliersi a pieno l'ampiezza del loro respiro spaziale, erede di una tradizione italiana che va da Giotto a Piero della Francesca e al Rinascimento. Debbo confessare che quando visitai per la prima volta gli ex seccatoi ebbi l'impressione di trovarmi di fronte a una sorta di Cappella Sistina del xx secolo, tale è la loro “monumentalità”, una monumentalità prodigiosamente rinnovata nel più ardito e affrancato dei linguaggi contemporanei.

Affrancato, e radicalmente, da ogni nesso con le forme del passato, nella purezza del dettato astratto; ma collegato a un'antica traccia della ricerca italiana in questo rinnovato sentimento dello spazio, che nella pittura di Burri è messo come a nudo e diventa non più teatro della rappresentazione, ma suo protagonista assoluto, gravido di una drammatica profondità e percorso da tensioni e da contrasti di forze. Il dettato della mente governa e riordina impulsi psichici che premono dal profondo; non li reprime ma li contiene, nutrendo della loro spinta la forza stessa della propria *ratio*; che ora emerge con più imperioso nitore, ora si trattiene nel magma che è chiamata a dominare. Impellenti traini istintuali, carichi di energia anche buia e distruttiva, si ricompongono nell'attraversare l'architettonica zona di luce dell'intelletto.

Lo spazio è questa superiore architettura ricomposta, dunque uno spazio che perpetua la “misura” (la *mens-mensura*) degli antichi ma sottoponendola all'inedito confronto con quel vivaio di inquietudini, l'inconscio, la psiche, sui cui bordi l'arte del nostro secolo si è così spesso – ma mai così solennemente – affacciata.

Maurizio Calvesi

COBRA



- Associazione internazionale di artisti attiva in Europa dal 1948 al 1951.
Il nome Cobra deriva dalle iniziali delle capitali delle nazioni di provenienza dei membri originari dell'associazione (**C**openaghen, **B**ruelles e **A**msterdam).
- Gli artisti del Cobra miravano a promuovere la libera espressione dell'inconscio utilizzando spesse e libere pennellate di colori violenti per conferire forza e vitalità ai dipinti.
- Svilupparono in particolare immagini fantastiche derivate dal folclore nordico e da simboli mistici dell'inconscio piuttosto che forme puramente astratte.
-

principali artisti

il danese [Asger Jorn](#), gli olandesi [Karel Appel](#), [Jan Nieuwenhuys](#), Constant e Cornelis Guillame Beverloo detto [Corneille](#), ed i poeti surrealisti belgi C. Dotremont e J. Noiret.

A questi in seguito si uniranno i pittori [Pierre Alechinsky](#), Pol Bury, Ejler Bille, Jean Michel Atlan, Robert Jacobsen, Karl Otto Götz, Mortensen, Carl Henning Pedersen, Kay Nielsen, Henry Heerup e Joergensen.

- Benché di formazione diversa, essi erano mossi da una medesima **aspirazione a un'arte "naturale", spontanea**, che li portò al rifiuto di ogni intellettualismo e dogmatismo teorico a favore della libera sperimentazione di modi espressivi diretti e intuitivi.
- La loro fu un'arte provocatoria che rivendicava il diritto al piacere edonistico del gesto creativo risolto in **un neoespressionismo materico esasperato.**



- Se da un lato l'arte dal gruppo *Cobra*, affondava le proprie radici nella vivace arte popolare nordica dall'altro essa fu il risultato della fusione di alcuni elementi tratti dalle tendenze dell'arte moderna: il ricorso al sogno, al testo letterario e all'"*automatismo psichico*" della poetica surrealista, l'incisività e arbitrarietà del colore espressionista, la violenza ad un tempo aggressiva e umoristica dell'"art brut" di Dubuffet.

- Il gruppo tenne due grandi esibizioni: una al Stedelijk Museum ad Amsterdam nel 1949; la seconda al Palais des Beaux-Arts a Liège nel 1951.
- Temi privilegiati furono la donna, il bambino, l'uccello, il sole e la luna, ma soprattutto un bestiario mitologico a metà strada tra il fantastico, il naïf e l'Action Painting americano.
- Questo gruppo è considerato a giusta ragione una pietra miliare dell'Espressionismo astratto europeo.

Corneille

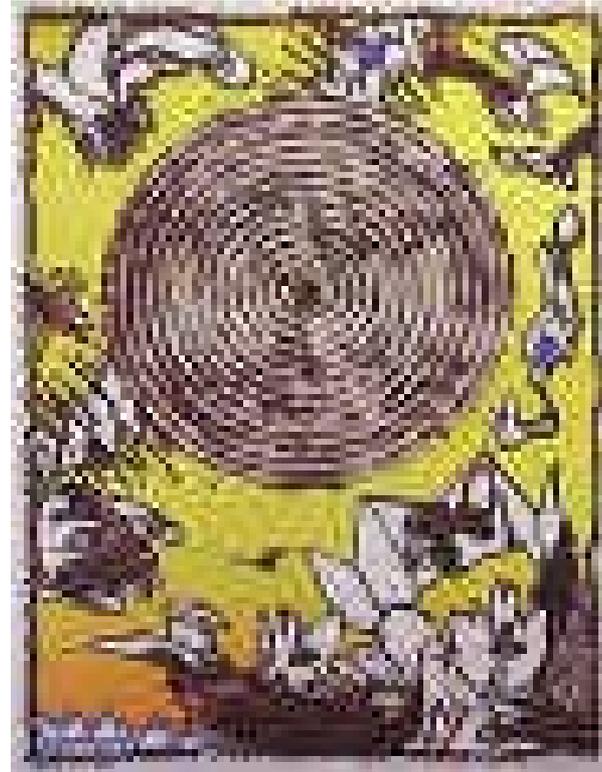
-
-



CORNEILLE



Alekinsky,



Appel



Appel Karel

Da "Jean Dubuffet e l'arte europea 1945 - 1970" a cura di Luca

Massimo Barbero

- pittore e scultore olandese nasce ad Amsterdam il 25 aprile 1921. Dal 1940 al 1943 studia alla Rijksakademie van Beeldende Kunsten di **Amsterdam**. Nel 1946 tiene la prima personale all'Het Beerenhuis di Groninga, in Olanda, e partecipa alla mostra 'Jonge Schilders' allo Stedelijk Museum di Amsterdam; in questo periodo è influenzato prima da Pablo Picasso e Henri Matisse, poi da Jean Dubuffet. Fa parte del Nederlandse Experimentele Groep e nel 1948 dà vita con Constant e Corneille al gruppo "Reflex".

Sempre nel nel 1948, fonda il gruppo CoBrA insieme con Constant, Corneille, Asger Jorn e Pierre Alechinsky. Nel 1949 realizza un affresco per il ristorante del municipio di Amsterdam, che suscita tanto scalpore da essere coperto per dieci anni.

- Nel 1950 è a Parigi dove, tramite lo scrittore Ugo Claus, conosce Michel Tapié, che gli organizza diverse mostre. Nel 1953 tiene una personale al Palais de Beaux-Arts di Bruxelles; nel 1954 riceve il premio dell'UNESCO alla Biennale di Venezia e nel 1956 gli viene commissionata una pittura murale per il ristorante dello Stedelijk Museum. **L'anno successivo visita il Messico e gli Stati Uniti** e vince un premio di grafica alla Biennale di Ljubljana in Jugoslavia; nel 1959 gli viene assegnato il premio internazionale per la Pittura alla Biennale di San Paolo.

- La prima importante monografia di Appel, scritta da Claus, esce nel 1962. Alla fine degli anni '60 si trasferisce al Château de Molesmes, presso Auxerre, a sud-est di Parigi. Nel 1968 il Centre National d'Art Contemporain di Parigi e lo Stedelijk Museum di Amsterdam e nel 1969 la Kunsthalle Basel e il Palais des Beaux-Arts di Bruxelles organizzano sue personali. Negli anni '50 e '60 realizza diverse pitture murali per edifici pubblici. Nel 1970 tiene un'importante mostra al Centraal Museum di Utrecht, e nel 1972 una retrospettiva itinerante in Canada e negli Stati Uniti. Attualmente l'artista vive fra New York e Firenze.

Karel Appel, "The Crying Crocodile Tries to Catch the Sun"



- Principale animatore del [gruppo Cobra](#), **Karel Appel** è un pittore olandese con una vasta preparazione culturale che gli deriva dallo studio della pittura ufficiale, dall'Impressionismo, a Picasso, alla [Scuola di Parigi](#), al primitivismo, per consolidarsi poi in una ispirazione di stampo espressionista a proporre una sua visione del mondo di violenta emotività.

In polemica con l'intellettualismo ed il cerebralismo dell'[astrattismo](#) europeo, **Appel** **sostituisce l'assenza della figura con la foga incisiva del segno e del colore, applicato con pennellate ampie, dense, pastose, di materica sensualità, in continuo confronto con i limiti della tela,** in violazione di tutti i canoni compositivi della rappresentazione, nel nome di una assoluta libertà espressiva, con la gestualità liberatoria dell'[action painting](#) che sprizza energia allo stato puro. Il risultato è una pittura forte, aggressiva, vitalistica, inquietante, dalla tipica deformazione espressionista della forma, dai colori decisi e violenti che l'artista impasta direttamente sulla tela, con grande impiego del nero, poi stesi secondo un metodo del tutto personale che egli stesso descrive consistere nella successiva sovrapposizione di strati cromatici, senza un preciso intento progettuale, ma secondo l'istinto più disinibito.

- Tutti questi elementi caratteristici ben si rilevano in questo " *The Crying Crocodile Tries to Catch the Sun*", 1956, olio su tela di 145.5 x 113.1 inches), Come tutti gli aderenti al gruppo Cobra, **Karel Appel è alla ricerca di una nuova rappresentazione della realtà, fuori dai dogmi consolidati, della quale cerca le radici ispirative nel mito, nei disegni dei bimbi e dei malati di mente, nel folklore della cultura nordica, in tutto ciò che possa essere il più possibile lontano dalla razionalità e dai condizionamenti della cultura ufficiale.**

Questo ne fa un valido rappresentante dell'*art brut*, accanto a Jean Dubuffet e da ciò derivano, come nel quadro presentato, grottesche figure vagamente antropomorfe, improbabili animali, mostruose fantasie organiche che popolano gli incubi della mente e le più paurose fiabe infantili.

- In una ricerca di "naturalità" che lo porta progressivamente ad un dialogo sempre più serrato con la "materialità" del dipingere, **Appel si applica al poliestere policromo, al legno dipinto, ai fogli d'alluminio, alla ceramica ed arriva alla scultura, fermo restando il mezzo espressivo per eccellenza la pittura.** E proprio nella pittura Appel rinnoverà i suoi toni aspri e violenti, dopo un periodo di maggior misuratezza negli anni '60/'70, nel duro neo-espressionismo degli anni '80, dove ricompaiono i tipici colori contrastati e violenti, dalla rudimentale applicazione, seppure in uno schema che la maturità rende più costruito e pensato

- .L'interpretazione che Appel dà dell'Espressionismo, pur nella palese analogia con i caratteri formali tipici di questa corrente, **sprigiona una energia esuberante che in parte ne diluisce il contenuto introverso e angosciante a favore di un atteggiamento verso il mondo venato a tratti di ironia sconfinante nel grottesco.**

Spirito colto e libero, Appel lascia trasparire nella vitalità e nell'irruenza gestuale echi del Surrealismo e dell'Espressionismo astratto americano, stabilendo nel superamento della raffigurazione diretti rapporti con l'Astrattismo, conservando sempre e comunque una capacità creativa indipendente e ribelle, sempre pronta a superare sé stessa per intraprendere nuove vie, come confessa lo stesso Appel allo scrittore Hugo Claus, nel '62: "*....Non posso prevedere quello che sta accadendo, è una sorpresa. Come una passione, la pittura è un'emozione piena di verità e risuona di un suono vivo, come il ruggito che viene dal petto di un leone.*"

- Un'arte libera da formalismi. I lavori di Jorn, Appel e Corneille ad Albisola con particolare attenzione al confronto fra la produzione di Jorn e le opere di Arte Nucleare di Baj e Dangelo aprono il percorso di visita; a seguire, l'esperienza italiana di Vandercam, Wyckaert, lechinsky, Van Lint e Doucet infine, un'analisi di CoBrA da parte di Dotremont dopo il 1954 con opere a quattro mani e individuali di Dotremont e Vandercam, fino alla ritrovata figuratività di Alechinsky *di FRANCESCA GIULIANI*



Asger Jorn e Enrico Baj senza titolo

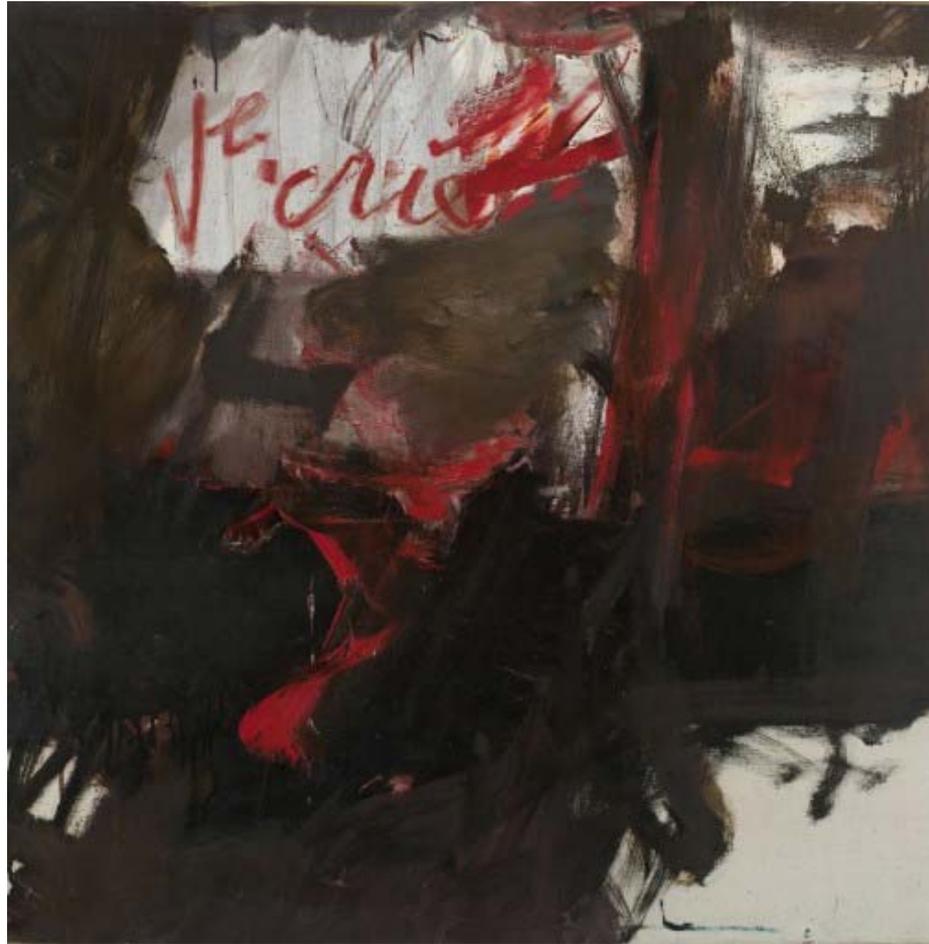


Ragazzo con la palla di Karel Appel

Appel



Je crie di Vandercam e Christian Dotremont



Vous viendrez après la pluie *di*





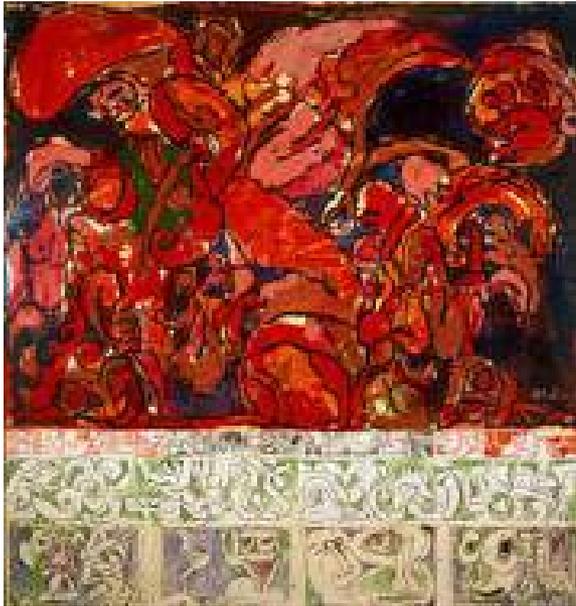
Pierre Alechinsky 1927

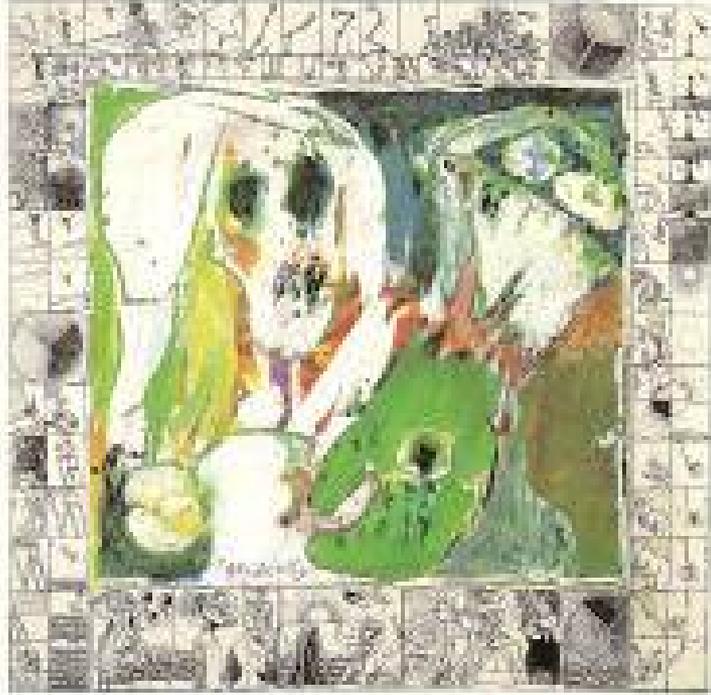
- **Pierre Alechinsky nasce a Bruxelles il 19 ottobre 1927. Presto si interessa di grafica e nel 1944 si iscrive all'Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs di Bruxelles, dove studia illustrazione di libri e tipografia; dipinge anche, in uno stile postcubista e più tardi in una maniera che ricorda Ensor. Nel 1947 espone i suoi quadri raffiguranti donne mostruose nella sua prima personale alla Galerie Lou Cosyn di Bruxelles e nello stesso anno entra a far parte del gruppo Jeune Peinture Belge. Nel 1948 alcuni artisti espressionisti, come Karel Appel, Asger Jorn, Constant, Carl Henning Pedersen e Corneille, danno vita al gruppo CoBrA. Alechinsky vi aderisce nel 1949 e nello stesso anno partecipa alla prima "Internationale tentoonstelling experimentele Kunst-CoBrA" allo Stedelijk Museum di Amsterdam.**

- **Dopo aver assunto un ruolo centrale nel gruppo, nel 1951 ne organizza la seconda esposizione internazionale a Liegi; poco dopo il CoBrA si scioglie. Nel 1951 si trasferisce a Parigi per studiare tecniche di stampa con una borsa di studio del governo francese e l'anno dopo approfondisce le sue conoscenze dell'incisione con Stanley William Hayter all'Atelier 17. Affascinato, nello stesso periodo, dalla calligrafia giapponese, nel 1955 si reca in Giappone visitando le città di Tokyo e Kyoto, dove incontra i maestri di quest'arte antica e realizza anche il celebre film *Calligraphie japonaise*. Negli anni '60 viaggia molto in Europa, negli Stati Uniti e in Messico, partecipando a diverse mostre internazionali. Nel 1965 l'Arts Club of Chicago gli dedica una retrospettiva che verrà poi presentata in altri musei degli Stati Uniti. Nel 1976 è il primo a ricevere il prestigioso Premio Andrew W. Mellon per gli artisti a cui fa seguito, l'anno dopo, una grande retrospettiva al Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh. Attualmente l'artista vive a Bougival, in Francia, dove continua a dipingere e a realizzare stampe e illustrazioni per libri.**







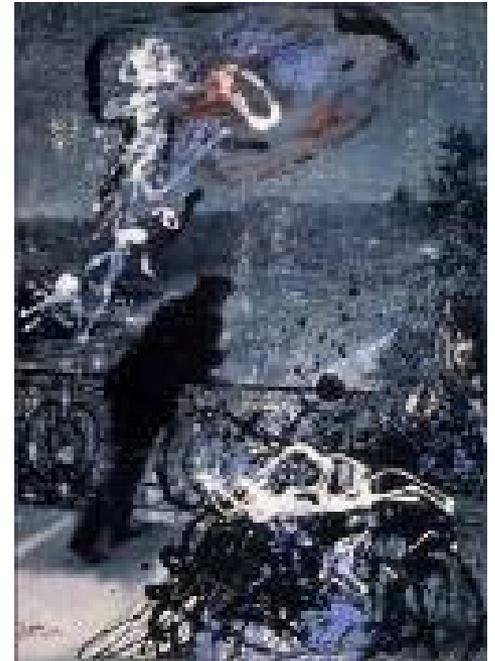
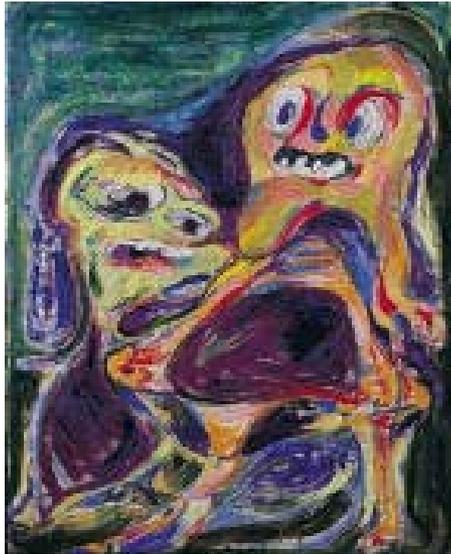
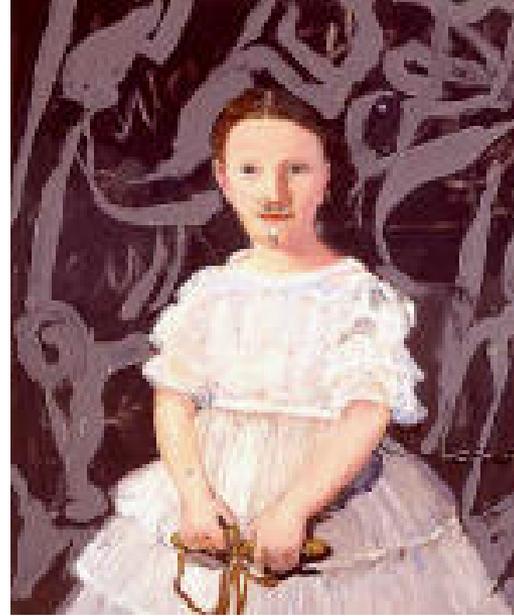
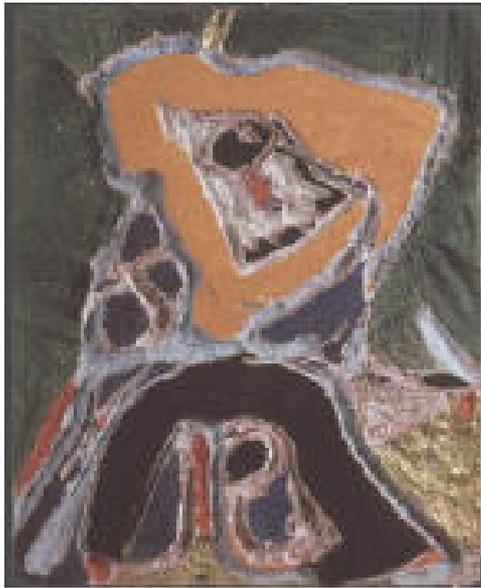




Asger Jorn 1914 - 1973

- Asger Oluf Jørgensen, che modificò successivamente il suo cognome in Jorn, nasce a Vejrum, nello Jutland, Danimarca, il 3 marzo 1914. Nell'autunno del 1936 visita Parigi, dove studia all'Académie Contemporaine di Fernand Léger. Durante la guerra vive in Danimarca, dipingendo tele che risentono dell'influenza di James Ensor, Vasily Kandinsky, Paul Klee e Joan Miró, e collaborando alla rivista "Helhesten". Nell'estate del 1946 compie un viaggio nella Lapponia svedese; nell'autunno dello stesso anno è a Parigi, dove conosce Constant e nel 1947-48 risiede per sei mesi a Djerba (Tunisia). Nel 1948 tiene la prima personale a Parigi alla Galerie Breteau. Nello stesso periodo, assieme a Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont e Joseph Noiret fonda il gruppo CoBrA (acronimo per Copenaghen, Bruxelles, Amsterdam) che rivendica completa libertà espressiva ed enfatizza l'importanza del colore e della pennellata. Prima di dissociarsi dal movimento, Jorn redige la pubblicazione delle monografie della Bibliothèque CoBrA.

- Nel 1951 ritorna in Danimarca, dove le precarie condizioni di salute lo costringono a trascorrere un lungo periodo nel sanatorio di Silkeborg. Nel 1953 è tra i fondatori del Movimento internazionale per un Bauhaus immaginista, una continuazione del gruppo CoBrA, e comincia a lavorare intensamente con la ceramica, stabilendosi l'anno seguente ad Albisola, in Italia, dove promuove gli incontri internazionali della ceramica. I lavori di Jorn comprendono quadri, collage, illustrazioni di libri, stampe, disegni, ceramiche, arazzi, nonché pitture murali eseguite su commissione e, negli ultimi anni, sculture. Dal 1957 al 1961 partecipa al movimento Situazionista Internazionale e tra il 1961 e il 1965 lavora a uno studio sull'arte scandinava delle origini. Dopo la metà degli anni '50 risiede a Parigi e Albisola. Nel 1962 tiene la prima personale a New York, alla Lefebvre Gallery. Dal 1966 si dedica soprattutto alla pittura a olio e viaggia molto, a Cuba, in Inghilterra e Scozia, negli Stati Uniti e in Oriente. L'artista muore ad Aarhus, Danimarca, il primo maggio 1973.



Graham Sutherland e Francis Bacon I colori dell' ordine contro le ombre del caos

I PROTAGONISTI Vita e opere dei due famosi pittori contemporanei

Graham Sutherland e Francis Bacon I colori dell' ordine contro le ombre del caos di GIORGIO SOAVI Ho conosciuto molto bene Graham Sutherland. Non ho mai incontrato Francis Bacon. Ho scritto racconti su entrambi e quello su Bacon, che riguarda il mistero dei suoi disegni è stato, e forse lo è ancora, al centro di un processo presso il Tribunale di Bologna perché, qualcuno che aveva acquistato diversi disegni di Bacon, è stato convinto, o ha avuto dei dubbi, sul fatto che quei disegni fossero buoni. E ancora oggi quei disegni sono depositati presso il nucleo dei Carabinieri addetto ai Beni culturali perché facciano luce su questa faccenda. (Ma chi, visto che si tratta di Carabinieri, sa o capisce se quei disegni sono falsi? Mistero. Giallo nel giallo). Il mercante londinese di entrambi i pittori, e cioè la Marlborough Gallery, ha sempre affermato che Bacon non faceva disegni e, se mai ne avesse fatti, sicuramente li distruggeva. Queste dichiarazioni sono state prese sempre per buone fino al giorno in cui, pochi mesi fa, la vedova dello scrittore inglese Stephen Spender ha venduto alla «Tate Gallery» di Londra, per una somma rilevante, una cinquantina di disegni che Spender aveva avuto in regalo dall' amico Francis Bacon. Non ho mai voluto incontrare Francis Bacon perché sapevo benissimo che, essendo Bacon rivale di Sutherland, del quale ero molto amico, quest' ultimo non avrebbe mai gradito una mia amicizia con il nemico. Entrambi sono stati ai vertici della pittura inglese del nostro tempo: ed è anche certo che, se Sutherland non avesse dato la spinta che ha dato nell' inventare quadri che accentuavano la distruzione della natura attraverso le proprie forze naturali, come gli intrichi di spine, da qualcuno fatte passare per delle allusioni alle Crocifissioni, **Bacon non si sarebbe messo su quella strada visto che entrambi, nei loro quadri, hanno distrutto, reinventandola, il primo la natura, il secondo, alludo a Bacon, la figura umana.** Per Sutherland la figura umana era importante a patto che si capisse, al volo, che razza di tipo aveva ritratto. E i suoi ritratti sono celeberrimi, da quello fatto a Somerset Maugham, a Helena Rubinstein per arrivare al più famoso di tutti, quello fatto a Wiston Churchill, in occasione dei suoi 80 anni, e dalla famiglia Churchill poi rifiutato nonostante Somerset Maugham, che faceva da tramite, avesse affermato che il ritratto di

Churchill era splendido: quel ritratto del Primo Ministro inglese venne fatto bruciare dal giardiniere di Lady Clementine Churchill per ordine della signora, nella loro proprietà di Chartwell, nel Kent, bruciato insieme alle radici, sterpaglie e robacce. Sulle scomode, ma certamente geniali deformità urlanti inventate da Bacon, resta celebre il ciclo dei ritratti al «Papa Innocenzo X» ispirati al quadro di Velázquez, e lì nessuno ha mai osato dire niente perché Bacon aveva inventato la deformazione umana in un modo talmente violento e geniale da risultare, alla fine, se non poetico, certamente sconvolgente: e per qualcuno, persino attraente. Molte volte Sutherland, che sapeva della mia amicizia con Alberto Giacometti e Balthus, mi chiese come mai non avevo ancora voluto incontrare Bacon: lei è un romanziere che si occupa di pittori, chissà cosa le verrebbe in mente di scrivere. Gli risposi la pura verità: e cioè che la pittura di Bacon mi inquietava e, ancora oggi, sono maldisposto alla possibilità che alle pareti di una casa ci siano disegni o quadri che intendono essere feroci, distruggono la figura umana o rappresentano, sia pure genialmente, le sfumature dello spavento. Anche se il piccolo quadro tutto nero di Bacon che sir Robert Sainsbury tiene all' ingresso della sua casa di Londra era stato ammirato la sera in cui, con i Sutherland, fummo ospiti dei Sainsbury. Bacon è sempre stato spaventoso a modo suo. La storia della pittura è affollata di artisti che fanno inventare piccole cose, ma le invenzioni di Bacon restano indimenticabili. Sia Sutherland che Bacon sono stati molto sedotti all' idea di dipingere una Crocifissione che rammentasse il capolavoro fatto da Grünewald nel ' 500 ed esposto al Museo di Unterlinden, a Colmar ma, mentre Sutherland aveva dipinto in quel modo gotico proprio a Grünewald, una Crocifissione per la chiesa di San Matteo a Northampton, o l' arazzo per la cattedrale di Coventry, a Bacon che sognava di «crocifiggersi» anche in pittura quello rimase un sogno perché nessun mercante o museo ebbe mai il coraggio di offrirgli di dipingere una Crocifissione. Ho però visto, tra i disegni di Bacon, dei quali si parla in questi mesi, degli accenni allo schema della croce e risulta che, durante il periodo italiano, Bacon abbia molto atteso di poter fare qualcosa del genere. Ma nessuno, anche questa volta, glielo ha mai chiesto ufficialmente. La rivalità tra i due. Io direi che la rivalità fra i due grandi artisti inglesi fu una rivalità abbastanza silenziosa. Non quando Francis Bacon decise di vivere a Monte Carlo, anche per essere vicino al suo adorato Casinò. Nel libro «Anatomia di un enigma» Michael Peppiatt racconta il momento in cui l' amicizia tra i due artisti non prevede gelosia. È quando il giovane Bacon scrive a Sutherland: «Non so se questo

posto ti piacerebbe o no. Amo questa luce, vado a giocare al Casinò di sera dopo aver lavorato, ed è molto piacevole sentirsi così isolati... Qui nessuno ha un minimo di interesse per l'Arte, e questo è forse confortevole. Sono convinto che tu potresti lavorare veramente molto bene qui. Graham, io voglio ringraziarti per tutto quello che hai fatto per me: e so altrettanto bene che non avrei mai venduto un quadro se tu non ti fossi dato da fare parlando dei miei lavori alla gente. Insomma: mi piacerebbe che tu e Kathleen veniste a vivere qui dove, con qualche sofisticata mossa, il Casinò di Monte Carlo potrebbe anche comprare i nostri quadri. Il tempo è piacevole, i colori splendidi con una nebbiolina perlata che Renoir ha cercato di acchiappare...». Sutherland si convinse, andò a trovare Bacon in quel paradiso, e poi si comprò una casetta, disegnata dall'architetto Eileen Gray sulle colline dietro Mentone. Ma la vita non se ne sta ferma nelle casette e nei luoghi di villeggiatura: da parte di Sutherland non ci fu mai il disordine che regnava nella vita di Bacon ma il contrario: lui amava l'ordine perfetto nella vita di tutti i giorni, la puntualità. Per Bacon la vita era una scommessa, un caos nel quale ha dimostrato di saper nuotare anche sott'acqua, come spesso gli riusciva di fare. Basta dare un'occhiata alle fotografie che lo ritraggono nel suo studio. **Graham Sutherland era un signore britannico, e come tale viveva, con villa o casette, nel Kent o sulla Costa francese alle spalle di Mentone, aveva una moglie che adorava, la sua automobile era una Jaguar e, quando andava a Venezia per il mese di luglio, aveva a disposizione un appartamento, non una stanza, all'Hotel Cipriani alla Giudecca. Mentre quando Bacon fece la sua comparsa a Cortina distrusse, con gli amici ubriachi e violenti che stavano con lui, due ristoranti: il «Beppe Sello» e la «Siesta». Scusandosi il giorno dopo. I due rivali stavano zitti. E meditavano sul da farsi mentre la loro pittura procedeva verso la gloria.** Quando l'arte di Bacon sfiorò, con più prepotenza del rivale, la gloria e lo scandalo, il successo gli arrivò in un modo talmente clamoroso che Sutherland soffrì, credo di poterlo dire, come un cane. Ma la gloria segue il proprio istinto. E l'istinto della gloria si abbandonò molto volentieri tra le braccia di Francis Bacon, assicurandogli il trionfo nella competizione. A Sutherland dovevano ritorcersi le budella. Ma perché, mi chiese ancora uno scrittore come lei non vuole incontrare il nemico? Ero e sono, come Sutherland, un borghese, educato a quel modo e la sola idea di dover passare le mie notti nei pub e ubriacarmi fino a picchiare qualcuno, o sfasciare un locale, non fa parte dei miei gusti. Quando Graham Sutherland morì, nel 1980, mi decisi. Ero a Londra, andai alla Marlborough

Gallery per parlare con Valerie Beston, custode di Francis Bacon. Lei sapeva sempre dove trovarlo e alla fine della telefonata, verso il mezzogiorno, disse che Bacon stava lungo disteso nel suo locale preferito, e non era il caso di svegliarlo. Aspettai un giorno intero. Poi, anche da lui, arrivò il silenzio. Ma un gustoso racconto di come fossero i suoi pettegolezzi quando tutto funzionava mi venne riferito. Di quando Bacon sta parlando con i Sutherland, ma si rivolge alla moglie Kathleen. Alla quale dice: è perché ha incontrato te che Graham è diventato un grande pittore. Lo sai no? Risposta: sei carino Francis, una volta tanto. Be' , riprese Bacon, se vuoi la verità ti dirò che se non incontrava te diventava un genio. Poi aggiunse: è proprio tipico di noi inglesi insultarci fin sull' orlo dell' abisso, ma solo se possiamo, poi, fingere che quello sia un gradino del tutto innocuo, dal quale risalire, mano nella mano. Kathleen lo fissò, stranamente a suo agio, come se gli insulti di Bacon le riuscissero graditi. Convinta che, prima di tutto, Bacon era un gran mascalzone. E uscì con una delle sue frasi lametta, e gli disse: Graham sarà anche rimasto «solo» un grande pittore. Ma soprattutto è rimasto una bravissima persona. Lui. E Bacon le chiese: e io cosa sono diventato? Un mostro, disse Kathleen, un mostruosissimo mostro. Questo sei tu, Francis. Bacon andò avanti e le disse: ma dai, lo sai benissimo che mi piacciono gli uomini e, se non lo sai, e se il mio amico Graham me lo permette, te lo voglio rivelare: una delle pochissime donne che abbia rischiato di redimermi sei tu. Io non penso mai alle donne, ma l' unica che ogni tanto immagino di dietro, di sopra, di sotto, sei tu Kathleen. E la cosa più incredibile è che, per un attimo, ho provato quello sfracello che potrebbe rasentare una eccitazione. Insomma, lo debbo confessare: tu sei l' unica donna per la quale io mi sono, ehm, toccato. Ora, se vuoi, chiama la polizia e fammi arrestare. Sutherland silenzioso spettatore del dialogo di fuoco tra i due, aprì la bocca: Francis, cosa posso dirti? È il più bel complimento che mia moglie abbia mai ricevuto. Pausa. Quindi Sutherland educatamente gli disse: non siamo rivali. Non più di tanto. Il nostro sistema nervoso funziona perfettamente e, come hai detto tu poco fa, noi inglesi amiamo farci a pezzi e distruggerci arrivando sull' orlo dell' abisso per poi risalire, mano nella mano. Per un attimo ho creduto che tu abbia pensato tutte quelle cose che hai detto su mia moglie. E ti ripeto che Kathleen, da vera femmina, ha apprezzato. Be' , forse ci rivediamo. Ma qui i due artisti presero fiato per parlare del loro mestiere. E Bacon chiese: come mai i pittori del Rinascimento italiano sono così superiori a noi? Lo sono in tutto, ma da un profilo compositivo noi, rispetto a loro, siamo addirittura

ridicoli. Ci ho pensato a lungo, Graham. Deve essere perché loro credevano negli angeli. Non scherzo, questa volta. Credere negli angeli, nella Madonna: quelle cose permettevano di mettere i corpi in sospensione senza cadere nel grottesco. Cioè il corpo in volo, meravigliosa occasione iconografica, da loro veniva percepito come un elemento del sublime. Se lo facessi io, disse Bacon, si penserebbe che voglio ritrarre Nembo Kid o un trapezista. Non c'è proprio competizione, amico mio. Poiché il silenzio aveva avuto, per anni, la sua parte dominante, quel colloquio è stato un bel ritratto dei due. Compresi i complimenti che i pederasti fanno alle signore per farle arrossire, e stupire. Al punto da farle star bene. Chi tra i grandi registi di cinema avrebbe potuto creare un dramma - i film devono averlo, altrimenti non si chiamerebbero «thriller» - uno c'è, forse David Lean avrebbe potuto raccontare la qualità e le sfumature di quel silenzio tra rivali che ha avuto le sue note alte nei quadri e nella loro vita. Come frammento nel brivido ci potevano essere per i Sutherland quello di vestirsi bene quando cenavano al «Connaught» - a me dissero: si metta, per favore, la cravatta, lo faccia non tanto per noi, quanto per l'albergo. Ma le serate o le mattine che Bacon passava nel pub da lui tanto amato, il «Colony Room» scegliendo, quando decideva di mangiare, il bianco dell'uovo convinse il suo amico John Edwards a chiamarlo scherzosamente «Eggs» (Uova) e poiché Edwards era del West End di Londra, dalle sue parti, quando qualcuno era speciale veniva chiamato «diamonds» (diamanti). Ragione per cui Eggs, cioè Bacon, è stato un diamante silenzioso, solitario e disciplinato quando lavorava almeno quanto il rivale Sutherland: visto che tutti e due si lamentavano di avere soltanto due mani, altrimenti avrebbero potuto lavorare molto di più, per la fede senza angeli che stava là in mezzo, tra i quadri. Il destino li ha accomunati nella rivalità e nel successo che Sutherland si è conquistato un centimetro per volta: mentre Bacon ne aveva avute diverse spanne in più. I

PROTAGONISTI Vita e opere dei due famosi pittori contemporanei Francis Bacon è nato il 28 ottobre del 1909 a Dublino da genitori inglesi (il padre era un capitano dell'esercito mandato in Irlanda). Poco più che sedicenne, a causa di un conflitto con il padre, viene spedito a Londra, dove lo inghiottono i bassifondi. Viene quindi affidato a un tutore e mandato in giro per l'Europa, tra Berlino e Parigi. Tornato a Londra inizia a dipingere, ma in seguito sceglierà di distruggere quasi tutti i suoi primi lavori, almeno quelli precedenti il 1944, anno del celeberrimo «Tre studi di figure per una crocefissione». Ma anche da qui in avanti ne conosciamo solo una piccolissima parte perché Bacon ha continuato a distruggere le sue

tele, almeno sino all' inizio degli anni ' 60. A distruggere, invece, un' opera di Sutherland ci pensò la moglie di Winston Churchill, Lady Clementine Spencer, cui non piaceva il ritratto del marito eseguito nel 1954. Graham Sutherland era nato a Londra il 24 agosto 1903. Dopo aver iniziato gli studi in Ingegneria, abbandonò l' università per dedicarsi all' arte, dapprima come incisore. La sua attività di pittore risale ai primi anni Trenta: celeberrimi i suoi ritratti del cancelliere tedesco Konrad Adenauer e della miliardaria americana Helena Rubinstein. Ma l' opera più famosa è considerata il gigantesco arazzo di 22 metri per 11 che rappresenta il Cristo collocato nella nuova cattedrale di Coventry. Sutherland è morto a Londra il 17 febbraio 1980. Bacon è morto a Madrid il 28 aprile 1992.

Soavi Giorgio

Graham Sutherland **Graham Sutherland.**

- artista inglese di fama internazionale scomparso nel 1980 dopo essersi dedicato a svariate forme d'arte - dall'incisione alla pittura ad olio, dall'acquarello al design di oggetti in vetro – e a tematiche anche distanti tra loro – dal paesaggio all'illustrazione di testi stampati, dalla pittura religiosa a quella di scene di guerra.
- G.Sutherland, nato a Londra nel 1903, appartiene a quel gruppo di artisti che inizia un riesame critico delle avanguardie storiche del primo Novecento prendendo le distanze sia da questo tipo di ricerche che dal nascente informale.
- Lo scopo è quello di ritrovare la propria identità di artista all'interno della cultura figurativa europea e di riappropriarsi quindi della tradizione pittorica e della figurazione rapportandole però con la realtà della scena politica contemporanea segnata tragicamente dal secondo conflitto mondiale.
- Nella primissima produzione di Sutherland, incentrata sulla realizzazione di stampe di idilliaci paesaggi pastorali, è riconoscibile una forte affinità con la ricerca di Samuel Palmer e quindi con la linea del Neo-Romanticismo e della tradizione figurativa inglese.
- A partire dagli anni 30 però, quando incomincia a darsi alla pittura ad olio, Sutherland sostituisce alla serena visionarietà di Palmer una forte intensità emozionale, derivante dalla drammaticità di

William Blake, che lo porta a disintegrare la forma del soggetto per poi ricomporlo in assemblaggi ibridi dalle sembianze antropomorfe o vegetali che si animano in un clima notturno, magico e inquietante di stampo quasi surrealista, tanto che nel 1936 l'artista espone alla Mostra Internazionale Surrealista a Londra.

•

Accanto a questo tipo di produzione, Sutherland ci offre altri soggetti di questo tipo: fanno la loro comparsa anche nelle 26 litografie che compongono il primo bestiario realizzato dall'artista nel 1968, un vero e proprio catalogo visionario di pura fantasia in cui i soggetti subiscono strani processi di metamorfosi, e in quello del '79, realizzato per illustrare l'opera di Apollinaire.

- Inoltre Sutherland tenta altri tipi di ricerca influenzati soprattutto dalla terribile esperienza del conflitto mondiale - dal 1940 al 1945 esegue molte opere ufficiali come "artista di guerra" - e dalla conversione al Cattolicesimo che lo porta a produrre a partire dagli anni 50 molte opere di stampo religioso.

La fama internazionale giunge quando l'artista è ancora in vita: nel 1946 espone per la prima volta a New York presso la Buchholz Gallery di Curt Valentin. Nel 1948 è la volta dell'Hanover Gallery di Londra e alla Buchholz Gallery di New York. Nel 1952, in occasione della sua personale alla Biennale di Venezia, visita l'Italia e la mostra, ampliata a retrospettiva, viene presentata nello stesso anno al Musée National d'Art Moderne di Parigi. Un'altra sua retrospettiva, organizzata all'Arts Council of Great Britain nel 1953, è allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, al Kunsthaus Zürich e alla Tate Gallery di Londra. Nel 1959 tiene una personale a New York, organizzata da Paul Rosenberg and Co. Altre mostre vengono allestite nel 1966 al Marlborough Fine Art di Londra e nel 1967 al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia e al Gemeentemuseum dell'Aja. Tra le mostre postume più importanti vanno sicuramente ricordate quella alla Tate Gallery del 1982 e alla Dulwich Picture Gallery nel 2005

•

Opera di Graham Sutherland raccolta nell'Agenda Olivetti per l'anno 1971.

Graham Sutherland nasce nel 1903 a Londra. Dal 1920 al '25 studia presso il Goldsmiths' College School of Art dove sviluppa

la passione per i paesaggi, i ritratti e le nature morte. Diventa professore d'arte e insegna in diversi istituti inglesi. Dal 1940 al '45 lavora come "artista della guerra": le sue opere, quindi, sono ricche di scene di devastazione, di lotte, di morte.

- Negli stessi anni, Sutherland comincia ad esporre le sue prime opere e nel 1946 verrà presentata a New York la sua prima personale. Da questo punto in poi, fino agli anni '60, la visione di Sutherland cambia e con essa mutano anche i temi delle sue opere: il sud della Francia lo ispira a disegnare vigneti e paesaggi più rilassanti e semplici. Negli stessi anni cominciano ad apparire anche i primi ritratti.
- artista inglese di fama internazionale scomparso nel 1980 dopo essersi dedicato a svariate forme d'arte - dall'incisione alla pittura ad olio, dall'acquarello al design di oggetti in vetro – e a tematiche anche distanti tra loro – dal paesaggio all'illustrazione di testi stampati, dalla pittura religiosa a quella di scene di guerra. G.Sutherland, nato a Londra nel 1903, appartiene a quel gruppo di artisti che inizia un riesame critico delle avanguardie storiche del primo Novecento prendendo le distanze sia da questo tipo di ricerche che dal nascente informale.

Lo scopo è quello di ritrovare la propria identità di artista all'interno della cultura figurativa europea e di riappropriarsi quindi della tradizione pittorica e della figurazione rapportandole però con la realtà della scena politica contemporanea segnata tragicamente dal secondo conflitto mondiale.

- Nella primissima produzione di Sutherland, incentrata sulla realizzazione di stampe di idilliaci paesaggi pastorali, è riconoscibile una forte affinità con la ricerca di Samuel Palmer e quindi con la linea del Neo-Romanticismo e della tradizione figurativa inglese. A partire dagli anni 30 però, quando incomincia a darsi alla pittura ad olio, Sutherland sostituisce alla serena visionarietà di Palmer una forte intensità emozionale, derivante dalla drammaticità di William Blake, che lo porta a disintegrare la forma del soggetto per poi ricomporlo in assemblaggi ibridi dalle sembianze antropomorfe o vegetali che si animano in un clima notturno, magico e inquietante di stampo quasi surrealista, tanto che nel 1936 l'artista espone alla Mostra Internazionale Surrealista a Londra.

Informale materico, fenomeno tipicamente europeo

Valore estetico della materia,
mezzo espressivo e tema
dell'opera d'arte.

Informale

- A partire dagli anni Cinquanta le traiettorie della ricerca artistica si rivolgono decisamente alla ridefinizione del concetto di forma, che ora viene intesa come tutto ciò che abbia un aspetto definito, una connotazione visuale precisa. Conseguenza diretta di queste riflessioni è lo sviluppo dell'arte cosiddetta "informale", la quale, abbandonato il rigore geometrico dell'Astrattismo, allarga notevolmente il concetto di arte e l'ambito dell'azione artistica, cancellando al tempo stesso le barriere tra i diversi linguaggi e categorie espressive.

- Contraddistinta dalla fluidità del gesto pittorico e dalla spiccata tendenza alla trasfigurazione della realtà, l'arte informale, in Europa come in America, assume un significato di estrema libertà del fare artistico: grovigli di segni, tracce, pennellate istintive e gocciolature riempiono lo spazio del quadro, che diviene, in tal modo, per l'artista luogo di azione e di espressione degli impulsi energetici e creativi.

- Nella vasta corrente dell'Informale si identificano due filoni principali:
- quello gestuale,
- quello materico, che si afferma soprattutto in Europa (con Dubuffet, Tapies e Burri);
- all'interno del movimento si possono, tuttavia, collocare anche lo Spazialismo di Lucio Fontana
- e la pittura segnica di Giuseppe Capogrossi.

.

La fine della guerra in Europa diffonde un generalizzato senso di liberazione, che significa anche liberazione estetica e che conduce ad un'idea di arte senza legami con il passato e piena di curiosità per il futuro: formalmente tutto ciò si traduce in linguaggi espressivi nuovi, l'informale materico, l'informale segnico, l'astrazione lirica.

Si attua così l'assoluta identità fra la soggettività dell'artista e l'emblematicità che assume l'opera d'arte nella cultura in generale. L'informale materico è preferibilmente fenomeno europeo, anche se ha in America significativi riscontri per esempio nelle opere di Robert Rauschenberg e Jasper Johns, il suo inizio data 1943, contemporaneamente all'action painting di Pollock, proponendo immagini in cui i valori estetici ed espressivi sono definiti e conclusi nei materiali utilizzati.

- La tecnica dell'informale materico usa materiali eterogenei, poveri, di recupero, naturali ed artificiali, logorati dal tempo e dall'uso oppure nuovi, ma che comunque hanno perso la loro forma statica ed 'oggettuale' originaria, sfrutta le loro intrinseche possibilità di trasformazione e considera la materia contemporaneamente nel suo significato di 'cosa' e di 'segno', riaprendo così la via al rapporto dell'arte con una realtà che non è quella gestuale dell'action painting, isolata ed individuale, nè quella astratta dell'arte informale, ma che ha come riferimento la materia vera e propria.

- Il terreno, in Europa, è particolarmente fertile per questo tipo di discorso, perchè, a partire fin dall'antichità, per la cultura occidentale, ha sempre avuto un ruolo centrale il tema della polarità materia-forma, una dicotomia che ha influenzato nel tempo molti grandi artisti, a partire da Michelangelo fino a giungere alla scultura moderna.

- Caposcuola di questa nuova tendenza è il francese Jean Fautrier, estimatore del Cubismo analitico di Picasso e Braque, che per primo inserisce nei suoi quadri elementi plastici in oggetto, denunciando un'aspirazione alla tridimensionalità ed attuando un discorso ibrido tra pittura e scultura.

- E' tracciata così una strada nuova ed affascinante, sulla quale molti artisti si cimenteranno: tra i più famosi il francese Jean Dubuffet, lo spagnolo Antoni Tàpies e l'italiano Alberto Burri, che attuano opere di singolare forza espressiva.

- Mentre Dubuffet, come Fautrier, incide nella superficie materica figure brut con segno estremamente semplificato, conservando una seppur sommaria distinzione tra la raffigurazione e lo sfondo in cui si colloca, Burri pone sulle sue tele segmenti di vera e propria materia, e null'altro, che si propone laconicamente per quello che è e che vuole sembrare, mentre Tapies sovrappone su tela e su tavola strati e incrostazioni di colore, misto a materiali terrosi e sabbiosi, intervenendo con segni, sgraffiature, graffiti, simboli, lettere, creando un effetto simile a quello di muri scrostati, gravidi di avvenimenti e di vicende.
- La duttilità e la versatilità del mezzo sono tali che ciascun artista si esprimerà in modo fortemente connotato e del tutto personale.

Premessa

-
- Le avanguardie storiche, nei primi due decenni di questo secolo, hanno totalmente rivoluzionato il panorama artistico europeo. In nome di una sperimentazione continua, giungono con l'astrattismo ad un'arte che è totalmente agli antipodi con qualsiasi tradizione precedente. La rottura con il passato appare definitiva.
- Ma l'apice di questa parabola si esaurì già nel terzo decennio del secolo. Il riflusso ad un'arte più tradizionale si compì soprattutto negli anni '30. In questo decennio si incontrarono due opposte tendenze che ricondussero il panorama artistico ad un ritorno alla figuratività.

- Da un lato vi fu l'atteggiamento dei regimi totalitari che si instaurarono in Europa, i quali furono fondamentalmente contrari alle arti di avanguardia ed alle implicite libertà che esse pretendevano, dall'altro vi fu il riflusso degli stessi protagonisti delle avanguardie (emblematico il caso di Picasso) che, inaspettatamente, ritornarono a modelli rappresentativi più tradizionali.

- Quando nel 1937 Picasso compose la sua grande opera sul bombardamento di Guernica, il suo linguaggio figurativo tornò improvvisamente alle scomposizioni e sintesi cubiste. Ma ciò passò quasi in secondo piano rispetto al grande significato extra-artistico dell'opera: ossia l'impegno che l'artista esplicava nel denunciare una grande tragedia dell'umanità. Il significato di Guernica fu quindi principalmente letto come monito per gli artisti ad impegnarsi nella lotta ideologica e politica.

- Non bisogna infatti dimenticare che il momento storico era dei più drammatici: la conquista del mondo, tentata dai nazisti, con l'immane conflitto bellico che scatenò, non consentiva ad alcuno di estraniarsi da un impegno attivo. Neppure agli artisti era consentita l'evasione dalla realtà che, in quel momento, si presentava così tragica.
- Questo atteggiamento si protrasse anche negli anni immediatamente seguenti la fine della seconda guerra mondiale. I grandi problemi lasciati sul campo dal conflitto bellico, ma soprattutto l'inizio della guerra fredda, con lo scontro ideologico tra mondo occidentale capitalistico e paesi a regime comunista, indussero molti artisti a mettere la propria arte al servizio delle idee politiche e sociali.

- Questo atteggiamento segnò la situazione artistica italiana di quegli anni, determinando la comparsa di due opposti schieramenti: i realisti ed i formalisti. I primi, capeggiati soprattutto da Guttuso, proponevano un'arte che si impegnasse nella realtà sociale del tempo, i secondi (Pietro Consagra, Achille Perilli, Piero Dorazio ed altri) pretendevano una maggior autonomia, rivendicando il diritto alle ricerche formali e stilistiche.

- Questo tipo di polemica culturale ci dà comunque il senso di quell'idealismo ingenuo, tipicamente europeo, di credere che l'arte possa servire a cambiare la realtà e a costruire un mondo migliore. Rispetto a ciò, di tutt'altra portata e segno appare quindi la comparsa sulla scena artistica internazionale dell'espressionismo astratto americano. La sua grande carica rivoluzionaria fu proprio la dichiarata disillusione nelle possibilità dell'arte.

- Con l'espressionismo astratto si inaugurò un nuovo filone artistico, definito in seguito Informale, e che costituisce di fatto la prima tendenza nuova del secondo dopoguerra. Ma con l'espressionismo astratto abbiamo un'ulteriore novità. Le tendenze innovative dell'arte contemporanea non si formano più solo in Europa, ma anche nel continente americano.

- Il decennio degli anni '30 fu infatti significativo per un altro fenomeno: la grande emigrazione di artisti europei verso gli Stati Uniti. Qui la loro presenza fornì grandi stimoli, innescando una serie di esperienze che sul suolo americano avrebbero prodotto molte novità, soprattutto nel dopoguerra. Ed in questi ultimi quarant'anni si è prodotto il netto fenomeno di uno spostamento dei baricentri artistici. Se prima Parigi poteva ben considerarsi la capitale mondiale dell'arte moderna, questo primato si è successivamente spostato verso New York. Tuttavia la rapida evoluzione dei sistemi di comunicazione e spostamenti, hanno creato oggi anche nel mondo dell'arte quel senso di «villaggio globale» che caratterizza la cultura odierna, rendendo di fatto inattuale la definizione di capitale artistica.

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.

Action painting

- 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, lamiera, plastica, ecc.

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.

Pittura segnica

- 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.

Arte informale

- Con il termine **Arte informale** si definisce una serie di esperienze artistiche, sviluppate in Europa, America e Giappone, **caratterizzata dal rifiuto di qualsiasi forma, figurativa o astratta, costruita secondo canoni razionali, rapportabili alla tradizione culturale precedente.**

Il termine **informale** fu coniato in Francia negli anni **Cinquanta** per **indicare la tendenza verso un nuovo modo di creare immagini senza il ricorso alle forme riconoscibili precedentemente usate come il "Cubismo" e l' "Espressionismo".**

Jean Dubuffet



Hans Hartung



Alberto Burri



Le ragioni dell'Arte Informale

- Le ragioni profonde di tale rifiuto derivano dal disagio degli Artisti di fronte all'immane tragedia della seconda guerra mondiale e al disinteresse per l'umanità ed il suo mondo che ha permesso tale orrore.

Il rifiuto della "forma" era già un concetto dell'**Arte Astratta**, dell'**Action painting**, del **Tachisme**, dell'**Espressionismo astratto**, ed altri movimenti che ritraevano gli oggetti senza rispettarne le forme ed i colori, attingendo solo alla visione o immaginazione dell'artista, ma rimanendo pur sempre **forme**.

Gli artisti riconducibili a questa tendenza, hanno dato origine a opere estremamente diversificate, ma spesso caratterizzate da libere pennellate e densi strati di colore, segni e metodi all'insegna dell'improvvisazione, in modo che l'evento artistico, svuotato da qualsiasi residuo valore formale, si esaurisce pertanto con l'atto stesso della sua creazione. **Le correnti nell'Informale**

- Oggi s'individuano, nell'ambito dell'Informale, due correnti principali: **l'informale gestuale** e **l'informale materico**.

A queste due tendenze devono essere aggiunti altri due segmenti: **lo spazialismo** e la **pittura segnica**.

Alcuni componenti della Corrente Informale, realizzano una **pittura d'azione**, in cui il colore è steso con gesto istintivo, quasi violento, altri inventano la **pittura segnica**, fatta di motivi e segni che si richiamano a caratteri di scritture inventate, altri ancora realizzano la **pittura materica**, eseguita con particolari impasti o accostamenti di materiali eterogenei.

Emilio Scanavino



L'Informale Gestuale -Action painting

- L'informale gestuale, definito anche "action painting", proviene 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 i colori sulla tela senza alcun intervento manuale.

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 e rappresentazione di un universo caotico, unica testimonianza dell'essere e dell'agire.

In ciò si lega molto profondamente alle filosofie esistenzialistiche di Jean Paul Sartre, di Maurice Merleau Ponty ed Albert Camus, piene di pessimismo ed angoscia testimoniando il vuoto di certezze e di fiducia nella ragione umana

Josef Albers



L'Informale materico

- **L'Informale di materia** è la tendenza che maggiormente si manifesta in Europa.

Con l'Arte Informale i pittori si appropriano della problematica del contrasto o prevalenza della materia sulla forma, che aveva già interessato [Michelangelo](#).

L'Arte Informale Materica inizia nello stesso anno in cui Pollock inventa l'action painting: il 1943.

Protagonista è il pittore francese **Jean Fautrier**, che, rifacendosi alle esperienze del [Cubismo sintetico](#) di [Picasso](#) e [Braque](#) ed 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, lamiera, plastica.■

- Dopo aver debuttato come pittore figurativo, Burri passa attraverso l'astrattismo per approdare alla pittura Informale diventando una delle figure più rappresentative con Renato Birolli, Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Emilio Vedova, Giuseppe Santomaso, Edmondo Bacci, ma soprattutto con Tancredi Parmeggiani.

Le opere più note di Alberto Burri sono le serie dei "Crateri", delle "Ferite", delle "Combustioni", dei "Sacchi", dei "Legni", dei "Ferri" e delle "Plastiche".

Arte informale e le scelte degli artisti

- Poiché le superfici rugose ed irregolari, richiamano alla mente sensazioni di spiacevolezza o di conflitto, mentre le superfici morbide e levigate inducono più facilmente a sensazioni di dolcezza e di serenità, l'artista, nella sua scelta e in quella degli accostamenti tra materie diverse, esprime la propria energia creativa.

La materia si trova quindi in primo piano: un sacco, un rottame d'acciaio, un morbido pezzo di gomma, una fredda luce al neon, una scheggia di vetro, **altro non sono che altrettanti atti artistici.**

In questo senso l'arte diventa soprattutto scelta e questa nuova visione ne allarga il campo praticamente all'infinito.

Tutto può diventare arte, così come è possibile che nulla effettivamente lo sia

.Spazialismo

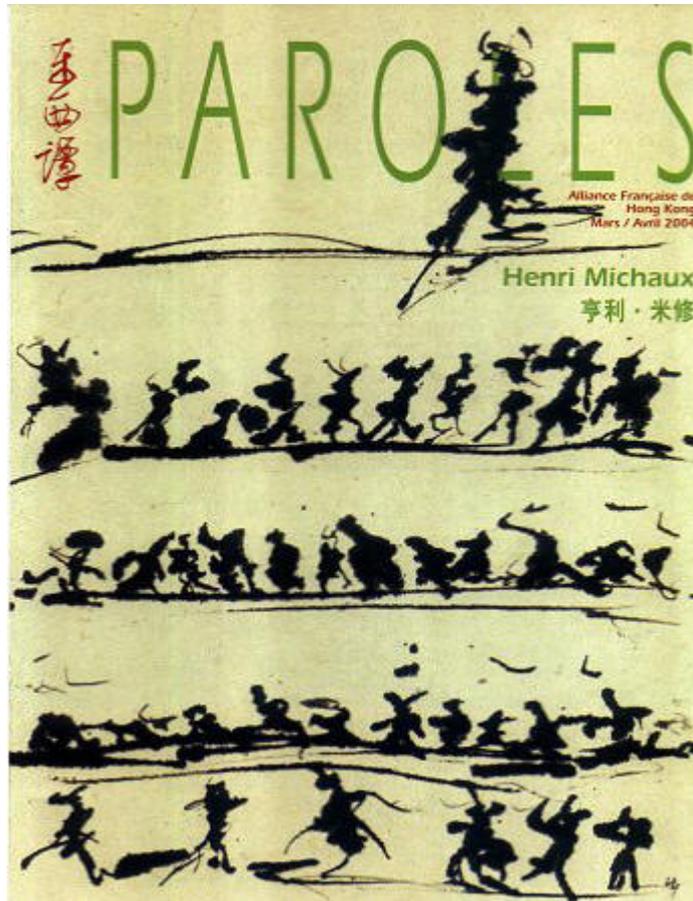
- Lo **Spazialismo** è una corrente non uniforme, che ha come rappresentanti due artisti: il milanese [Lucio Fontana](#) e il russo (ma naturalizzato americano) Marc Rothko.

Le loro opere possono ricondursi all'Informale per la comune assenza di "forme", ma la loro ricerca ha per fine risultati diversi da quelle degli altri artisti informali.

Con le loro opere mirano a suggerire effetti spaziali del tutto inediti: Fontana ricorrendo a buchi e tagli prodotti nelle tele, Rothko ricorrendo alle stesure di colori secondo macchie di sottile variazione tonale.

Queste applicazioni nel ambito pittorico hanno la capacità di suscitare atmosfere immateriali e non terrene, proponendo una nuova visione di spazi, oltre lo spazio naturalmente percepito.

Henri Michaux



Pittura segnica

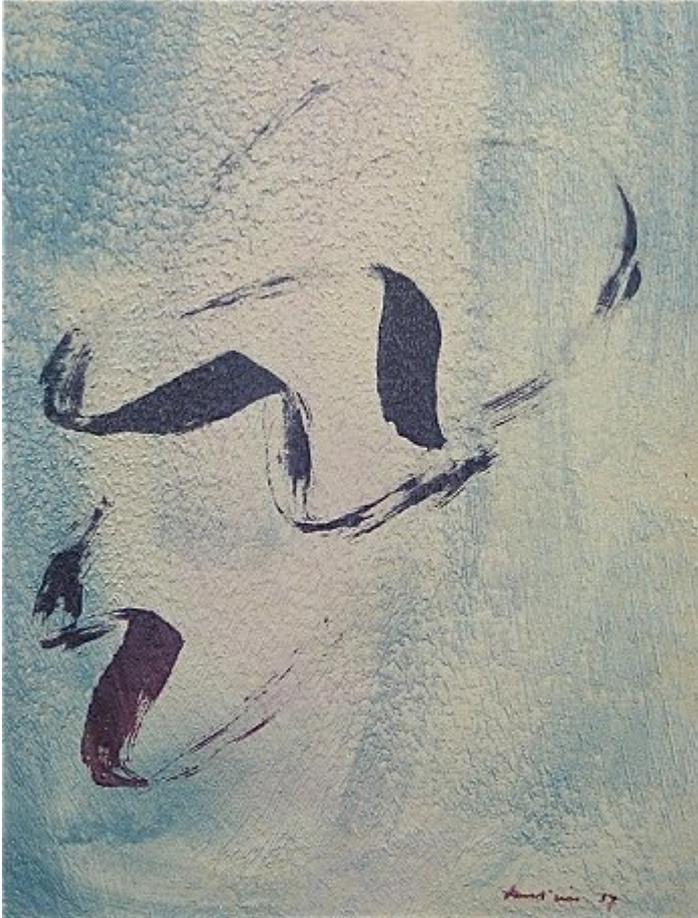
- La **pittura segnica** è un'altra versione dell'Arte Informale, anche se da questa si differenzia per la mancanza di un netto rifiuto della forma.

Nelle opere degli artisti che utilizzano **la pittura segnica**, la forma, benché non del tutto assente, tende a trasformarsi in "segno", cioè in un elemento grafico che sia riconoscibile dal punto di vista formale, ma non nel suo contenuto.

Gli artisti che si esprimono attraverso la Pittura Segnica, tendono a costruire nuovi alfabeti visivi, non concettuali, in cui è evidente la componente calligrafica.

Tra gli artisti e Hans Hartungisti più significativi di questa tendenza sono da citare l'italiano Giuseppe Capogrossi, il francese George Mathieu e i tedeschi Wols (pseudonimo di Wolfgang Schult)

Jean Fautrieux



Robert Motherwell



Art Brut

- Il pittore francese **Jean Dubuffet** ,(1901-1985) le cui opere principali:sono "Così vanno le cose" e "Les Mires". conia il termine "Art Brut" per definire la produzione artistica di persone prive di formazione, che vivono ai margini della società o sono internate in ospedali psichiatrici.

Gli autori di opere classificabili come art brut, totalmente autodidatti ed estranei ai circuiti dell'arte tradizionale, utilizzano un linguaggio figurativo personale, esprimendo un mondo dell'immaginario del tutto individuale, sovente sconcertante e assimilabili all'arte Informale.

La Filosofia dell'Arte Informale

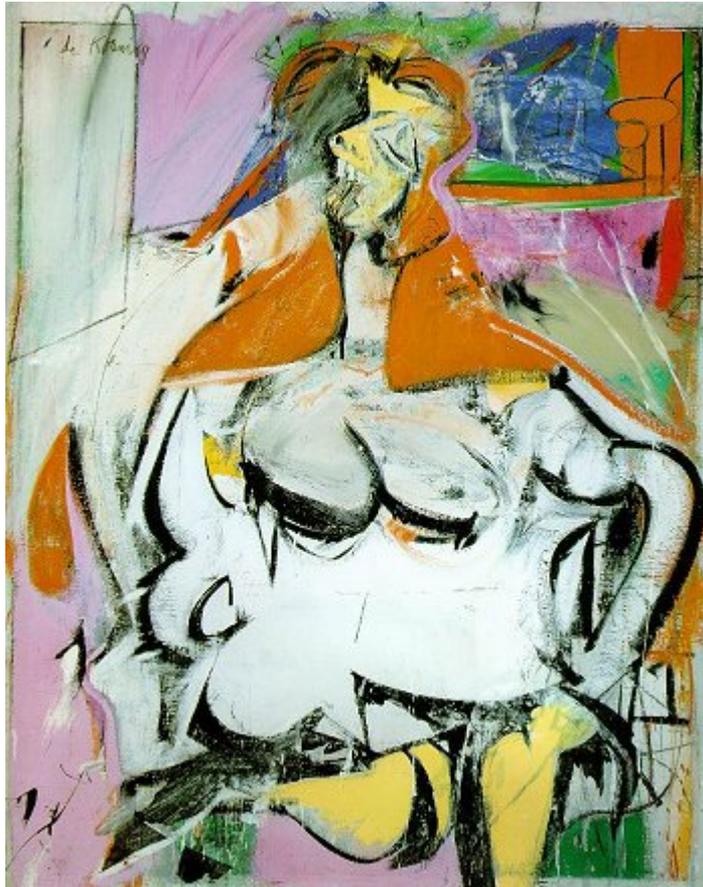
- La gestualità insita nel tracciare il segno, nello stendere il colore, nell'incidere, graffiare, tagliare, ferire o bucare la materia, non risponde ad una volontà dell'artista di rappresentare alcunché, ma è l'opera che, ribaltando il vecchio rapporto, vuole essere "altro" dalla realtà che la circonda, vuole essere realtà indipendente essa stessa, testimone del fare e dell'essere dell'artista.

La materia, appare quale realtà completamente autonoma, oggetto-soggetto di un'arte autosufficiente in sé, che si presenta in primo piano, eliminando qualsiasi rappresentazione che non sia quella di sé stessa in tutte le sue caratteristiche di fisicità spazio-temporale.

Willem de Kooning (1904-1991)

- è un altro grande interprete della stagione dell'Action Painting americana, che, in cui il gesto della mano che dipinge, rovescia sulla tela le energie interne, opera operando però su tracce di figure. Attraverso una tecnica aggressiva, il pittore si accanisce su frammenti di un corpo deformando, sfigurando e rendendo irriconoscibile l'unica parte del reale che permane nelle sue opere. Alcune opere famose dell'artista irlandese Willem de Kooning sono "Luce d'agosto", 1946; "Donna I", 1950-52; "Porta sul fiume", 1960.

William De Kooning



Franz Kline



Franz Kline

- Altro esponente di rilievo della cerchia newyorchese è **Franz Kline** (1910-1962 / "Cifra Otto", 1952; "Iniziale", 1959), che a partire dagli anni Cinquanta definisce il suo lavoro attraverso grandi sigle grafiche, realizzate con gesto ampio, tracciato a pieno braccio col segno pesante di una pennellata nera su fondo bianco (il bianco e nero per Kline "contano come se fossero colori").

In tutte le poetiche del segno e del gesto, scopertamente evidenti, sono le caratteristiche di denuncia, di rifiuto e di protesta dell'artista.

La creazione di un nuovo alfabeto, di una nuova scrittura, di una nuova arte, che rifiuta il valore di ogni precedente conoscenza, dà vita alla "negazione del mondo", una "iconografia del no" (Argan) ed una identificazione del segno con la propria sofferenza esistenziale di cui si fa diretta trascrizione

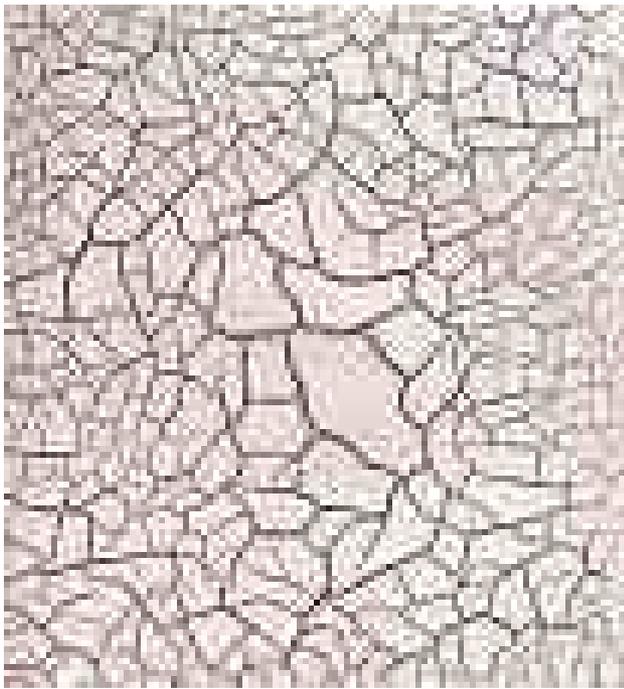
L'Informale in Italia

- Anche in Italia l'arte informale trova un fertile terreno di sviluppo. Il duro dopoguerra vede l'affermarsi, in campo artistico, di alcune delle personalità artistiche che si collocano ai vertici più alti del secondo Novecento. I suoi maggiori esponenti sono:



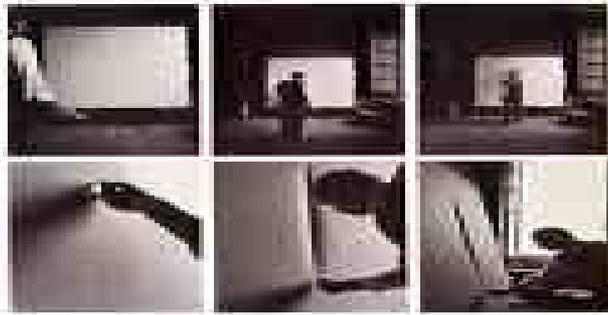
- Alberto Burri nasce, nel 1915, a Città di Castello
- Muore a Nizza, dove si era recato per curarsi, il 13 febbraio 1995.

- Si laurea in medicina. All'inizio della guerra si arruola ma dopo poco viene catturato. Gli Americani lo trasferiscono in un campo di concentramento del Texas. È forse proprio l'esperienza della prigionia a far mutare in lui il desiderio di accostarsi alla pittura. Nell'immediato dopoguerra Burri si trasferisce a Roma dove ha modo di avvicinarsi agli ambienti dell'avanguardia informale. **Egli userà nelle sue opere materiali poveri di varia natura come**



Opere:

•••In Cretto G1, un lavoro del 1975, Alberto Burri sperimenta un miscuglio di caolino, bianco di zinco e vinavil, spalmato su un pannello di cellotex, un materiale industriale composto da trucioli di segatura e colla pressati a caldo. Il risultato che ne deriva è quello di una superficie irregolarmente e casualmente crettata, in relazione allo spessore del materiale e al tempo di essiccazione. Nell'opera sono presenti suggestioni antiche : legate alla terra umbra e al lontano Texas.



LUCIO FONTANA:

Incardina la propria esperienza artistica sul gesto, inteso come creatore di nuovi spazi. Nato nel il 19 febbraio 1899 a Rosario di Santa Fè, in Argentina, Fontana inizia i propri studi a Milano; tra il 25-27 torna nella terra natia, dove apre il suo primo studio di scultura, ma già 1928 è nuovamente a Milano per frequentare l'accademia di Brera sotto la guida prestigiosa di Wildt. Avvicinandosi nel frattempo agli ambienti dell'avanguardia europea; in seguito diventa professore all'accademia di Buenos Aires.

ciò che deve vedere, un tema figurativo, ma lo mette in condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve. Dagli anni 50' la ricerca di Fontana inizia ad avvicinarsi a nuovi materiali o a superfici piane sulle quali opera soprattutto con gesti provocatori e curiosi come buchi strappi e soprattutto tagli alla ricerca di uno spazio che vada al di là di quello angustamente bidimensionale, della semplice tela. Infine a Comabbio si spegne il 7 settembre 1968.

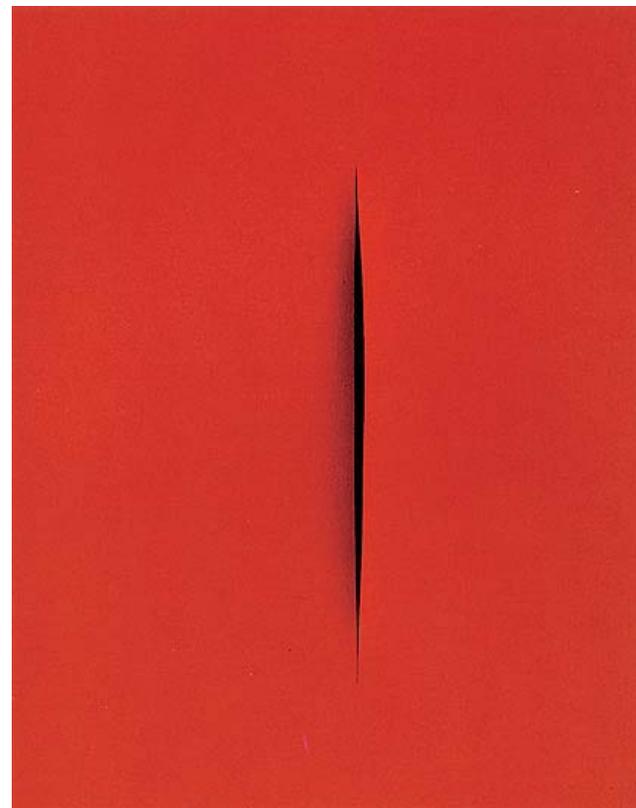
Opere:

•• Concetto spaziale, Attese. .Tela dipinta color oro nel 1962, in questa opera l'intervento gestuale dell'artista, non consiste tanto nel dipingere quanto nel tagliare: i 5 tagli deturpano la tela come altrettante ferite. Il sottotitolo Attese, al plurale, allude al numero stesso dei tagli.



•••

Concetto spaziale, Attesa. Su tela di color rosso non dipinta a olio ma con la semplice idropittura, campeggia un unico, solitario e profondo taglio.



Giuseppe Capogrossi, "Superficie G.108"

- Segni arcaici di civiltà remote e sigle grafiche elementari per esprimere il senso dell'eternità della vita.



- ".In questa "Superficie G.108" del 1960, collage su carta intelata di 90 x 70 cm, come in altre composizioni di Capogrossi, pulsa un ritmo primitivo, quasi espressione di un ordine arcaico precostituito, scritto nella natura con segni forti e vagamente ossessivi, carichi di significati simbolici, immersi in uno spazio monumentale che ignora la prospettiva: per effetto di una potente suggestione allusiva, che travalica qualsiasi riferimento naturalistico, ogni elemento grafico diventa "segno", sigla grafica elementare, reperto archeologico di una realtà metafisica, che trasfigura ed assimila le forme naturali in una tessitura potente di viva forza emotiva e di grande dignità formale.

- Per quanto strano possa sembrare osservando l'opera di Giuseppe Capogrossi, frutto della sua piena maturità artistica, questo pittore esordisce come figurativo, come rigoroso e colto seguace della tradizione classica italiana che lo porta anche a copiare le opere di alcuni grandi maestri del passato.

Nei primi anni '30 si nota l'inizio di un processo di progressiva trasformazione, che si concluderà alla fine degli anni '40, attraverso il quale egli costruirà il suo definitivo linguaggio poetico, che farà di lui uno dei massimi esponenti europei dell'informale, come riassume efficacemente, nel 1967, Giulio Carlo Argan: "Fino ad una certa data Capogrossi ha fatto una pittura figurativa e tonale, densa di contenuti poetici. Poi li ha estromessi e, contemporaneamente, la figurazione è scomparsa.

- Da quel momento la sua pittura ha cessato di essere elaborazione di materiale poetico ed è diventata poesia nel senso tecnico e strutturale del termine, come movimento metrico e tessitura ritmica...". Pur nella gradualità del processo evolutivo del linguaggio, il radicale, concreto cambiamento dei mezzi espressivi è, tuttavia, quasi repentino, dapprima evidenziato dal colore che si fa più acceso e violento, dalla pennellata più mosca, e poi dalla drastica riduzione dei temi e delle figurazioni, fino a giungere ad una elaborazione semplificata dello stesso motivo ed ad un passaggio deciso dal realismo rappresentativo all'astrattismo, collocandosi al margine dell'astrazione lirica.

- Dice di Capogrossi, nel 1949, il critico e pittore Michel Seuphor: “.....improvvisamente, senza alcun segno premonitore, abbandonò il figurativo per l’astratto, il mestiere per la fantasia”.

Con una personale del 1950, Capogrossi si avvia dichiaratamente verso un linguaggio anoggettivo, che privilegia il senso strutturale della rappresentazione, la ricerca di una metrica e di una ritmica espresse da moduli grafici ricorrenti, segni di valore simbolico, talvolta vicini agli ideogrammi, impressi sulla tela secondo precisi ritmi spaziali ed armoniose strutture compositive (molto significativa la sua adesione al manifesto spazialista di Fontana, Crippa e Dova).

- Mi pare che Sir Roland Penrose, critico e collezionista inglese, individui in modo perfetto le caratteristiche dell'opera di Capogrossi quando afferma: "I suoi segni individuali richiamano, specie quando vengono ripetuti in serie, alfabeti di lingue che non possiamo leggere, ma nei quali l'effetto di consequenzialità e di ordine è tale da implicare la presenza di un significato.....I quadri di Capogrossi appaiono simili a rendiconti di luoghi da tempo scomparsi.....La loro finitura semplice e pulita è qualcosa di impersonale e di contemporaneo.....".

L'apparenza impersonale dell'opera di Capogrossi, che Penrose rileva in altre occasioni con una certa insistenza, è in realtà la ricerca di un ordine, di un'essenza quasi algebrica del segno, che si libera nella ripetizione del classico grafema artigliato, a tridente, reiterato eppure mai ripetitivo, slegato da ogni convenzionalismo poetico, nel quale, come dichiara lo stesso Capogrossi, egli trova "la libertà, la felicità, la pienezza del proprio essere, l'espressione diretta del proprio esistere".



Lucian Freud

La spietata crudeltà di un osservatore implacabile nei ritratti di un artista solitario



- Dal tema dell' "*atelier*", ovvero quel mondo chiuso, posto interamente sotto il controllo dell'artista, il quale lo plasma secondo una messa in scena dettagliata dello spazio, dei corpi e degli oggetti. Il percorso espositivo ricostruisce dunque l'opera di Freud attraverso una cinquantina di quadri di grande formato, una sezione di opere grafiche provenienti per lo più da collezioni private e infine anche una serie di foto scattate all'interno dell'*atelier* dell'artista. Dai cosiddetti *Large Interiors*, alle variazioni sulle opere dei grandi maestri, alla serie di autoritratti, fino ai più recenti ed imponenti ritratti di Leigh Bowery o di Big Sue, tutta la ricerca artistica di Freud sarà ampiamente illustrata

foto di David Dawson che ritrae Freud mentre lavora





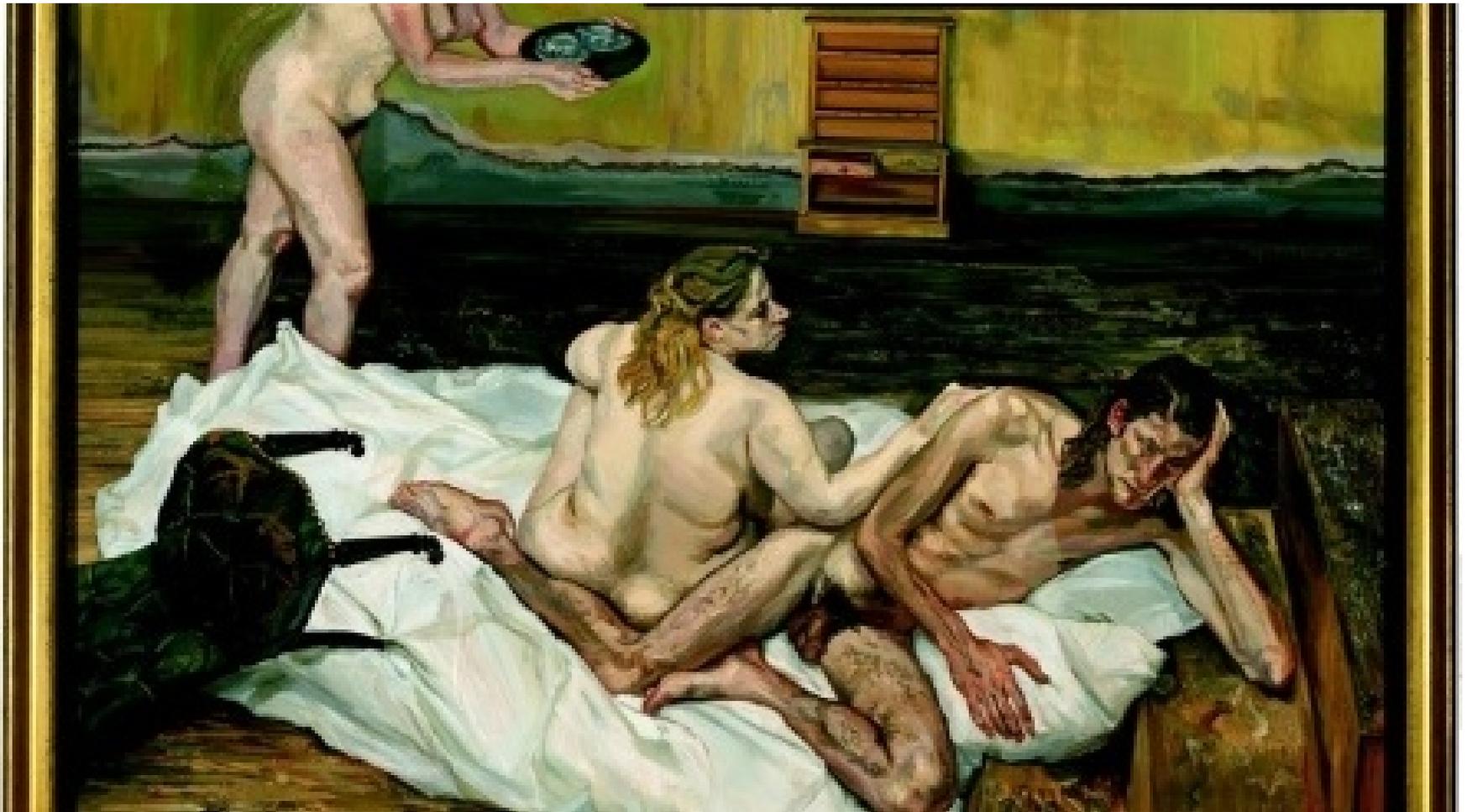
- **Genio assoluto dell'arte contemporanea, nipote di Sigmund Freud, noto al grande pubblico per i ritratti della regina Elisabetta e di Kate Moss incinta;** nato a Berlino nel 1922, vissuto in Gran Bretagna, la rappresenta alla XXVII Biennale di Arti visive di Venezia a fianco di Francis Bacon, col quale condivide uno sguardo di straordinaria profondità; espressione perfetta dell'inquietudine del Novecento, **non inquadrabile in nessuna corrente precisa** per quanto certamente debitore dei movimenti dell'espressionismo internazionale, di Oskar Kokoschka e di Egon Schiele in particolare - resta legato a una dimensione figurativa peculiare, **in un figurativo** che - non quanto Bacon ma sulla stessa linea - subisce una sorta di sottile deformazione **che permette come di intravedere la viva carne sotto la pelle, di cogliere dietro la facciata rispettabile una psiche che porta in sé angoscia, smarrimento, disagio.**

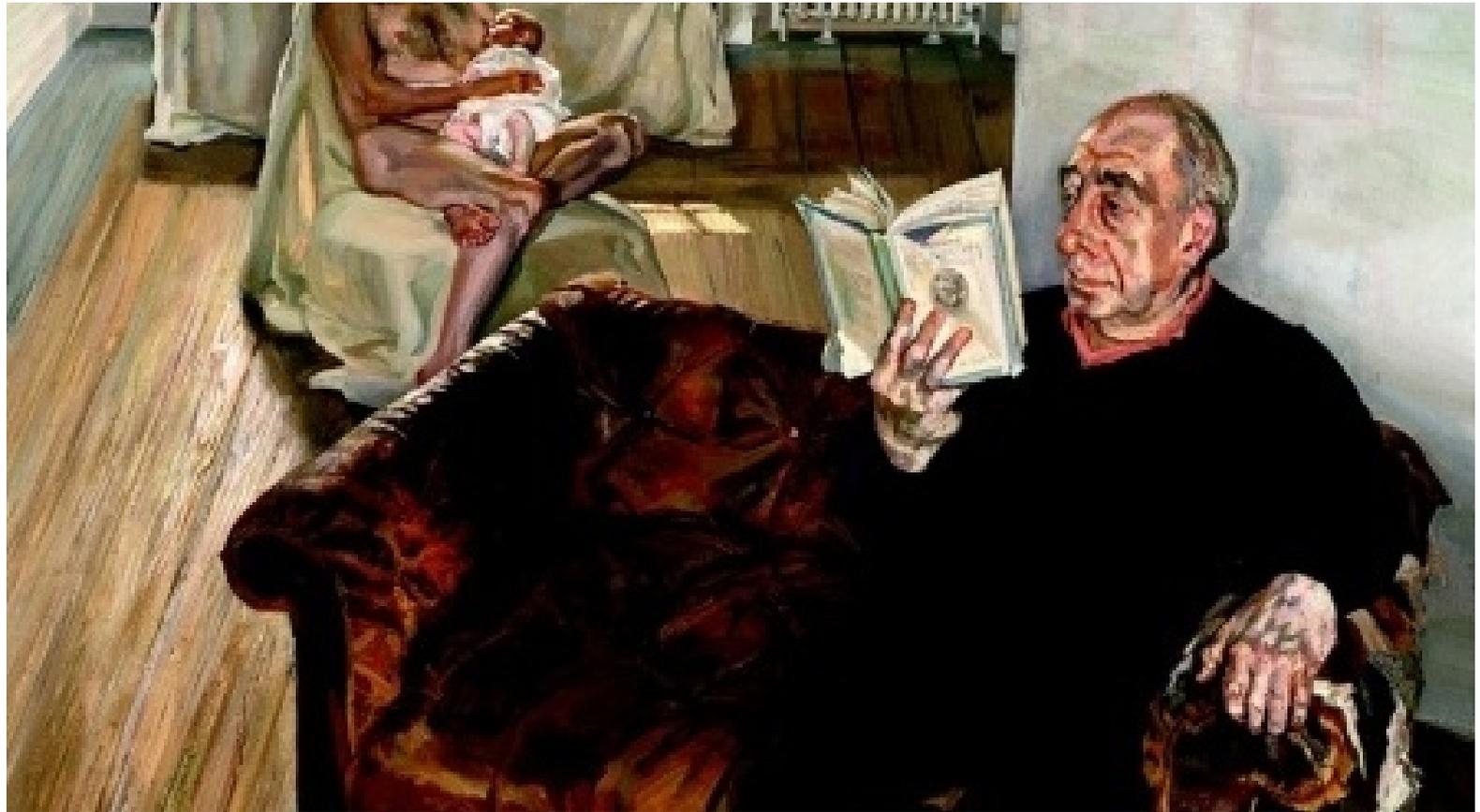


- Attraverso un'analisi minuziosa e quasi ossessiva - fondata su una profonda conoscenza del suo mestiere - **le sue indimenticabili figure femminili, i suoi nudi, i suoi autoritratti scavano nel profondo della sua anima e di riflesso nell'anima dell'osservatore, portando in superficie un universo sottopelle** che, con mezzi diversi e oltre mezzo secolo prima, aveva cominciato a esplorare il nonno Sigmund. Non un pittore facile. Ma la lettura del secolo che ha preceduto questo nuovo millennio probabilmente non potrà prescindere dalla sua opera

- **E' un figurativismo**, quello di Freud, intriso di Espressionismo, con molti riferimenti alla tradizione classica (El Greco soprattutto), nel quale risalta la totale mancanza di idealizzazione, il disagio del soggetto sotto lo sguardo critico dell'artista, **che raffigura con implacabile tetraggine modelli che non sorridono mai.**

Ad una lettura complessiva, le opere di Freud si completano a vicenda e pur presentando discordanze ed incongruenze che sono un elemento elusivo e depistante, nel senso che non sempre sono complementari, **tuttavia alla fine permettono di individuare un tema comune, che è quello di una sostanziale incomunicabilità, una freddezza che va dall'artista al soggetto rappresentato e ne fa l'immagine raggelata di una realtà alienante**





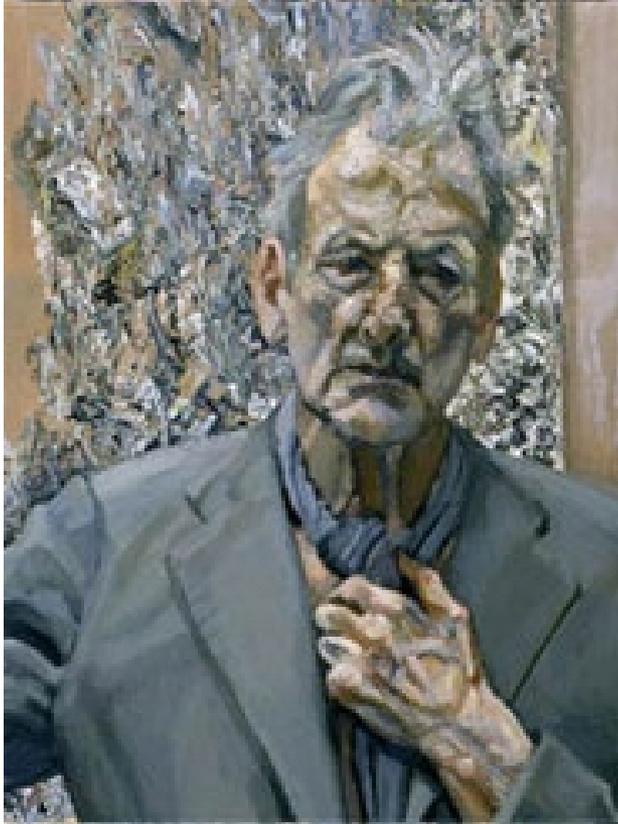




"Reflection" del 1985, olio su tela di
56.2 x 51.2 cm,



2002, L. Freud, Reflection, Self Portrait,



- In questo autoritratto,, ritroviamo la stessa freddezza e crudezza che l'artista riserva ai suoi modelli, senza alcuna autocommiserazione per la sua condizione di soggetto sottoposto ad un'autoanalisi spietata e forse non casuale, data la sua discendenza, in cui si vuol arrivare all'anima ed estrarne l'angoscia con i modi di un chirurgo, più che di un artista.

Fatta salva la totale diversità formale fra i due artisti, può essere interessante il paragone con l'autoritratto di Chuck Close, anche lui memore della grande ritrattistica del passato, in cui troviamo un atteggiamento di maggior realismo, un'osservazione più schietta ma meno cruda ed in un certo senso più impersonale ed acritica del soggetto, differentemente da quanto accade nei ritratti di Freud, dove si può rintracciare anche un certo compiacimento per la spietatezza dell'osservazione e della rappresentazione, forse anche per contaminazione con la poetica di Bacon.

Il peso dello zio

Già pubblicato sul Bollettino della Comunità Ebraica di Milano.

- C'è chi ritiene che per Lucian Freud sia stata una sfortuna nascere nipote dell'immenso Sigmund, uomo secondo a nessuno nel Novecento per fama, per contributo all'umanità, per creatività. Ed in effetti, Lucian, pur essendo divenuto artista di primissimo livello (per gli amanti delle statistiche, il "maggior pittore inglese vivente") continua a rimanere il "nipote di", anche se lo zio l'ha conosciuto appena. Ma fra i **due esiste un patrimonio comune importante, e quindi un legame quanto meno indiretto**, come si potrà scoprire visitando la grande personale che gli dedica il Museo Correr di Venezia, con ben 75 grandi tele e soprattutto buona parte delle opere più significative, incluso il celebre ritratto della Regina Elisabetta.

Lucian Freud

- è nato a Berlino nel 1922, da una famiglia tanto ricca quanto assimilata, che aveva sostituito i moadim con feste simil-cristiane (a Pesach, ad esempio, mangiavano le uova), che era totalmente impregnata della culturale ebraico-tedesca dell'età d'oro, prima della Shoà. Così i primi anni della formazione, da buon Freud, li trascorse tutti all'interno di quell'incredibile atmosfera che descrive magistralmente Stefan Zweig nel suo "Il mondo di ieri" quando Marc e Schonberg andavano in vacanza da Kandinsky e dalla Muentner, quando alla Bauhaus insegnavano Albers o Schlemmer o Breuer, quando Doebelin o Werfel o Fuechtwanger erano considerati come i principali scrittori tedeschi, quando la politica di sinistra era guidata da Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, quando, quando, quando.

- Il padre di Lucian capì comunque già nel 1933 che l'ascesa di Hitler significava la fine di un'era, e fuggì subito a Londra, seguito molto più tardi, solo nel 1938 dal grande Sigmund. Nessuno dei Freud sopportò facilmente l'abbandono della madre Germania, tanto che Sigmund finì per morire un anno dopo essersi messo al sicuro, mentre Lucian iniziò il suo strano percorso di vita sempre ai margini della società inglese. Prima pessimo studente, poi cattivo soldato, quindi ignoto e poi notissimo pittore, vivendo molto a lungo nel quartiere di Paddington, assolutamente "out", e progressivamente abbandonato da gran parte dei suoi abitanti. Si è sempre tenuto ai margini del mondo dei lustrini, quasi non scrive, raramente partecipa a galà, come se si trovasse fuori dal suo ambiente naturale.



- E osservate anche i suoi quadri, ad esempio, il suo “John Deakin”, il ritratto di un ladruncolo di Paddington dal viso contorto, o “Sera nello Studio” dove accanto a un cane (che spesso troviamo nelle sue opere) ritrae una delle sue modelle preferite, Sue Tilley, una anonima impiegata pubblica decisamente sgraziata. Perfino quando sceglie un VIP, come ad esempio Kate Moss (il quadro è stato appena aggiudicato in asta per circa 5 milioni di Euro), sceglie delle pose e delle situazioni insolite e infatti la famosa modella non appare né bella né in forma per via della gravidanza e per via della postura innaturale..



Donna con cane bianco 1952



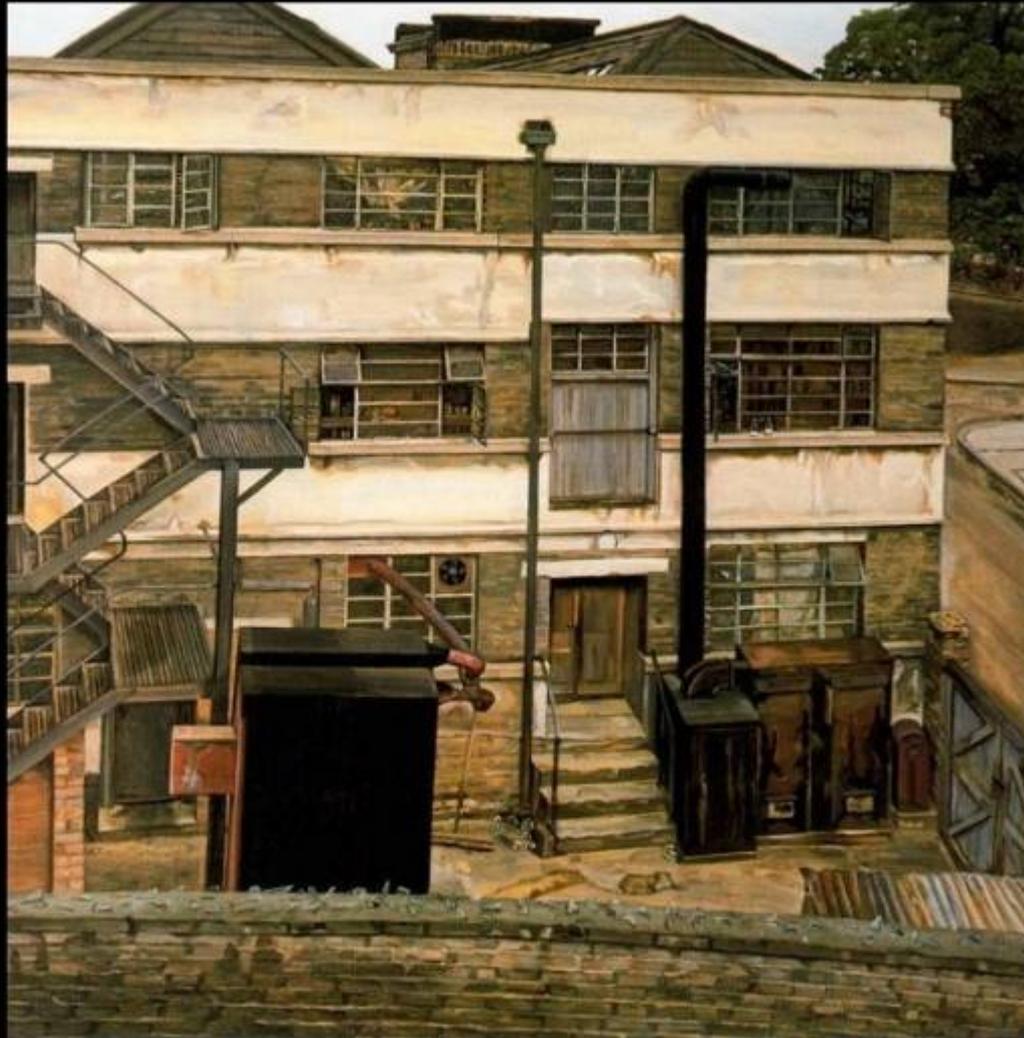
- Lo stesso percorso pittorico di Freud denota la **sua sostanziale solitudine nel panorama inglese**: certo era legato affettivamente ai grandi Bacon e Hopper che influenzò e dai quali venne influenzato, ma scelse comunque di rimanere in ambito spiccatamente figurativo, senza nessuna inclinazione per l'astrazione che è assolutamente imperante ("il pittore che si limita alla pura astrazione, si priva della possibilità di provocare qualcosa in più di un'emozione estetica" ebbe a scrivere).

- I suoi punti di riferimento, da buon figlio della Germania che fu, sono i grandi pittori del passato, **a partire dai ritrattisti olandesi come Frans Hals e poi giù fino a Watteau, Corot e Cezanne**; e proprio per conoscere a fondo i lavori di questi maestri, si recava in visita nei musei di mezza Europa e vi trascorreva lunghe giornate, un po' come era uso nella Germania ottocentesca e novecentesca.

- Come quei grandi del passato, produce quadri con una lentezza che diventa quasi esasperante per i suoi modelli, tanto è vero che per dipingere lo splendido “Grande Interno” ha impiegato più di due anni. E sempre con una tecnica davvero sopraffina, che colpirà anche coloro che non amano l’arte contemporanea, e che lo pone casomai vicino ad altri due mostri sacri viventi dell’arte tedesca del secondo novecento, Gerhard Richter e Anselm Kiefer.

-

Fabbrica a nord di Londra 1972



- Ma le radici mittel-europee di Lucian, il suo essere un Freud a tutti gli effetti, le percepiamo appieno nella sua “ossessione per il soggetto... [che] deve rivelare tutto se stesso in modo che si possa selezionare cosa ritrarne”. Così nei suoi quadri (specie dai primi anni '60 fino ad oggi) trasferisce tutta la personalità dei suoi soggetti, dopo averla studiata a lungo, seguendo un approccio molto vicino ai filosofi esistenzialisti e ai pittori espressionisti tedeschi poi caduti vittima dei nazisti. Osservate il suo ritratto di Elisabetta II che tanto scandalo creò in Inghilterra e che invece trasmette tutte le ansie e le incertezze della regina, che ha prima assistito allo sgretolamento del suo impero e che adesso vede persino a rischio il futuro della monarchia.

Regina Elisabetta 2002



- Ecco perché i quadri di Freud vanno osservati attentamente e lentamente, senza cercare la scarica di adrenalina tipica dell'arte contemporanea, ma gustandoli piuttosto come un buon bicchiere di vino, e così entrare nell'anima di quei soggetti e, attraverso di loro, nella nostra. La mostra al Museo Correr è insomma un'esperienza da cui alla fine si può però uscire con i pensieri più cupi: ma cosa sarebbe stato se il nazismo non avesse distrutto la grande cultura ebraico-tedesca? Quanti Luciani Freud l'umanità ha perso?



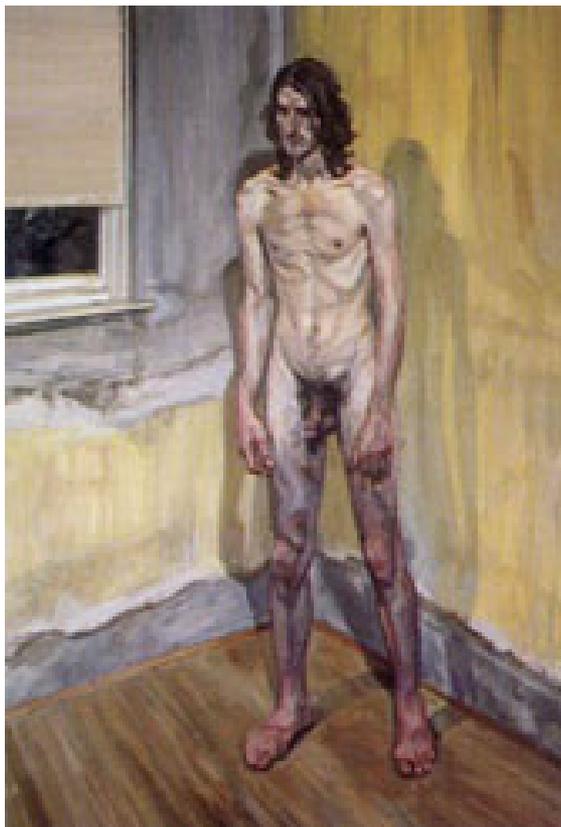
- 1996, **Sleeping by the Lion**

1993, And the Bridegroom





FREUD, Freddy









Benefits supervisor sleeping (1995)



1996, Portrait on Gray Cover



Informale

MART

Arte e pittura informale

- A partire dagli anni Cinquanta le traiettorie della ricerca artistica si rivolgono decisamente **alla ridefinizione del concetto di forma, che ora viene intesa come tutto ciò che abbia un aspetto definito, una connotazione visuale precisa.**
- Conseguenza diretta di queste riflessioni è lo sviluppo dell'arte cosiddetta "informale", la quale, abbandonato il rigore geometrico dell'Astrattismo, allarga notevolmente il concetto di arte e l'ambito dell'azione artistica, cancellando al tempo stesso le barriere tra i diversi linguaggi e categorie espressive.

- Contraddistinta dalla fluidità del gesto pittorico e dalla spiccata tendenza alla trasfigurazione della realtà, l'arte informale, in Europa come in America, assume un significato di estrema libertà del fare artistico: grovigli di segni, tracce, pennellate istintive e gocciolature riempiono lo spazio del quadro, che diviene, in tal modo, per l'artista luogo di azione e di espressione degli impulsi energetici e creativi.

- Nella vasta corrente dell'Informale si identificano due filoni principali: quello **gestuale**, esemplificato dall'opera dello statunitense Jackson Pollock, e quello **materico**, che si afferma soprattutto in Europa (con Dubuffet, Tapies e Burri); all'interno del movimento si possono, tuttavia, collocare anche lo **spazialismo** di Lucio Fontana e la **pittura segnica** di Giuseppe Capogrossi.

- In Italia le esperienze della pittura informale evolvono nelle ricerche di [Alberto Burri](#) e [Lucio Fontana](#) sulla Materia e lo Spazio.
- Contrariamente a [Emilio Vedova](#), per il quale l'elemento più importante è la forza del gesto che rovescia il colore sulla tela, i due artisti prediligono materiali di solito estranei alla pittura, concentrandosi sul rapporto tra la tela e lo spazio che la circonda.

- Burri utilizza come materia pittorica elementi di uso comune: sacchi di juta, plastica, metalli e legno;
- Fontana cerca, invece, di superare i limiti bidimensionali della tela, per creare uno spazio al tempo stesso fisico e concettuale. I tagli e i buchi dei suoi quadri, oltre a rendere concreto lo spazio vuoto, consentono alla materia di esprimersi attraverso le sue stesse sporgenze e depressioni.

Alberto Burri

Città di Castello (PG) 1915

Nizza (Francia) 1995

- Terminato il liceo classico, s'iscrive alla Facoltà di Medicina dell'Università di Perugia. Catturato durante la seconda guerra mondiale, nel 1943, viene trasferito nel campo di prigionia di Hereford, in Texas, dove dipinge le sue prime opere e decide di abbandonare la professione medica.
- Rientrato in Italia nel 1946, si trasferisce a Roma, lontano dall'ambiente d'origine che non condivide affatto le sue scelte. L'anno successivo ha luogo la sua prima personale alla Galleria La Margherita;
-

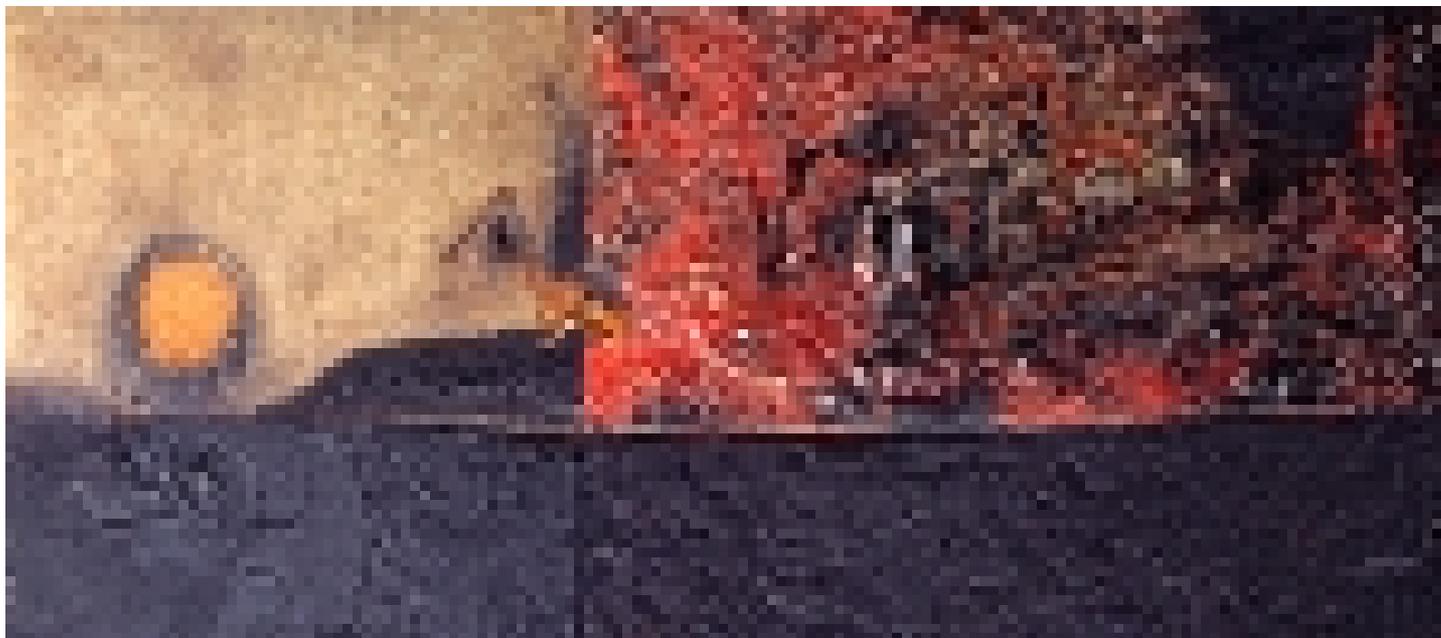
- in seguito si reca a Parigi, dove si interessa soprattutto alla nascente **arte informale**, rafforzando il proposito di abbandonare la pittura figurativa. Nel 1950 espone le prime mufte e i gobbi, e l'anno successivo firma, insieme a Colla, Balocco e Capogrossi, **il manifesto del gruppo Origine**.
- Nello studio di via Margutta realizza i primi grandi sacchi attorno al 1952, anno in cui ha inizio la sua affermazione internazionale, grazie anche all'appoggio del direttore del Salomon R. Guggenheim Museum di New York. Due anni più tardi sperimenta le prime combustioni.

- Nel 1955 sposa la coreografa e danzatrice americana Minsa Craig e torna, per la prima volta dopo la prigionia, negli Stati Uniti per esporre al Museum of Modern Art di New York.
- Nel 1956 nascono i legni e, a distanza di un solo anno, i ferri. Nel 1962 acquista un rustico vicino a Città di Castello, che diviene il suo studio.
- In questi anni nascono le plastiche, mentre la crescente fama lo spinge ad intensificare l'attività espositiva in tutta Europa e soprattutto negli Stati Uniti; i critici entusiasti pubblicano diversi studi e monografie sull'artista.

Negli anni Settanta Burri realizza i cretti, elaborati di caolino, resina, pigmento e vinavil, e i cellotex, che non abbandonerà fino alla fine della sua produzione. Si dedica anche alla realizzazione di scenografie per rappresentazioni teatrali e balletti.



- **Burri, Alberto**
Sacco (Composizione), 1953
sacco, tela e pietra pomice su
tela, cm 44 x 36
Mart, Deposito da Collezione
Privata, Rovereto



-
- **Burri, Alberto**
[Rosso, nero e combustione, 1954](#)
Tecnica mista su cartone, cm 48,5 x 107
Mart, Deposito da Collezione Privata, Rovereto

Lucio Fontana
Rosario de Santa Fè (Argentina) 1899
Comabbio (VA) 1968

- Trasferitosi dall'Argentina in Italia fin dal 1905, dopo aver compiuto gli studi tecnici a Milano, si arruola nell'esercito e partecipa alla prima guerra mondiale con il grado di tenente. Ferito, viene congedato e riprende gli studi, ottenendo il diploma di perito edile nel 1918. Quattro anni più tardi torna in Argentina e, inizialmente, lavora con il padre; nel 1924 apre un proprio studio di scultura. Due anni dopo espone le sue opere, influenzate dalla plasticità formale del francese Aristide Maillol, al Salon Nexus a Rosario de Santa Fé.

- Stabilitosi nuovamente in Italia nel 1928, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera, dove segue le lezioni di Adolfo Wildt. Nel 1930 partecipa per la prima volta alla Biennale di Venezia con due gruppi in bronzo e ordina la sua prima personale presso la Galleria il Milione di Milano. L'anno successivo realizza le sue prime "tavolette graffite", opere in cemento colorato inciso da un segno gestuale e con alcune tracce materiche, che anticipano il periodo informale degli anni Cinquanta.



- **Lucio** Fontana -
Donna con fiore
- 1948
- Ceramica, h cm 122
Mart, Rovereto

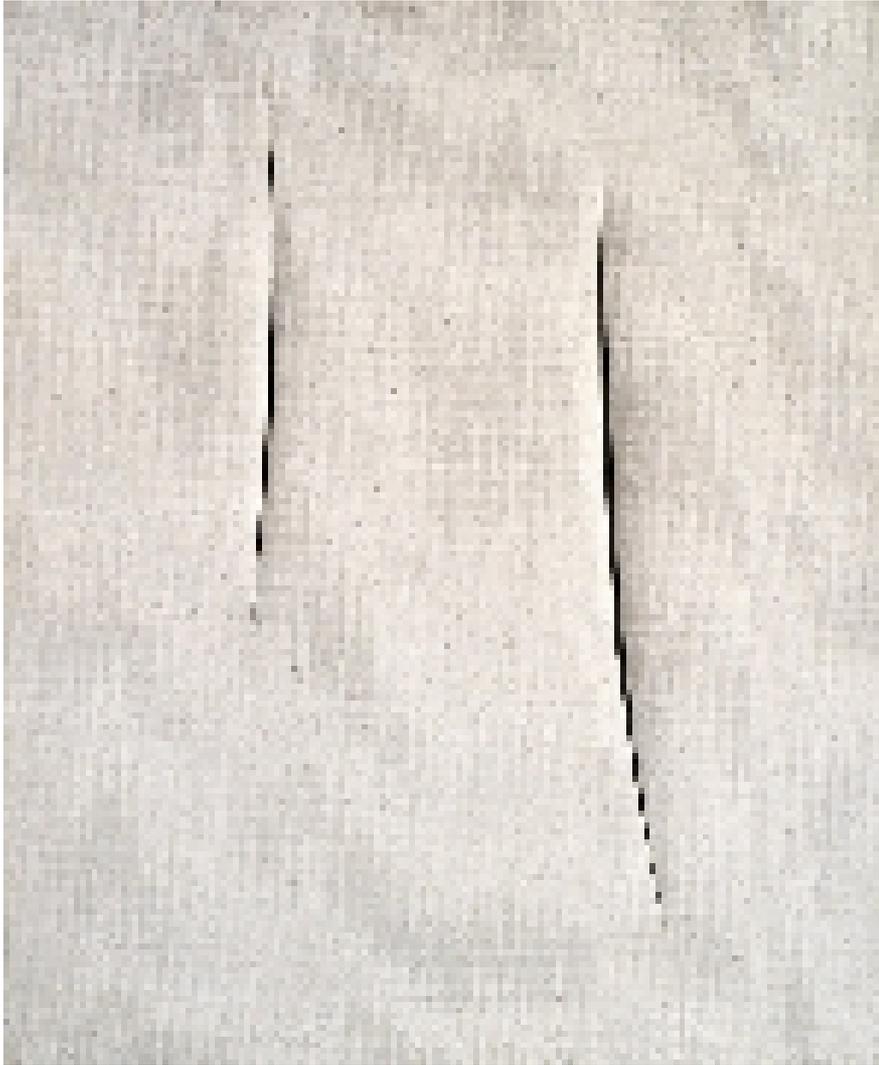
- Nel 1934 si avvicina al gruppo degli astrattisti italiani, composto da Melotti, Soldati, Reggiani, Licini, Bogliardi, Veronesi e Ghiringhelli. Con alcuni di questi, l'anno seguente, appoggia il movimento parigino Abstraction-Création e firma il manifesto che segue la Prima Mostra Collettiva di Arte Astratta, che ha luogo nello studio torinese di Paulucci e Casorati. Alla fine degli anni Trenta si avvicina anche al gruppo Corrente, pur non condividendo la posizione ufficiale del movimento.

Nel 1940 si trasferisce a Buenos Aires, dove, nel 1946, con Jorge Romero Brest e Jorge Larco, fonda l'Accademia di Altamira. Questa diviene un punto d'incontro per giovani artisti ed intellettuali, insieme ai quali Fontana elabora il Manifesto Blanco, nel quale vengono esplicitati alcuni dei principi teorici dello Spazialismo, in seguito sviluppati ed ampliati in cinque manifesti (Primo manifesto spaziale, 1947; Secondo manifesto, 1948; Proposta per un regolamento, 1950;

- Quarto manifesto dell'arte spaziale, 1951; Manifesto del movimento spaziale per la televisione, 1952) che l'artista redige, dopo il suo ritorno in Italia, tra il 1947 e il 1952. Fino al 1949 si dedica prevalentemente alla scultura; tuttavia, realizza alcuni gouaches (Evoluzioni e Ambienti spaziali) che preludono all'installazione Ambiente spaziale, realizzata nel 1949 presso la Galleria del Naviglio a Milano, nella quale anticipa l'uso del neon nell'arte degli anni Sessanta.

- Nel 1952, alla Galleria del Naviglio di Milano, presenta le prime tele con i *Buchi*, esito di una ricerca iniziata nel 1949 e soluzione che utilizza anche in progetti architettonici, realizzati in collaborazione con l'architetto razionalista Luciano Baldessari.
- Tra il 1952 e il 1953 sperimenta nuove tecniche con cui crea i primi *Concetti spaziali* e le *Costellazioni*. Nel 1955 partecipa alla VII Quadriennale di Roma e tiene la sua prima personale a Roma, presso la Galleria Lo Zodiaco.
- Tre anni più tardi sperimenta i *Tagli*. Negli anni sessanta si apre a nuove esperienze come il ciclo delle grandi tele a ogiva intitolate *La fine di Dio* (1963), i *Teatrini* (1964), e le *Ellissi* (1967).

- .
• Negli anni Sessanta Fontana propone i cicli "La fine di Dio" (1963), grandi tele monocrome, di forma ovoidale, alle quali vengono praticati degli ampi tagli e, talvolta, applicati dei lustrini, che evocano l'idea della divinità e del vuoto, i "Teatrini" (1964), forme astratte perforate e poste in un'ambientazione scenica, e le "Ellissi" (1967), legni di forma ellittica caratterizzati da fori distanziati ad intervalli regolari.



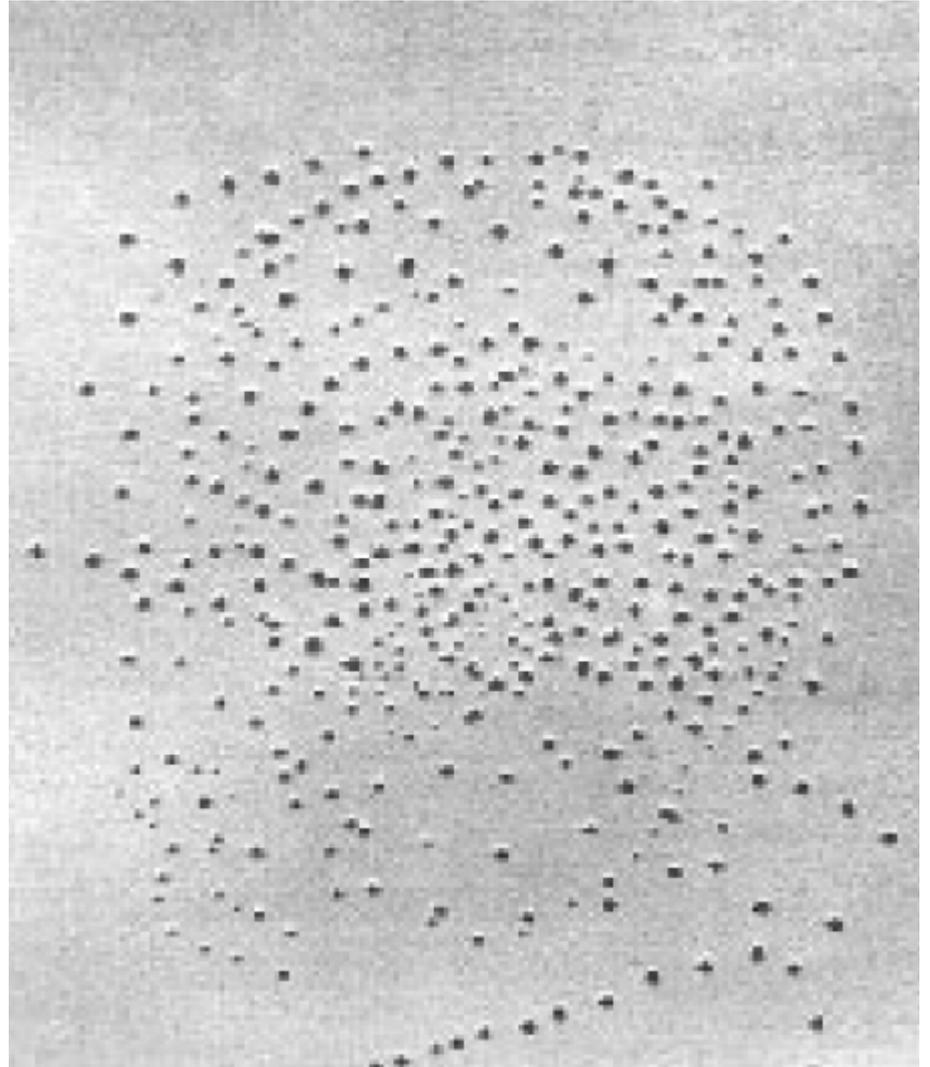
- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale. Attese, 1959
idropittura su tela, cm 100 x 81
Mart, Deposito da Collezione
Privata, Rovereto

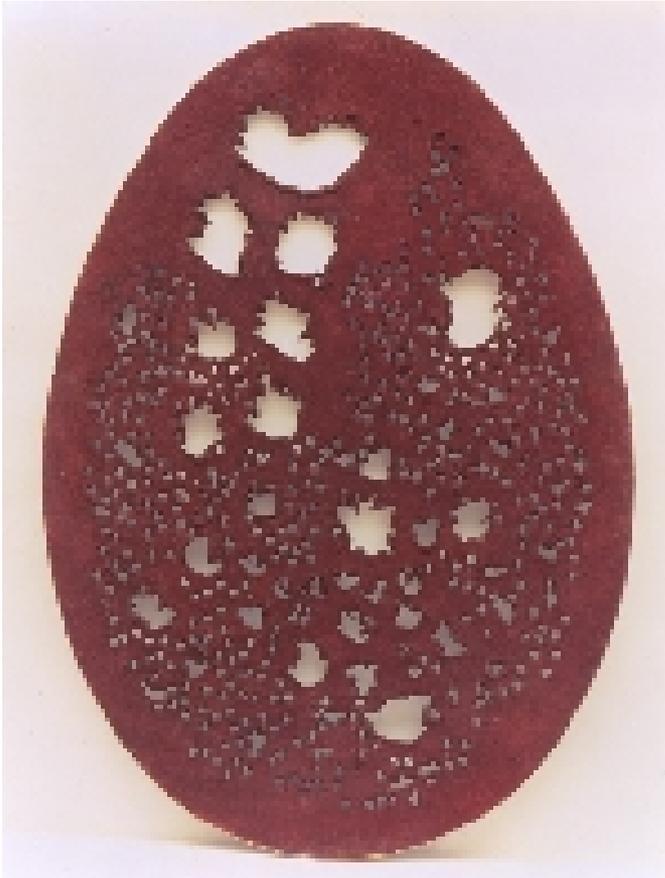
- Nel 1949, dopo l'uscita del "Primo manifesto dello spazialismo", Lucio Fontana realizza le prime opere forando le tele. Tele che non vogliono essere né pittura né scultura, ma rappresentano il tentativo di trovare un'altra via. L'artista, attraverso la collaborazione con gli architetti, matura un particolare interesse per l'allestimento di ambienti, per esempio lo scalone della IX Triennale di Milano nel 1951 in collaborazione con Luciano Baldessari. Nel 1957, in una serie di lavori, oltre ai buchi, appaiono, sommessamente, i tagli, che solo successivamente acquisiranno una propria compiutezza nelle opere intitolate Concetto spaziale, Attese.

- Quest'opera rappresenta una testimonianza emblematica per la sua essenzialità e rigore: “A lui interessava la presenza del segno gestuale sulla superficie, il rapporto tra questo segno e tutta la superficie: insomma il valore grafico nella misura dell'insieme. Quando doveva allestire la sala alla XXXIII Biennale, nel '66 [...], voleva presentare un'opera sola, bianca, con un taglio, rendendo ellittica, ma neutra, la sala stessa. Mi ripeteva: ‘Conta l'idea, basta un taglio’” (G. Ballo, presentazione a Lucio Fontana, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, 19 aprile - 21 giugno 1972], Milano 1972, p. XXX).

Concetto spaziale 1949

È ancora della fine degli anni quaranta, cioè dal 1949, la realizzazione dei primi Buchi (chiamati anch'essi Concetti spaziali), perforazioni della tela alla ricerca di una ulteriore spazialità, segni fisici che aprono a una dimensione infinita (e cosmica) di spazio. Ai primi Buchi su schermi bianchi seguono elaborazioni cromatiche con vetri colorati, impasti di sabbia, porporina ed altro. Seguono i Tagli, tele tagliate e bucate, dal 1959.





- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale.
La fine di Dio

1963

Olio, graffito e
paillettes su
tela, cm 178 x 123
Mart, Deposito
Fondazione Lucio
Fontana,
Milano, Rovereto



- I "Concetti Spaziali" di Lucio Fontana ridanno fiato all'antico amore per l'astrazione algida e assoluta degli anni Trenta, quando espose alla galleria del Milione di Milano con Melotti, Licini, Rho, Radice, Magnelli.

Sono superfici violate da tagli netti o da punte perforanti, che incidono la compattezza della materia per rivelare accessi nascosti all'intimità.

Nei buchi slabbrati del ciclo "Fine di Dio" (1963), l'artista argentino percorre una strada tutta personale per ridefinire il rapporto spazio-superficie-materia, è la strada della totale invenzione, della creazione assoluta.

“Per Fontana –scrive il critico Zeno Birolli - lo spazio ha un corpo. Con questa semplice certezza che gli viene da quello che vede, Fontana riesce a confondere davanti ai nostri occhi di ogni giorno, qualunque nozione di luogo, di tempo e di stato delle cose” .

(citazione da Z. Birolli, Lucio Fontana, in Fontana Donazione al Museo d'arte contemporanea di Milano, catalogo mostra, Milano 1978, p. 14)

- **Fontana, Lucio**
Concetto
spaziale, 1955
Polimaterico su
tela, cm 144 x
100
Mart, Rovereto



- Dal 1947 Lucio Fontana ha dato origine alla sua ricerca maggiore, volta all'indagine sui rapporti fra l'opera e lo spazio. Da un lato realizza veri e propri ambienti spaziali dove l'opera diviene oggetto di una percezione più ampia da parte dello spettatore, non solo visiva ma più coinvolgente sul piano fisico e psicologico. Dall'altro lato, l'artista prosegue la sua ricerca più concettuale, dove lo spazio viene inscritta dentro l'opera a due dimensioni come una ulteriorità solo allusa, come una virtualità appena posta in atto. Ciò avviene tramite un gesto di trasgressione nei confronti del linguaggio pittorico tradizionale, il gesto di bucare, fendere, squarciare la tela, negando per prima cosa l'integrità della superficie e il suo ruolo di schermo su cui proiettare immagini o segni.

I "Concetti spaziali" di Fontana chiamano in causa, ad un tempo, lo spazio come dimensione reale, quella che intravediamo oltre i tagli e gli squarci inferti alla tela o ad altre materie, e lo spazio come dimensione cosmica, **trascendente**. Lo spazio allora diventa un "altrove" che assume connotazioni puramente concettuali, come i titoli delle opere avvertono. Quando nel 1947 aveva promosso insieme ad altri artisti il Manifesto dello Spazialismo, affermava: **"Noi pensiamo di svincolare l'arte dalla materia, il senso dell'eterno dalla preoccupazione dell'immortale. E non ci interessa che un gesto, compiuto, viva un attimo o un millennio, perché siamo veramente convinti che, compiuto, esso è eterno"**. Fontana, convinto del valore e della forza del gesto, compie un'azione radicale che spinge la dimensione del quadro "oltre" i confini bidimensionali della tela.

- Questo gesto però non si risolve nella pura distruttività perché **il gesto di Fontana equivale a un'apertura**; il taglio, il buco, lo squarcio aprono la superficie allo spazio sia in senso fisico che in senso metaforico, rivelano il retro della tela e alludono a spazialità ulteriori. E' soprattutto la funzione allusiva che l'artista fa emergere come tratto caratteristico dell'opera. Il titolo Concetto spaziale, con cui Fontana denomina tutte le opere legate al tema dello spazio, segnala che nella sua considerazione l'opera finita, il quadro o la scultura fisicamente tangibili, è solo la traccia di un pensiero astratto, una riflessione che ha come oggetto la natura stessa dell'opera d'arte. L'espressione "Concetto spaziale" infatti accentua fin nel titolo questo carattere allusivo che l'opera assume, la natura di indice di un altrove, nello spazio e nel tempo.

Quest'opera, realizzata nel 1955, risente del clima informale in cui è stata elaborata, della poetica cioè che metteva in risalto i valori della gestualità e del colore, steso senza apparente ordine formale.

- **I valori espressivi del gesto sono qui però ridotti ad un grado vicino allo zero in quanto il colore dominante, nero, quasi annulla la forza energica del pur visibile tratto pittorico. Evidentemente l'artista in questo caso intende fondare l'espressività del quadro più sui valori plastici che su quelli cromatici o gestuali.**

- L'opera infatti fa parte dell'ampia serie di dipinti **in cui Fontana ha impiegato piccole pietre colorate, o frammenti di vetro, che, applicati alla superficie, si pongono in relazione con i buchi che la costellano in quanto fattori linguistici di valore opposto.**
- Se il buco oltrepassa la tela verso un al-di-là che non vediamo il rilievo della pietra fonda invece una relazione spaziale con un al-di-qua che è anche il nostro spazio, la nostra dimensione fenomenica pienamente esperibile. Il dipinto si fonda su queste relazioni, dove le pietre e i buchi agiscono come poli opposti di un unico movimento dialettico: virtuali e reali, bianchi e neri, positivi e negativi, essi concorrono a costruire il significato dell'opera, che si mostra perciò polisemica, polifonica, come tutte le opere dell'artista.

(Giorgio Verzotti)

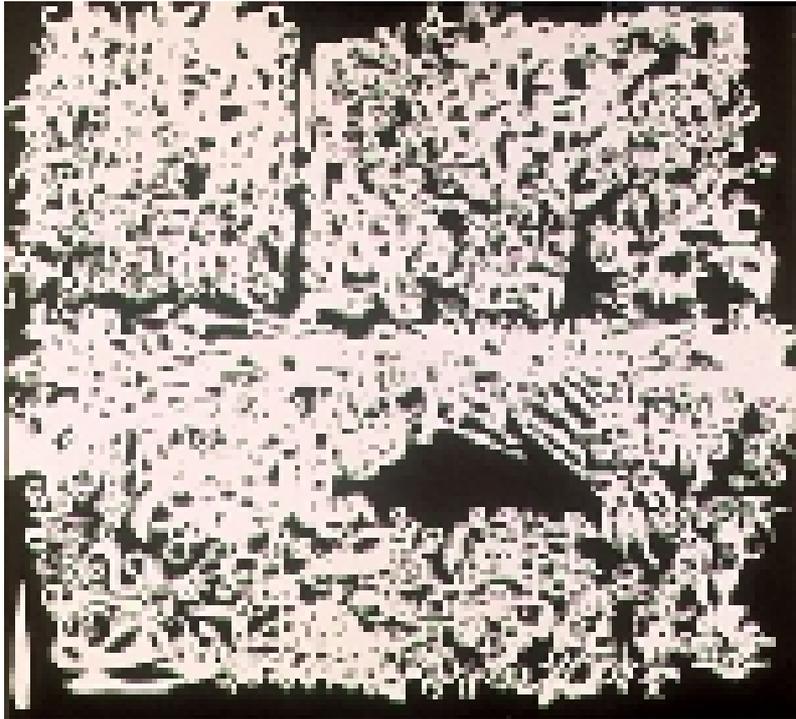


- **Fontana, Lucio**
Concetto spaziale , 1960
cm 116 x 90
Mart, Collezione L.F., Rovereto
-

Carla Accardi

Trapani 1924

- Dopo la maturità classica segue i corsi all'Accademia di Belle Arti di Palermo e di Firenze, insieme ad Antonio Sanfilippo, che sposerà nel 1949. Nel 1946 si stabilisce a Roma, e l'anno successivo partecipa alla fondazione del gruppo Forma. Nel 1950 tiene la sua prima mostra personale alla Galleria Numero di Firenze, alla quale segue quella presso la libreria-galleria Age d'Or. Michel Tapié importante critico dell'arte informale, segue con interesse il lavoro dell'artista e, tra il 1954 e il 1959, la invita a partecipare alle mostre da lui organizzate in Italia e all'estero. Negli anni sessanta, recupera il segno-colore, già adottato nei primi anni cinquanta, introducendo nuovi colori nelle sue composizioni. Negli stessi anni, mentre espone regolarmente le nuove opere in personali e collettive, partecipa a numerose retrospettive del gruppo Forma e dell'avanguardia italiana degli anni cinquanta. Negli anni ottanta l'artista avvia una nuova ricerca basata sull'utilizzo della tela grezza. Nell'ultimo decennio la sua attività espositiva si intensifica: partecipa alla Biennale di Venezia del 1988 e alle principali rassegne storiche dell'arte italiana del XX secolo in Italia e all'estero.



- **Accardi, Carla**
Integrazione,
- **1957**
Tempera alla caseina su tela, cm 147 x 147
Mart, VAF -
Stiftung, Rovereto

Afro Basaldella

Udine 1912

Zurigo (Svizzera) 1976

- Nasce ad Udine il 4 marzo del 1912. Nel 1918, alla morte del padre, con i fratelli Mirko e Dino, che diventeranno scultori, entra in collegio a Venezia, dove si diploma nel 1931 al Liceo artistico. I tre fratelli, nel 1928, danno vita alla Scuola Friulana d'Avanguardia. In questi anni, grazie al fratello Mirko, allievo di Arturo Martini, Afro espone alla Galleria Il Milione. A Roma, dove si trasferisce l'anno seguente, si avvicina a Cagli e alla Scuola romana. Conosce, nello stesso anno, Scipione e Mario Mafai e, nel 1932, a Milano, Renato Birolli ed Ennio Morlotti e con loro si schiera contro la retorica del Novecento. Con gli ultimi due espone a Milano alla Galleria del Milione, dove nel 1933 tiene la sua prima personale.

Tornato a Roma, nel 1935 espone alla II Quadriennale con opere ispirate a Corrado Cagli e alla Scuola Romana. L'avversione del Regime è testimoniata dalla rimozione della sua decorazione nel Collegio Opera Nazionale Balilla, nel 1936, ritenuta non abbastanza celebrativa. Nel 1937 lavora insieme a Cagli ad una serie di pannelli con vedute ideali di Roma per l'Esposizione Internazionale di Parigi; nello stesso anno tiene la sua prima personale alla Galleria della Cometa di Roma.

Nel 1941 ottiene la cattedra di Mosaico all'Accademia di Venezia. In quegli anni realizza i cartoni per i mosaici del Palazzo dell'EUR a Roma, nature morte e ritratti, nei quali si manifesta l'influsso cubista -soprattutto della pittura di Braque-, e si va maturando il passaggio dalla figuratività all'astrattismo.

- Questo passaggio avviene in seguito alla meditazione sui maestri dell'avanguardia, principalmente Kandinsky, Klee, Mirò, Picasso. Nel 1948 rifiuta di aggregarsi nel Fronte Nuovo delle Arti, estraniandosi alla polemica tra realisti ed astrattisti. Nel 1949 conosce Catherine Viviano, gallerista americana che allestisce la mostra "5 Italians Painters" con Afro, Cagli, Guttuso, Morlotti e Pizzinato.

Dopo un soggiorno di otto mesi in America (1950), dove espone alla Catherine Viviano Gallery, aderisce al gruppo degli Otto con Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Pizzinato, Turcato e Vedova (1952). Espongono insieme alla Biennale del 1954. Tornato negli USA, nel 1954 insegna al Mills College di Oakland. Nel 1956 vince un premio come miglior pittore italiano alla 27a Biennale di Venezia.

Realizza il grande murales "Il giardino della speranza", commissionato per la nuova sede dell'UNESCO a Parigi. Tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo insegna in America ed intensifica l'attività espositiva. Nel 1967 ottiene una cattedra di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze dove insegna fino al 1973.

Si spegne a Zurigo il 24 luglio del 1976. Afro è stato un pittore che ha conferito alla pittura una funzione poetica che trascende all'emozione che ha suscitato. Nelle sue opere si possono vedere aspetti naturalistici che sono eredità delle tradizioni tonali veneziane.

Basaldella (Afro)

- Cera persa, 1957

Olio su tela, cm 96,5 x 130

Mart, Rovereto



- **Chi è Renato Birolli:**

L'elemento espressivo fondamentale di Birolli è il colore. Tra i sostenitori della rivista "Corrente" (1938-40), uno strumento di opposizione, sul fronte estetico e politico, di una generazione di artisti che rifiutava di identificarsi nell'arte ufficiale novecentista, Birolli fu anche il promotore del "Fronte nuovo delle arti" (1947-48), che sosteneva il soggettivismo dell'espressione artistica svincolata da condizionamenti esterni.



- **Renato Birolli - Canto popolare fiammingo n. 2**
- 1957
- Olio su tela , cm 88 x 147
Mart, Rovereto

- Si forma nella sua città natale, dove frequenta per un paio d'anni l'Accademia "Cignaroli". Alla fine degli anni Venti si trasferisce a Milano, presso una sorella; per mantenersi svolge alcuni lavori occasionali ed infine ottiene un posto, in qualità di correttore di bozze, presso la redazione de "L'Ambrosiano": qui entra in contatto con il mondo artistico milanese e conosce Carrà e Persico.

In questi anni la sua produzione trae ispirazione dalla pittura fauve, dal luminismo degli impressionisti e della pittura olandese del Cinquecento e del Seicento. Nel 1930 espone alla Biennale di Venezia, e l'anno successivo, ad una mostra alla Galleria Il Milione di Milano. In quest'occasione propone il dipinto San Zeno pescatore, opera che dimostra la sua maturazione artistica in senso antinovecentista.

Negli anni Trenta instaura delle feconde amicizie con i critici Giuseppe Marchiori e Sandro Bini, di cui rimangono degli interessanti epistolari. Nel 1936 intraprende un viaggio a Parigi, durante il quale incontra Lionello Venturi. Tornato in Italia, a causa della sua posizione apertamente antifascista viene licenziato e ripetutamente incarcerato, sia nel 1937 sia nel 1938. Negli stessi anni entra in contatto con la Scuola Romana e prende parte al gruppo di "Corrente".

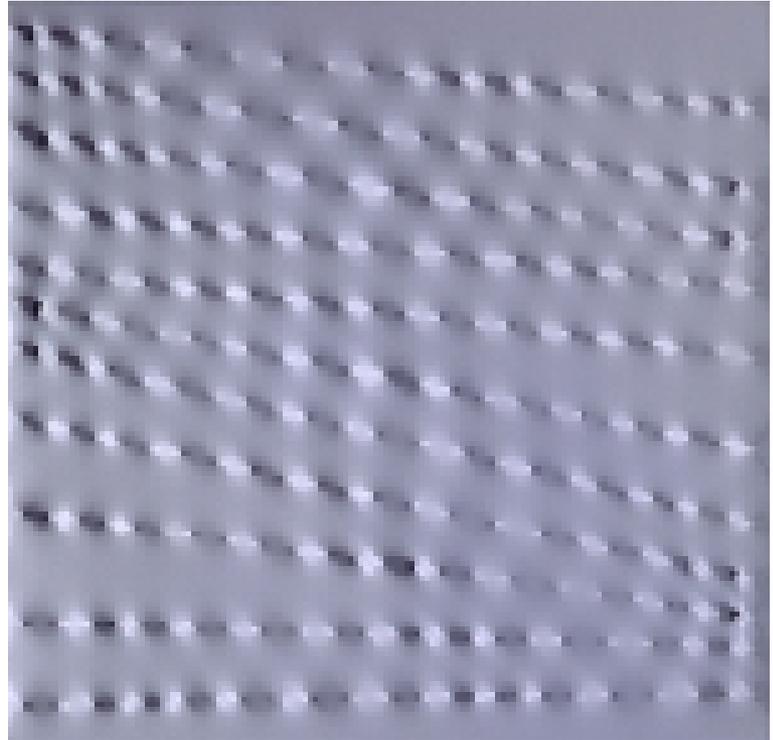
Durante gli anni della guerra si trasferisce in un casale a Cologno di Melegnano e sospende quasi interamente la sua produzione pittorica per partecipare attivamente alla Resistenza: da questa esperienza nascono i "Disegni della Resistenza" che testimoniano la tragica realtà della guerra. Nel 1946 è tra i promotori del movimento della Nuova Secessione Artistica, poi diventato Fronte Nuovo delle Arti. L'anno seguente, durante un soggiorno a Parigi in compagnia di Morlotti, rimane profondamente colpito dall'arte di Picasso e dal cubismo che influenza la costruzione formale dei suoi dipinti, nei quali, tuttavia, l'artista veronese non rinuncia ai colori accesi e fortemente espressivi.

Negli anni Cinquanta soggiorna in diverse località dell'Adriatico e del Tirreno: la sua pittura, sempre attenta agli effetti luminosi e coloristici, si avvicina all'astrattismo, pur mantenendo costanti riferimenti al dato naturalistico. Nel 1951 espone per la prima volta a New York, presso la Catherine Viviano Gallery, e rimane affascinato dalla contemporanea pittura americana. L'anno successivo prende parte al Gruppo degli Otto, promosso da Lionello Venturi.

Renato Birolli muore improvvisamente nel suo studio il 3 maggio 1959

Castellani, Enrico

- Superficie
grigia, 1990
Cementite su
tela, cm 80 x 80
Mart, Deposito
da Collezione
Privata, Rovereto



Enrico Castellani

- Castelmassa (RO) 1930
- Consegue la laurea in architettura a Bruxelles, quindi si stabilisce a Milano. Realizza le prime produzioni pittoriche, datate 1958, avvicinandosi all'informale materico. Con Manzoni fonda nel 1959 la rivista "Azimuth". A partire da Superficie, del 1959, fa ricorso agli elementi costitutivi del linguaggio pittorico: tela, telaio, chiodi. La tela non è più una superficie uniforme perché mossa da estroflessioni e introflessioni provocate dai vari materiali usati per creare il rilievo. Questi ultimi sono disposti a intervalli, seguendo la struttura matematica binaria. Il colore copre tutto monocromaticamente. Nel 1966 allestisce una sala personale alla Biennale di Venezia e consegue il Premio Gollin. Del 1967 è la mostra di Foligno, "Lo spazio dell'immagine". Al 1968 risale invece il Muro del Tempo, esposto alla Galleria Plinio di Roma. Nel 1991 mostra per la prima volta le quattro Superfici bianche e le quattro Superfici grigie: quadrate le prime, rettangolari le seconde.

- Tra il 1952 ed il 1956 vive a Bruxelles, dove consegue la laurea in architettura presso l'Ecole Supérieure de la Chambre. Si stabilisce quindi a Milano. Realizza le prime produzioni pittoriche, datate 1958, avvicinandosi a quella che era l'espressione artistica dominante: l'Informale materico.

La conoscenza di Piero Manzoni lo porta a condividerne il proposito di liberare l'opera dall'ipoteca della rappresentatività soggettiva ed irrazionale della realtà riducendola alla semanticità del proprio linguaggio. Castellani e Manzoni fondano nel 1959 la rivista "Azimuth" e aprono l'omonima Galleria. L'attività cessa nel luglio 1960 e va ricordata in quanto significativo esempio di interscambio tra le ricerche milanesi e quelle nord-europee del Gruppo Zero di Düsseldorf e del parigino Motus. Importante è poi il contributo al dibattito critico apportato dagli interventi di Gillo Dorfles, Guido Ballo e Yoschiaki Tono. Lo stesso Castellani pubblica sul periodico, in occasione della mostra "La nuova concezione artistica" del 1960, il proprio manifesto teorico. Dichiarava in queste pagine l'attenzione rivolta verso la strutturazione astratta di Mondrian e verso il concretismo gestuale del procedimento automatico di Pollock. Individua le coordinate del suo operare quali l'esigenza spirituale di infinito; lo scomparire dell'artista dietro una tecnica impersonale ed anonima che produce una struttura autoformulante; il tempo concepito come continuità e scansione modulare; lo strumento percettivo della luce sfruttato come entità generatrice di vibrazioni plastiche.

- A partire da "Superficie" del 1959 Castellani fa ricorso agli elementi costitutivi del linguaggio pittorico: tela, telaio, chiodi. La tela non è più una superficie uniforme perché mossa da estroflessioni ed introflessioni provocate dai chiodi. Questi ultimi sono disposti a intervalli seguendo la struttura matematica binaria. Tale logica aritmetica costituisce una lettura dell'infinito e permette un tipo di creazione non emotiva ma pragmatica. Al calcolo numerico è affidata la tensione dei rilievi e delle depressioni che si ripetono in ritmi di luce ed ombra. Il colore monocromaticamente copre tutto.

Le "Superfici angolari", i "Dittici", i "Trittic"i e i cosiddetti "Baldacchini", realizzati nel corso degli anni Sessanta, confermano che il rientrare e lo sporgere per punti sono diventati ormai elementi costitutivi della scrittura di Castellani. La produzione testimonia poi il costante interesse dell'artista per la coniugazione delle sue Superfici con lo spazio circostante. Un rapporto con l'architettura che risale alla formazione universitaria e che culmina con la partecipazione, nel 1967, alla mostra di Foligno "Lo spazio dell'immagine" per la quale elabora l'"Ambiente bianco" (riproposto e ricostruito nel 1970 con il titolo "Spazio ambiente"). Le quattro pareti sono interamente ricoperte dai monocromi come da una membrana ed il visitatore si immerge in questa pittura a trecentosessanta gradi.

- Nel 1966 allestisce una sala personale alla Biennale di Venezia e consegue il premio Gollin. Del 1968 è il "Muro del Tempo" esposto alla Galleria Plinio di Roma. Castellani contesta l'inquietante dimensione del rapido scorrere del tempo, installando otto metronomi che battono fino a consumare la propria carica. Si fermano uno dopo l'altro sottraendosi infine alla verifica empirica della durata. Nel 1991 vengono esposte per la prima volta le quattro Superfici bianche e le quattro Superfici grigie. Quadrate le prime, rettangolari le seconde; immutata in ognuna è la direzione delle puntature orientate secondo gli assi cartesiani. Fedele alla propria soluzione, Castellani si è concentrato nella verifica delle infinite possibilità di variazione del reticolo definito dall'intervallo tra pieni e vuoti.



- **Kiefer, Anselm**
Ich halte alle Indien
in meiner
Hand, 1995
Tecnica mista su
tela, cm 240 x 318 x
4,5
Mart, Rover

Anselm Kiefer

- :

Dalla cittadina di Donaueschingen, nella regione tedesca del Baden-Württemberg, presto si trasferisce ad Ottersdorf, dove frequenta la scuola. Nel 1965 inizia a studiare legge all'Università Albert Ludwigs di Friburgo, ma, dopo aver visto il convento di Le Corbousier a La Tourette, colpito dal metodo utilizzato dall'artista per concretizzare l'astrazione di un'idea religiosa, intraprende nel 1966 gli studi di arte, prima a Friburgo con il pittore Peter Dreher, poi, nel 1969, alla Staatliche Akademie der Bildenden Künste di Karlsruhe con Horst Antes, infine alla Staatliche Kunstakademie di Düsseldorf, nel 1970, alla scuola di Joseph Beuys.

La prima esposizione personale si tiene nella Galerie am Kaiserplatz di Karlsruhe nel 1969, anno in cui Kiefer realizza una serie di fotografie relative ad una sua azione politica, le "Besetzungen" (Occupazioni), che presentano l'artista con il gesto del saluto fascista in luoghi simbolici della Francia, dell'Italia e della Svizzera.

- A partire dal 1971 si stabilisce a Hornbach, nei pressi di Heidelberg, e trascorre molto tempo viaggiando in Europa, negli Stati Uniti e in Medio Oriente. I lavori di Anselm Kiefer esplorano l'intersezione tra la recente storia tedesca con le esperienze personali dell'artista. La sua produzione si attesta su pitture o installazioni di grandi dimensioni che trattano argomenti storici, mitologici e letterari, proposti attraverso un'iconografia assolutamente personale. I suoi riferimenti poetici vanno rintracciati nei miti nordici, con il ciclo dei Nibelunghi, nelle storie bibliche, nell'alchimia.

La forte carica emotiva delle sue creazioni emerge dalla loro stessa struttura: l'artista applica il colore in strati spessi, quindi riveste le tele di materiale organico come terra, sabbia, paglia e capelli. Queste dense incrostazioni avvicinano lo spazio tra la tela e lo spettatore, coinvolgendolo intimamente.

- Dall'inizio degli anni Ottanta le tematiche trattate da Kiefer vanno da un'attenzione particolare verso il ruolo della Germania nel processo storico fino alle sorti dell'arte e della cultura in generale. Le opere diventano più scultoree e coinvolgono non solo l'identità nazionale e la memoria collettiva, ma anche il simbolismo occulto, la teologia e il misticismo. Costante è la presenza di riferimenti al processo di morte e di rinascita.

La partecipazione alle più importanti rassegne d'arte contemporanea ha accresciuto enormemente la sua fama: è presente a Kassel per Documenta VI (1967), VII (1982), VIII (1987) e alla Biennale di Venezia del 1980 e del 1997. Sempre nel 1997 il veneziano Museo Correr ospita una personale a lui dedicata, Himmel-Erde. Attualmente vive e lavora a Barjac, in Francia, dove si è trasferito nel 1992.



- **Mangold, Julia**
Senza titolo, 06-10-97, 1997, 1997
Acciaio incerato, cm
200 x 50 x 7,5
Mart, The Panza
Collection, Rover

- Le opere di Julia Mangold sono disciplinate dallo studio delle antiche leggi proporzionali apprese dall'artista osservando la pittura e la grafica del primo "Rinascimento Nordico": da Albrecht Dürer a Petrus Christus, da Rogier van der Weyden a Jan van Eyck.

Le sue lastre d'acciaio, rettangolari o quadrate, unite tra loro per formare contenitori chiusi come scatole, sono appese alla parete o appoggiate a terra, disposte in gruppi di due, tre o quattro al massimo.

L'apparente semplicità di queste forme essenziali cela un procedimento esecutivo estremamente faticoso con l'acciaio e un laborioso trattamento delle superfici che vengono levigate con gli acidi e rifinite con la cera.

- Julia Mangold
Monaco di Baviera (Germania) 1966
- Le opere di Julia Mangold sono disciplinate dallo studio delle antiche leggi proporzionali apprese dall'artista osservando la pittura e la grafica del primo "Rinascimento Nordico": da Albrecht Dürer a Petrus Christus, da Rogier van der Weyden a Jan van Eyck.

Le sue lastre d'acciaio, rettangolari o quadrate, unite tra loro per formare contenitori chiusi come scatole, sono appese alla parete o appoggiate a terra, disposte in gruppi di due, tre o quattro al massimo.

L'apparente semplicità di queste forme essenziali cela un procedimento esecutivo estremamente faticoso con l'acciaio e un laborioso trattamento delle superfici che vengono levigate con gli acidi e rifinite con la cera.

- **Nitsch, Hermann**
Solo colore, 1984
Olio su tela, cm 190 x 290
Mart, Rovereto



Chi è Hermann Nitsch

-

Dal 1957 l'artista austriaco sviluppa l'idea del suo "Orgien Mysterien Theater" (OMT), il teatro dell'orgia e del mistero: una nuova forma di arte totale che coinvolge tutti e cinque i sensi e in cui, durante spettacoli articolati in sei giornate, si mettono in scena azioni caratterizzate dallo spargimento di sangue e di interiora di animali, con intenti freudianamente liberatori nella violenza della provocazione.

L'OMT è la risultante dell'incontro di Nitsch con la pittura astratta e informale, ma si può certamente ricondurre alle cerimonie rituali e religiose dei popoli arcaici. Nitsch crede che i primordiali istinti umani siano stati forzatamente repressi dalle norme e dalle convenzioni sociali.

Gli atti rituali dell'uccisione degli animali e il conseguente contatto fisico con il loro sangue non sono altro che un modo per liberare l'energia interiore, così come la religione cristiana prevedeva di arrivare alla purificazione, alla redenzione, attraverso la sofferenza.

- La pittura di Nitsch conserva le tracce dei simboli cristiani e dei rituali spargimenti di sangue animale. Il rosso rappresenta i primordiali istinti umani, che l'artista ritiene repressi dalle norme e dalle imposizioni sociali, ma che riemergono durante le sue performance.
- Nel “Teatro delle orge e dei misteri” di Nitsch, l'opera d'arte totale in cui confluisce tutto il suo lavoro da decenni, il corpo è protagonista di azioni che ricordano i riti iniziatici, volte al massimo coinvolgimento sensoriale e oscillanti tra le due polarità dello scatenamento pulsionale e della contemplazione, della quiete spirituale. L'artista ha definito queste azioni “feste di purificazione e abreazione”, dal valore catartico quindi, finalizzate alla manifestazione di bisogni e desideri repressi.



- Sono due i modelli artistici che hanno ispirato il periodo sperimentale di Nitsch: la cultura - con la sua sublime decadenza - della capitale austro-ungarica dei primi due decenni del XX secolo (e, quindi, Egon Schiele e Georg Trakl, Oscar Kokoschka e Arthur Schnitzler), alla quale si aggiunge l'esperienza della Parigi dell'esistenzialismo e dell'informale, da Antoni Tàpies a Jean Dubuffet, dove il colore si fa materia, metafora di eventi. Nel 1961 forma, assieme a Günter Brus e Otto Müehl (Rudolf Schwarzkogler entrerà a farne parte due anni più tardi), il gruppo artistico del "Wiener Aktionismus".

Richiamandosi alle esperienze di Adolf Frohner, Arnulf Rainer e Alfons Schilling, importano in Europa le tematiche dell'action painting americana e della pittura gestuale.

E' del '62 la prima "Aktion" messa in scena, alla Parinetgasse di Vienna, con il titolo Blood Organ. Artista totale, Nitsch considera elementi imprescindibili per la propria arte il teatro, il palcoscenico e la rappresentazione, ai quali vanno alchemicamente miscelati musica e architettura. Vanta a tutt'oggi più di cento messe in scena di "Aktionen" ed è unanimemente considerato uno degli iniziatori - e certo il più emblematico rappresentante - della body art europea.

Nirsch Ha partecipato a Documenta 5 (1972) e 7 (1982) e alla Biennale di Sidney (1989). Personali gli sono state dedicate nel 1983 a Eindhoren, nel 1988 nella Städtische Galerie di Monaco, nel 1991-1992 a Trento, nel 1993 alla Galleria Nazionale di Praga, nonché alcune retrospettive



- **Melotti, Fausto**
[Teatrino angoscia,](#)
- **1961**
Terracotta, cm 55 x 33 x 10
Mart, Rovereto

Fausto Melotti
Rovereto (TN) 1901
Milano 1986

- Frequenta la Scuola Reale Elisabetтина di Rovereto e, nel 1915, si trasferisce con la famiglia a Firenze, fino al 1918. S'iscrive alla Facoltà di Fisica e Matematica presso l'Università di Pisa, si laurea in ingegneria al Politecnico di Milano nel 1924 e, l'anno successivo, è a Torino. S'iscrive all'Accademia Albertina, che frequenta fino al 1927, anno in cui si trasferisce all'Accademia di Brera. Nel 1930 partecipa alla Triennale di Milano. Nel 1935 è presente alla "Prima mostra collettiva d'arte astratta italiana", che ha luogo nello studio torinese dei pittori Casorati e Paulucci, e in questa occasione firma il Manifesto per l'arte astratta. Nel maggio tiene la sua prima personale presso la Galleria Il Milione e aderisce al gruppo parigino di Abstraction-Création. Nel 1937 compie un viaggio a Parigi. Nel 1941 si trasferisce a Roma; fa ritorno a Milano due anni più tardi, dove trova il suo studio e tutte le sue opere distrutte dai bombardamenti; riprende in quel periodo la sua attività di ceramista. L'artista comincia a collaborare con alcuni architetti. Nel 1956 si dedica alla pittura e presenta le sue tele alla Galleria dell'Annunciata di Milano. Nel 1974 riceve il prestigioso Premio Rembrandt della Fondazione Goethe di Basilea e, nel 1977, il Premio Europeo Biancamano.

- Alla Scuola Reale Elisabetтина di Rovereto l'insegnante di disegno, Luigi Comel, stimola i suoi interessi per le arti figurative. Nel 1915, a causa della guerra, la famiglia Melotti si trasferisce a Firenze fino al 1918. Qui Fausto continua gli studi liceali e musicali, e viene raggiunto dal cugino, il futuro critico d'arte Carlo Belli. Si iscrive alla facoltà di Fisica e Matematica presso l'Università di Pisa: pur continuando ad abitare lontano da Rovereto, Melotti torna spesso nella città natale, dove frequenta Fortunato Depero e, nel 1923, partecipa alla veglia futurista che ha luogo nei saloni di Casa Keppel.

Si laurea in ingegneria al Politecnico di Milano nel 1924, e, l'anno successivo, decide di recarsi a Roma per dedicarsi allo studio della pittura. Viene invece ospitato a Torino, dallo zio Carlo Fait, scultore che collabora con Pietro Canonica, e che lo introduce nell'atelier del maestro, determinando così il suo definitivo orientamento verso la scultura. Si iscrive all'Accademia Albertina, che frequenta fino al 1927, anno in cui si trasferisce all'Accademia di Brera, dove segue il corso di Adolfo Wildt.

A Milano incontra Lucio Fontana, con il quale instaura una profonda amicizia che durerà per tutta la vita.

- Nel 1930, per motivi economici collabora con la ditta Ginori, e nel frattempo si avvicina agli architetti razionalisti Baldessari, Figini e Pollini, per i quali realizza la fontana in metalli nichelati destinata al Bar Craja (1931), uno dei primi esempi di architettura razionalista in Italia. In questo stesso anno partecipa per la prima volta alla Triennale di Milano, con opere in ceramica e in porcellana.

Nel 1932 accetta l'incarico di insegnante di disegno presso la Scuola Professionale del Mobile di Cantù; qui inaugura un nuovo modo di insegnare e di concepire il lavoro manuale degli artigiani e i frutti di questo impegno si vedono durante la mostra dei saggi dei suoi allievi che si tiene presso la Galleria Il Milione di Milano nel 1934.

L'anno seguente partecipa alla Prima mostra collettiva d'arte astratta italiana, che ha luogo nello studio torinese dei pittori Casorati e Paulucci, ed in quest'occasione firma con gli astrattisti torinesi il Manifesto per l'arte astratta. Nel maggio tiene la sua prima personale presso la Galleria Il Milione e aderisce ad "Abstraction-Création". Nel 1937, in compagnia di Belli e Ghiringhelli, compie un viaggio a Parigi, durante il quale studia l'arte delle generazioni precedenti ed incontra pittori, critici e collezionisti tra i più aggiornati ed attenti alle nuove correnti artistiche. In questo periodo la sua scultura riprende forme più tradizionali, come si può vedere nell'opera ["I sette savi" \(1936\)](#).

- Nel 1941 si trasferisce a Roma; fa ritorno a Milano due anni più tardi, dove trova il suo studio e tutte le sue opere distrutte dai bombardamenti. Aiutato dalla moglie Lina, per far fronte ai problemi economici, acquista un forno a muffola, e riprende la sua attività di ceramista, dedicando particolare attenzione ai valori cromatici dei differenti materiali.

Nel 1944 Giovanni Scheiwiller pubblica un suo libro di poesie e aforismi intitolato *Il Minotauro triste*. Nel dopoguerra, l'artista comincia a collaborare con alcuni architetti, tra cui Gio Ponti, insieme al quale realizza la decorazione in ceramica di numerose ville, sia in Italia sia all'estero. Nel 1956, poiché sente che la scultura sta esaurendo le sue possibilità espressive, si dedica alla pittura e presenta le sue tele all'Annunciata di Milano; continua tuttavia la sua produzione di opere in ceramica, metallo e materiali eterogenei, che propone soprattutto in grandi collettive insieme agli amici e compagni di sempre, come Fontana, Licini, Reggiani, Soldati e Veronesi.

Negli anni Sessanta, Melotti riprende le forme geometriche, che spesso realizza con sottili fili metallici ai quali unisce piccoli pezzetti di stoffa colorati. Nel 1958 riceve la Grande Medaglia d'oro ad artefice italiano del comune di Milano, e l'anno successivo la Medaglia d'Oro di Praga, e dopo pochi anni anche quella di Monaco di Baviera.

Nel 1974 riceve il prestigioso Premio Rembrandt della Fondazione Goethe di Basilea e, nel 1977, il Premio Europeo Biancamano. Nello stesso anno viene allestita un'importante antologica al Castello del Buonconsiglio di Trento, alla quale seguono numerose mostre e pubblicazioni che onorano il maestro e la sua capacità di catturare nelle sue sculture l'aspetto poetico del reale.

Tano Festa

Il giorno dei morti

1961





Graham Sutherland

Graham Sutherland.

- artista inglese di fama internazionale scomparso nel 1980 dopo essersi dedicato a svariate forme d'arte - dall'incisione alla pittura ad olio, dall'acquarello al design di oggetti in vetro – e a tematiche anche distanti tra loro – dal paesaggio all'illustrazione di testi stampati, dalla pittura religiosa a quella di scene di guerra.

- G.Sutherland, nato a Londra nel 1903, appartiene a quel gruppo di artisti che inizia un riesame critico delle avanguardie storiche del primo Novecento prendendo le distanze sia da questo tipo di ricerche che dal nascente informale.
- Lo scopo è quello di ritrovare la propria identità di artista all'interno della cultura figurativa europea e di riappropriarsi quindi della tradizione pittorica e della figurazione rapportandole però con la realtà della scena politica contemporanea segnata tragicamente dal secondo conflitto mondiale.

- Nella primissima produzione di Sutherland, incentrata sulla realizzazione di stampe di idilliaci paesaggi pastorali, è riconoscibile una forte affinità con la ricerca di Samuel Palmer e quindi con la linea del Neo-Romanticismo e della tradizione figurativa inglese.
- A partire dagli anni 30 però, quando incomincia a darsi alla pittura ad olio, Sutherland sostituisce alla serena visionarietà di Palmer una forte intensità emozionale, derivante dalla drammaticità di William Blake, che lo porta a disintegrare la forma del soggetto per poi ricomporlo in assemblaggi ibridi dalle sembianze antropomorfe o vegetali che si animano in un clima notturno, magico e inquietante di stampo quasi surrealista, tanto che nel 1936 l'artista espone alla Mostra Internazionale Surrealista a Londra.

Capanna nel Dorset, Wood End

1929

Incisione originale, acquaforte, firmata a matita dall'artista. Stampata e pubblicata dall'artista. Titolo : Cottage in Dorset, Wood End.



Barrow Hedges Farm

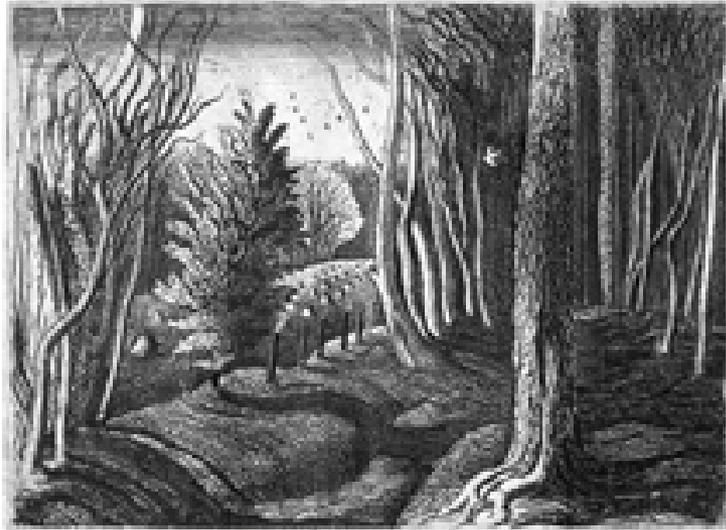
1924
Incisione originale, acquaforte, firmata a matita dall'artista. Stampata dall'artista e pubblicata di Twenty-one Gallery, Londra.
Tassi n°16



- ***Sous-bois***

1929 - 1930

Incisione originale,
acquaforte, firmata a mano
dall'artista. Stampata
dall'artista e pubblicata da
Twenty-one Gallery, Londra



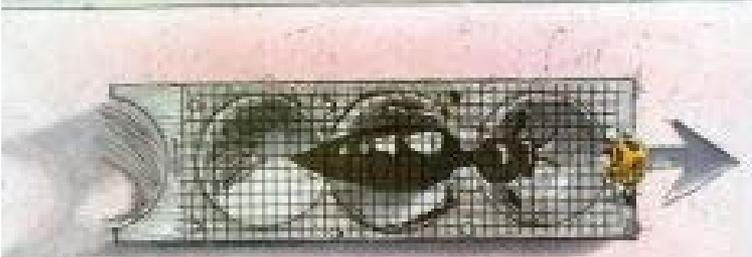
- Accanto a questo tipo di produzione, Sutherland ci offre altri soggetti di questo tipo: fanno la loro comparsa anche nelle 26 litografie che compongono il primo bestiario realizzato dall'artista nel 1968, un vero e proprio catalogo visionario di pura fantasia in cui i soggetti subiscono strani processi di metamorfosi, e in quello del '79, realizzato per illustrare l'opera di Apollinaire.

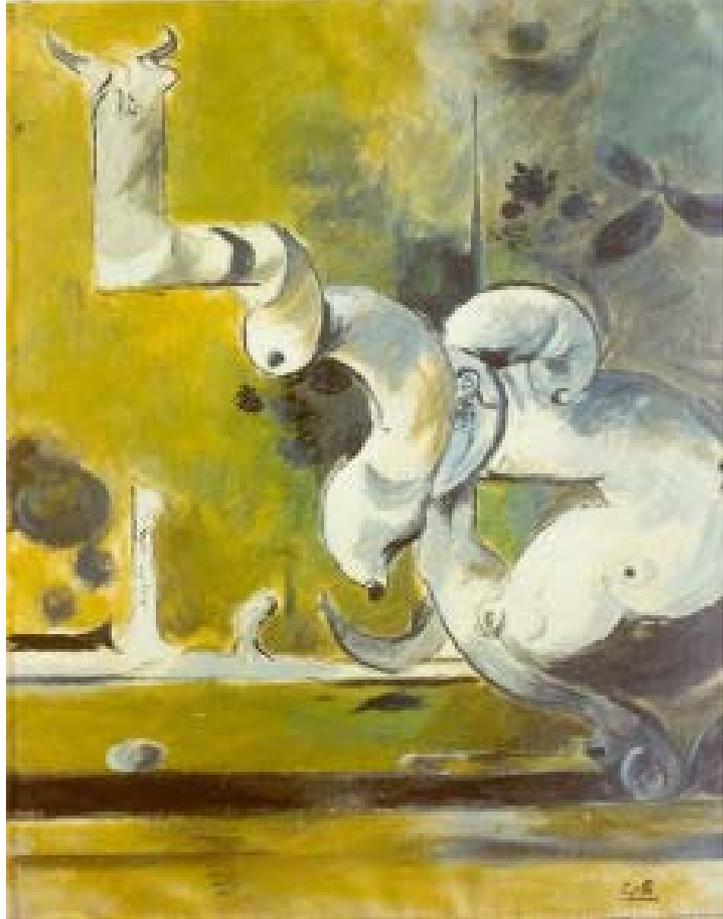
- Inoltre Sutherland tenta altri tipi di ricerca influenzati soprattutto dalla terribile esperienza del conflitto mondiale - dal 1940 al 1945 esegue molte opere ufficiali come “artista di guerra” - e dalla conversione al Cattolicesimo che lo porta a produrre a partire dagli anni 50 molte opere di stampo religioso.

La fama internazionale giunge quando l'artista è ancora in vita: nel 1946 espone per la prima volta a New York presso la Buchholz Gallery di Curt Valentin.

- Nel 1948 è la volta dell' Hanover Gallery di Londra e alla Buchholz Gallery di New York. Nel 1952, in occasione della sua personale alla Biennale di Venezia, visita l'Italia e la mostra, ampliata a retrospettiva, viene presentata nello stesso anno al Musée National d'Art Moderne di Parigi. Un'altra sua retrospettiva, organizzata all'Arts Council of Great Britain nel 1953, è allestita allo Stedelijk Museum di Amsterdam, al Kunsthaus Zürich e alla Tate Gallery di Londra.

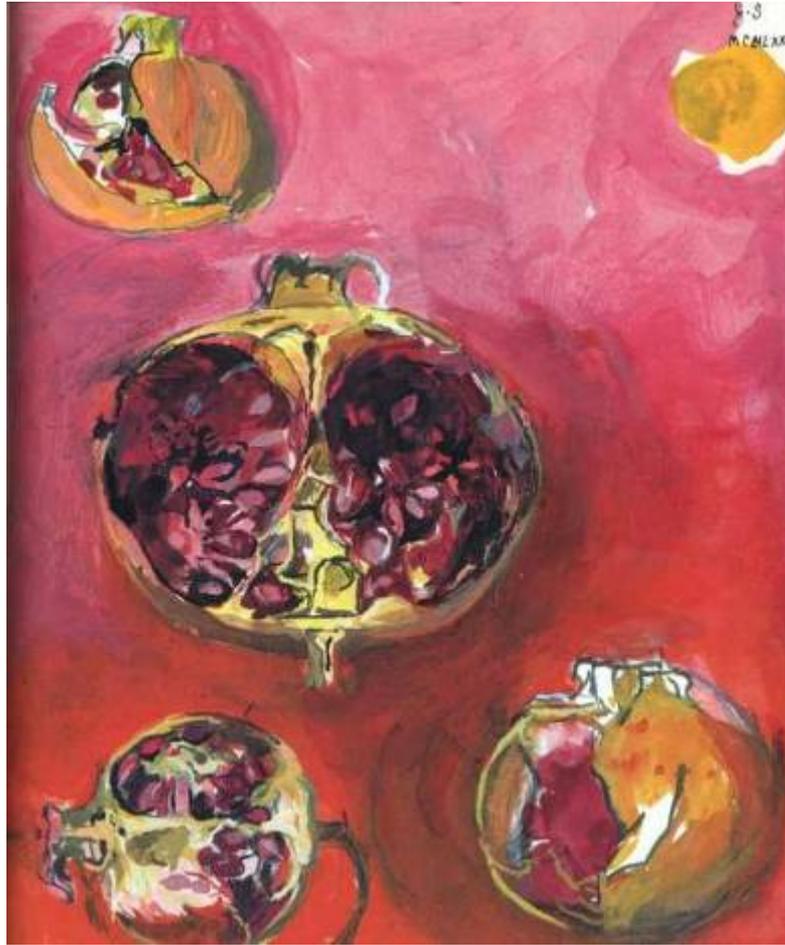
- Nel 1959 tiene una personale a New York, organizzata da Paul Rosenberg and Co. Altre mostre vengono allestite nel 1966 al Marlborough Fine Art di Londra e nel 1967 al Wallraf-Richartz-Museum di Colonia e al Gemeentemuseum dell'Aja. Tra le mostre postume più importanti vanno sicuramente ricordate quella alla Tate Gallery del 1982 e alla Dulwich Picture Gallery nel 2005









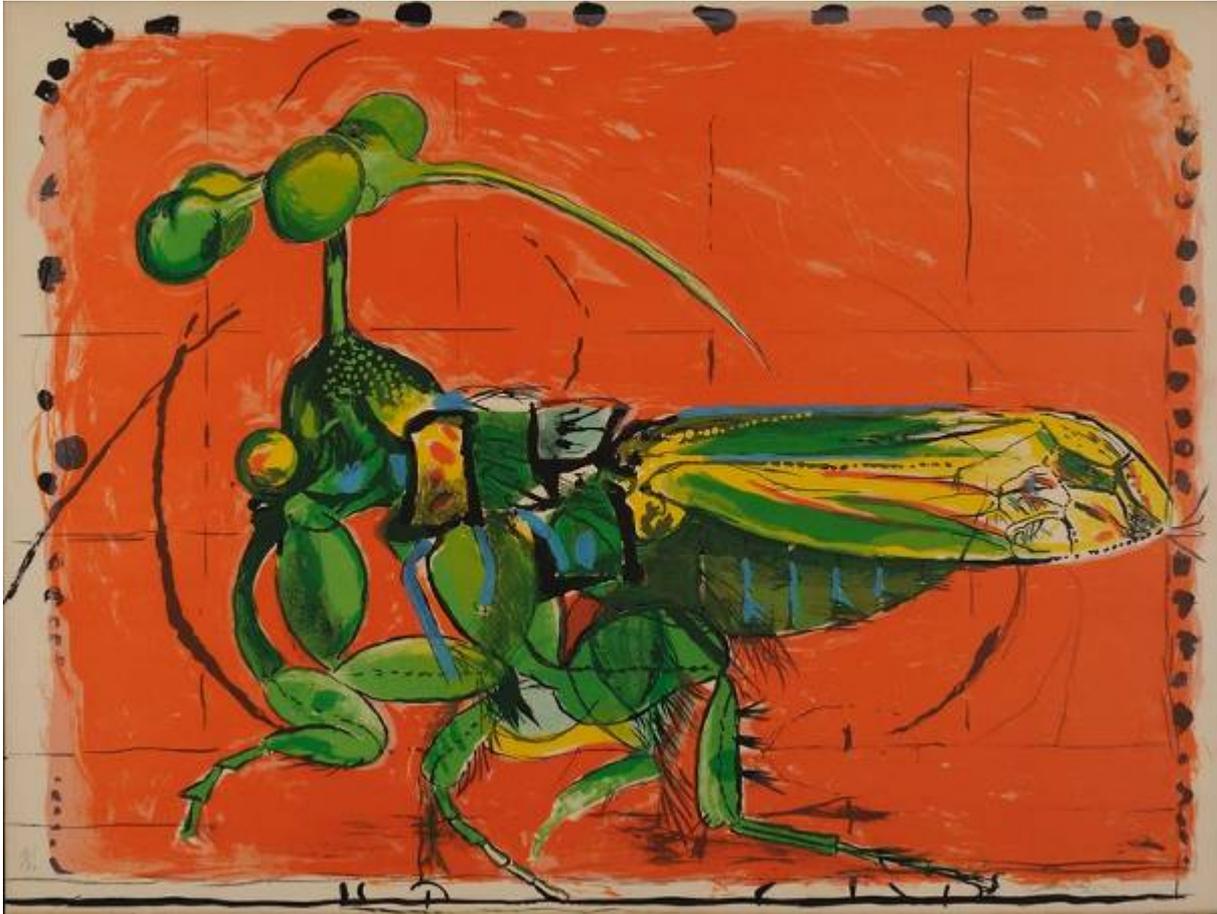


- Opera di Graham Sutherland raccolta nell'Agenda Olivetti per l'anno 1971. Diventa professore d'arte e insegna in diversi istituti inglesi. Dal 1940 al '45 lavora come “artista della guerra”: le sue opere, quindi, sono ricche di scene di devastazione, di lotte, di morte.

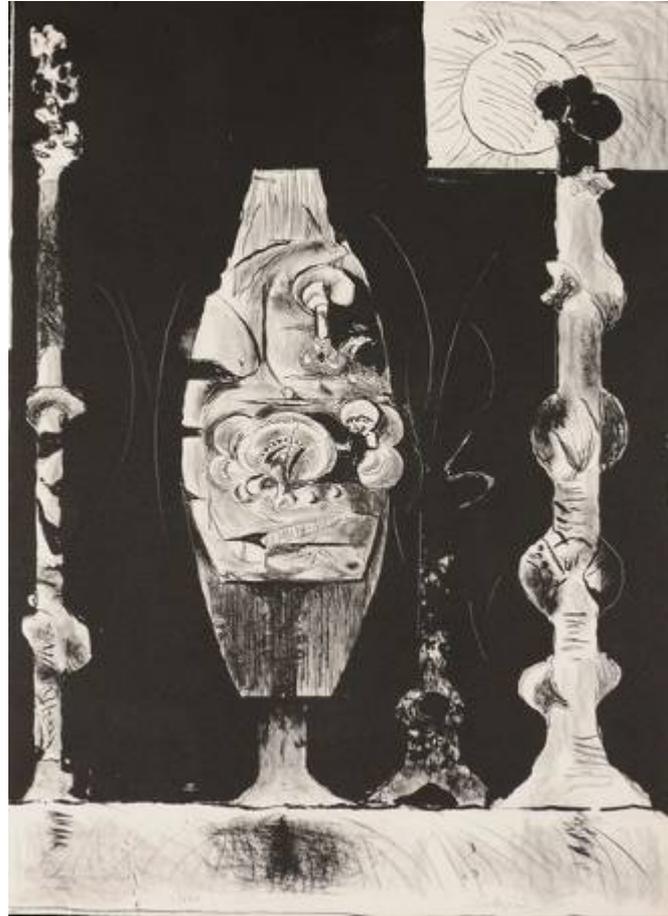


- Negli stessi anni, Sutherland comincia ad esporre le sue prime opere e nel 1946 verrà presentata a New York la sua prima personale. Da questo punto in poi, fino agli anni '60, la visione di Sutherland cambia e con essa mutano anche i temi delle sue opere: il sud della Francia lo ispira a disegnare vigneti e paesaggi più rilassanti e semplici. Negli stessi anni cominciano ad apparire anche i primi ritratti.

Graham Sutherland, **Insecte**,
1968, Lithografia, 66x49,5 cm



Graham Sutherland,
Senza Titolo,
1994, Lithografia, 69x50,5 cm



Conglomerat

1970

- Litografia originale in 6 colori, firmata a matita.



Scarafaggio II

1967



- **La roccia**

1972

Manifesto stampato in tecnica litografica da Mourlot, firmato a matita rossa, per la IX° Biennale internazionale d'arte di Menton.





Graham Sutherland - Pembrokeshire - 1968-69 - gouache su carta - cm 22x24



Graham Sutherland - Clergy Boia Rock Settlement - 1969 - gouache su carta - cm 23x18

Emilio Vedova, "Immagine del tempo"
di Vilma Torselli



- Emilio Vedova è forse uno fra gli artisti italiani più permeati di cultura internazionale, per la sua innata attitudine ad aprirsi al nuovo, alla sperimentazione, alla ricerca, sia in termini formali che contenutistici, per una personale irrequietudine intellettuale che lo porta continuamente a superare i limiti, a reinventarsi, a rimettersi in gioco e in discussione.

L'internazionalismo è una delle caratteristiche del periodo storico postbellico europeo in cui Vedova, scegliendo di staccarsi dal realismo socialista, matura un suo personale linguaggio artistico incurante del racconto, fatto di contrasti e talvolta di eccessi, ad esprimere una sofferenza morale profonda, una fede politica e sociale quasi mistica, una coscienza civile che gli fa apparire come necessaria ed inderogabile la ricerca della libertà e della giustizia, testimoniate anche dalla sua vicenda umana.

- Dice di lui Antonio Rombi: " *E' con lo sguardo rivolto alla quotidianità, all'immagine del dolore, all'indignazione della gente, che l'artista ripropone nei i suoi messaggi l'opposizione contro una società consumistica e capitalista. La sua pittura è come l'estremo tentativo, la disperata sollecitazione a non rimanere inerti, a non rassegnarsi, ad agire subito finché c'è vita.*"

- Lo sperimentalismo di Emilio Vedova si esprime nell'utilizzo di materiali svariati ed inusuali, legno, ferro, vetro, acciaio, in tecniche diverse talune di sua invenzione, pittura, collage e decollage, graffitismo, ambientazioni spaziali, installazioni, opere al limite tra scultura e pittura ed in una tecnica incisoria estremamente raffinata, costruita grazie ad una attenta revisione della grafica del '700 veneziano, dei drammatici chiaroscuri di Piranesi, delle luci di Guardi, il tutto filtrato attraverso l'esperienza dell'Informale e dell'Espressionismo astratto americano: da tutto ciò, memore di una originaria matrice violentemente espressionistica tutta europea e del Cubismo analitico di Picasso e Braque, Vedova desume, o meglio reinventa, un suo linguaggio gestuale astratto e dinamico, che agisce nello spazio, che esprime azione, vitalità, libertà.
Soprattutto libertà, totale ed assoluta, dalla cultura stantia, dalla repressione ideologica, dalla paura del nuovo, dall'accademismo e dalla critica.

Vedova Emilio



- **Ciclo 62 - B. B.**
9, 1962

Tecnica mista, cm 148 x
250,5

Mart, Deposito da
Collezione
Privata, Rovereto

-

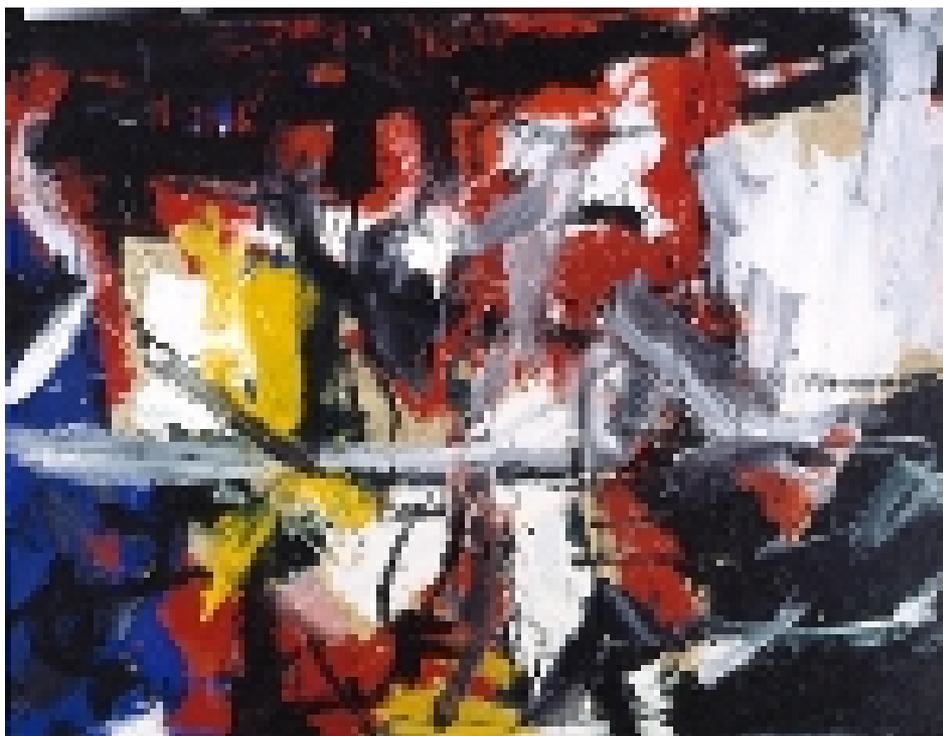
- Della quale scrive: "*Nella critica ci deve essere un'attitudine alla spregiudicatezza, di viaggio, d'avventura, senza parametri, senza apriori. Sono caduti i rituali dell'avanguardia, siamo immersi ormai in un magma: ognuno si muove a ruota libera, libero nelle memorie, negli strapaesì, nelle archeologie, nei neri, negli scuri, nell'ironia oppure nelle epiche e nelle mitologie. Anche la critica deve fare i conti con questo. O sta a battere cattedra e a parlare del Rubicone, ma allora rimane emarginata, o deve "scendere".*" (Emilio Vedova, 1984)

- Nell' "Immagine del tempo", 1958-59, olio su tela, 145x145 cm, l'informalità del tema si sintetizza in linee forti, di grande dinamismo, in gioco libero, proiettate oltre i limiti della tela, ad esprimere con insistenza un'aspirazione alla libertà che è anche ribellione, tensione morale, lotta, protesta, speranza. Vi si leggono quelle che sono una costante della produzione artistica di vedova dagli anni '60 in poi, una eccezionale continuità della ricerca, una drammaticità espressiva, una sorta di tensione narrativa che si regge su un delicato equilibrio degli opposti, luce ed ombra, informale e forma, segno e spazio, attualità e memoria, in un itinerario tumultuoso, segnato da conflitti e tensioni, dalla vitalità indomita e dalla creatività inesauribile di un grande del '900

Vedova, Emilio

Ciclo 62 - S. 6, 1962

Tecnica mista su
tela, cm 145 x 185,5
Mart, Deposito da
Collezione
Privata, Rovereto





- **Vedova, Emilio**
Immagine nel
tempo 58-
4V, 1958

Tecnica mista su tela, cm
135 x 170

Mart, Deposito da
Collezione
Privata, Rovereto