



RICERCHE DI S/CONFINE

Oggetti e pratiche artistico / culturali

Cristina Casero

## Nuove “possibilità di relazione”: l'Informale oltre l'Informale



### Abstract

La mostra *Possibilità di relazione*, allestita nel maggio del 1960 presso la galleria L'Attico di Roma e curata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi ed Emilio Tadini, ha un valore significativo rispetto al tessuto culturale italiano tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio del decennio seguente. In occasione di quella esposizione, infatti, emergono, anche sul piano teorico grazie agli interventi in catalogo dei curatori e di alcuni degli artisti che vi partecipano, questioni importanti, relative ai caratteri precipui di una pittura che potremmo ascrivere all'area della Nuova Figurazione e al suo rapporto con il linguaggio Informale, che non viene rifiutato *tout court*, ma aggiornato rispetto a nuove esigenze comunicative, sentite ormai come ineludibili per gli artisti attivi all'aprirsi degli anni sessanta. Ponendosi in linea con le più avanzate ricerche artistiche internazionali, questa mostra si propone una nuova interpretazione dell'atto artistico, che va oltre l' Informale, senza rinnegarlo ma aprendolo a maggiori “possibilità di relazione”.

The exhibition *Possibilità di relazione*, organized by curators Enrico Crispolti, Roberto Sanesi and Emilio Tadini at Galleria L'Attico in Rome in May 1960, is a valuable document of the cultural turmoil in Italy in the late Fifties and Early Sixties. On that occasion, important questions are raised, also on a theoretical level, by the curators and some of the artists who published their point of view in the catalogue: first of all, the specific characters of New Figuration painting and its relationship with the language of Informale, which is not entirely rejected, but rather brought up to date with the new need for communication artists are now feeling as inescapable. While erasing the gap with the most progressive statements of international art, the exhibit suggests a new interpretation of the very act of art-making, and goes past the Informale not by denying it, but by giving it better “possibilities of relationship”.



Intorno al 1960 la cultura visiva italiana è attraversata da una serie di rivolgimenti che comportano profondi cambiamenti nel panorama artistico nazionale.

In quegli anni salgono alla ribalta alcuni giovani autori i quali con le loro ricerche si pongono, in un modo o nell'altro, “oltre” l'Informale: non contrastando radicalmente quella pittura, intendono superarla proprio confrontandosi con essa. Anche sul piano critico e teorico, si sente l'esigenza di definire queste nuove tensioni, tutte ancora in fieri, in relazione ai modi espressivi ormai diffusi in Europa e negli Stati Uniti che, pur nelle loro diversità, vengono ricondotti in base ad alcuni comuni presupposti alla

definizione di Informale. Nel 1963 Renato Barilli nota come «il cambio della guardia dall' Informale alla diversa situazione appena nata non è di quelli che si attuano nel segno della rivolta iconoclasta e sanguinosa; si tratta anzi di un'evoluzione, di una crescita interna, di un fenomeno cioè tanto ben accordato all'altro precedente, da apparire, visto ora, con sguardo retrospettivo, come uno sviluppo affatto naturale di quello» (Barilli 1978b, p. 148). Egli procede definendo con chiarezza la traiettoria lungo cui si sviluppa tale maturazione: il mondo, che prima veniva «avvicinato come al momento zero della sua genesi [...], un mondo primordiale, allo stato fluido, massa informe e vischiosa, [...] ora si è come rappreso e coagulato, spaccandosi in una miriade di elementi; questi hanno indurito spigoli e contorni, si sono irrigiditi in uno stampo fisso; i germi hanno svolto le loro potenzialità, mettendo fuori certe caratteristiche aneddotiche, certi tratti fisionomici che in precedenza erano sacrificati, come troppo privati e idiomatici, all'unità indivisa di tutte le specie e di tutti i generi» (Barilli 1978b, pp. 148-149). Potremmo affermare che all'interesse per la materia si sia sostituito l'interesse per l'oggetto e per il mondo che, prima ridotto «alla sola natura», ora si offre agli occhi dell'artista in tutta la sua complessità, nell'articolarsi del contingente.

In questo frangente, la situazione è particolarmente vivace a Milano, ove a partire dall'alveo linguistico che possiamo ascrivere all'Informale, che a quell'epoca pure in Italia sta divenendo in molti casi una omologante accademia, fioriscono una serie di nuove soluzioni espressive. Esse, secondo varie declinazioni, ne recuperano molti aspetti, sviluppandoli in nuove direzioni e coniugandoli con le mutate esigenze espressive, derivanti anche dai cambiamenti che investono la società e la cultura italiane all'aprirsi del nuovo decennio. Ne respingono, invece, con più decisione altri: in particolare, il carattere che viene espressamente rifiutato dai protagonisti di questa congiuntura consiste nel soggettivismo estremo spesso sotteso a quella poetica; tale inclinazione in alcuni casi portava l'artista a chiudersi nella misura, ormai sentita come claustrofobica, della propria dimensione esistenziale, secondo un atteggiamento che voleva essere specchio di una collettiva condizione umana di isolamento, segnata dalla incapacità di andare oltre quella che Crispolti definisce «parete dell'angoscia» (Possibilità di relazione 1963, s.p.). È, infatti, sostanzialmente in questi termini che vengono sentite la tesa gestualità e l'opaca matericità da cui traggono forza la pittura di Jackson Pollock, di Jean Fautrier, Hans Hartung o Wols, sin da allora identificati come i campioni di quel *milieu*.

Molti giovani artisti rifiutano di concepire il senso dell'esistere in termini strettamente inerenti alla loro individualità e, conseguentemente, l'atto artistico come esito di un confronto personale con l'essenza della realtà: sentono come ineluttabile la necessità di mettersi in gioco nella contingenza del reale, passo dopo passo, in

quella dimensione dell'esistenza che si esperisce quotidianamente e si condivide, necessariamente, con gli altri. Essi non vogliono tradurre l'opera in un atto di pura asserzione e si pongono, al contrario, in una prospettiva di massima apertura rispetto alla vita, dalla quale non devono e non possono fuggire chiudendosi in una mera constatazione di esistenza, ma con la quale si vogliono misurare.

La prima conseguenza di questa dimensione più "collettiva" in cui l'operazione artistica si pone, è una programmatica esigenza di narrazione, di racconto, di comunicazione. Gillo Dorfles nel suo intervento che apre il primo numero di "Azimuth", intitolato "*Comunicazione e consumo nell'arte oggi*", sostiene che «è soprattutto una funzione comunicativa quella che può permettere il sopravvivere di un'arte che ha rotto ogni ponte con la rappresentatività e la figuralità tradizionalmente intese. Solo una funzione comunicativa – che non ha bisogno di essere figurativa o aneddotica, che potrà essere segnica, gestuale, semantica – ma che dovrà pure, in qualche maniera permettere quella particolare osmosi dell'evento artistico tra creatore e pubblico» (Dorfles 1959, s.p.). Non siamo di fronte ad una negazione dell'Informale, bensì all'esigenza di una recuperata volontà di comunicazione che deve essere sottesa anche a quello stesso linguaggio. Un carattere che viene messo in evidenza pure da un intervento di Umberto Eco pubblicato nel 1961 su "Il Verri", in un numero monografico dedicato all'Informale, quasi una sorta di primo consuntivo dell'esperienza. In quel testo, anticipando le riflessioni che daranno vita al celebre libro *Opera aperta*, edito nel 1962, e riprendendo considerazioni già espresse in articoli pubblicati tra il 1959 e il 1960, egli ragiona sulle caratteristiche specificatamente linguistiche della pittura Informale, notando anzitutto che essa «si collega decisamente a una condizione generale di tutte le opere aperte. Si tratta di strutture che appaiono come *metafore epistemologiche*, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica [...]» (Eco 1961, p. 103). Sempre restando all'interno della dialettica significato/informazione, Eco disserta a lungo, arrivando ad affermare che «Informale vuole dire negazione delle forme classiche a direzione univoca, non abbandono della forma come condizione base della comunicazione», ma adozione di una «più articolata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*», proponendo poi, ad esempio di questo atteggiamento, un quadro di Pollock.

Sul finire del decennio, quindi, si fanno strada alcune posizioni critico-teoriche che potrebbero essere intese, anch'esse, come "metafore epistemologiche", poiché reinterpretano l'Informale evidenziandone i caratteri che la cultura e la società contemporanee sembrano chiedere all'espressione artistica.

In questo clima culturale, accanto agli episodi più significativi che in quegli anni proprio a Milano prendono vita, in linea con le più avanzate vicende artistiche

europee, dall'esperienza di "Azimuth", alla nascita dei gruppi di arte cinetica e programmata, passando per il Nouveau Réalisme, per citare soltanto i più noti, meritano il giusto rilievo anche tutte quelle ricerche pittoriche, da collocarsi in un'area di "nuova figurazione", cui fa riferimento una esposizione tenutasi proprio in quell'anno-cerniera che fu il 1960: la mostra *Possibilità di relazione*, inaugurata il 25 maggio negli spazi della Galleria L'Attico a Roma e curata da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi e Emilio Tadini. Da questa rassegna, infatti, emerge con chiarezza come fosse divenuta ineluttabile l'esigenza di misurarsi non tanto con un nuovo lessico, ma piuttosto con una diversa sintassi, in grado di costruire una "struttura", un racconto inteso come trascrizione della relazione, colta in atto, tra l'io e le cose, tra i vari aspetti della realtà, capace di restituire, per usare le parole di Romagnoni, «la complessità e la contraddittorietà del reale» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). È proprio questa esigenza a riunire, come un catalizzatore, una serie di esperienze artistiche, per altri versi assai differenti, soprattutto se pensiamo a quelli che ne saranno gli sviluppi futuri. E tali ricerche sono protagoniste di *Possibilità di relazione*, il cui valore propositivo viene apertamente spiegato nella seconda di copertina del catalogo, in un testo, che ha valore di manifesto, in cui si dichiara: «Lo scopo di questa mostra è dialettico più che programmaticamente affermativo. Implicitamente sottolineando la presenza, inconfutabile, di nuove ricerche di figurazione, emerse in questi ultimi anni come fatti del maggior interesse nella giovane pittura italiana, del resto in sufficiente consonanza con ricerche in atto altrove, si propone infatti quasi un pubblico dibattito fra posizioni di prassi artistica come di consapevolezza critica distinte e tuttavia convergenti attorno ad un comune fondamentale nucleo problematico. Le tele come le dichiarazioni hanno quindi carattere individuale, precisando implicitamente o non anche limiti e riserve delle diverse partecipazioni» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). La mostra assume per noi un valore emblematico, essendosi dichiaratamente proposta come occasione per ragionare intorno alla «presenza, inconfutabile, di nuove ricerche di figurazione», che rispondono alla voglia di vivere la pittura come una possibilità di scandaglio dell'io non inteso però come una statica monade, ma colto nel suo ineludibile definirsi in rapporto all'altro da sé, e conseguentemente come una testimonianza dell'esperienza della realtà, in tutta la sua organica dinamicità. Il denominatore comune di queste ricerche, quel «comune nucleo problematico» verso cui «convergono», è la volontà di scoprire «nuove strutturazioni figurative» nella direzione di una pittura che, secondo le parole dello stesso Crispolti, è caratterizzata da «un'apertura, una possibilità di comunicazione che rompa i vincoli del monologo confessionale, che si disponga nuovamente a strumento disponibile di conoscenza ed intervento nel reale, che è appunto anzitutto relazione» (*Possibilità di relazione*

1963, s.p.). Ma, aspetto ancor più interessante, la mostra si offre, sin dalle premesse teoriche, come una testimonianza di quale fosse la direzione in cui si sentiva necessario aggiornare la pittura Informale. Essa costituisce un primo momento di riflessione che avrà, in capo a pochi anni, ulteriori sviluppi: non pensiamo soltanto alla mostra *La Nuova Figurazione* (allestita a Firenze, negli spazi della Galleria La Strozzi, dall'11 giugno al 6 luglio 1963), ma anche alle tre mostre del ciclo *Alternative attuali* tenutesi a L'Aquila nel corso di quel decennio (1962,1965,1968) che, come ha ricordato lo stesso Crispolti, che ne fu il curatore, costituiscono una «eredità dialettica di *Possibilità di relazione*» (Crispolti 1970, s.p.).

Mi pare possa essere interessante ripensare a quell'episodio, a più di cinquant'anni di distanza, in un'ottica più apertamente storica, per evidenziare lo stretto rapporto esistente tra il modo di intendere la figurazione pittorica proposto in quella occasione e il tessuto artistico-culturale dell'epoca, rispetto al quale le basi teoriche su cui l'idea di una "pittura di relazione" si fonda sono in grande sintonia; al contempo, è interessante riflettere su come questa volontà di apertura verso la vita, comportando in primo luogo una rivalutazione dell'espressione artistica come atto comunicativo che si compie in uno spazio inteso come campo di relazioni, implichi una nuova coscienza semantica, in perfetta sintonia con lo sviluppo degli studi di semiotica che proprio allora fiorivano, anche nel nostro paese.

Rilevante, in questo senso, è anche il fatto che l'esposizione fosse sostenuta da una posizione critica acuta, ben articolata, definita con chiarezza nelle pagine introduttive del catalogo non soltanto dai testi dei tre curatori ma anche dagli interventi di alcuni degli artisti espositori (Adami, Aricò, Pozzati, Romagnoni, Strazza e Vacchi presentano dei testi inediti sul loro modo di interpretare il dipingere, mentre Ceretti e Vaglieri firmano due interventi già pubblicati nel catalogo della mostra *Vaglieri, Ceretti, Romagnoni* tenutasi alla Galleria Bergamini di Milano dal 4 al 17 aprile del 1959) le cui ricerche erano precedentemente già state seguite da Crispolti, Sanesi e Tadini; quest'ultimo, in particolare, molto attivo nella critica d'arte sul finire degli anni Cinquanta, non solo aveva già presentato le opere di alcuni di loro, in mostre personali o collettive, ma seguiva da tempo pittori che stavano cercando una propria strada in seno all'Informale, tra i quali dobbiamo almeno ricordare Alfredo Chighine, di cui Tadini fu uno tra i primi e più fini esegeti.

Nel maggio del 1960 alla Galleria L'Attico espongono tredici pittori: Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Vasco Bendini, Mino Ceretti, Gianni Dova, Cesare Peverelli, Concetto Pozzati, Bepi Romagnoni, Piero Ruggeri, Emilio Scanavino, Sergio Vacchi e Tino Vaglieri. All'interno di questa compagine si possono facilmente identificare due gruppi di ben differente estrazione. Accanto ad una folta pattuglia di giovani autori, nati intorno al 1930, - Adami, Aricò, Ceretti, Pozzati, Romagnoni, Ruggeri e

Vaglieri, a cui si può accostare anche il meno giovane Strazza - espongono alcuni artisti, più anziani di circa una decina di anni e da tempo attivi sulla scena artistica con ricerche riferibili alla ricca stagione dell'Informale italiano, di cui sono stati protagonisti: Bendini, Dova, Peverelli, Scanavino e, seppur in chiave diversa, Vacchi. Risulta evidente che la mostra, nonostante sia stata allestita in una galleria romana, mette a fuoco, di fatto, una situazione più specificatamente milanese: infatti, essa era inizialmente stata pensata per essere realizzata a Milano e, come ricorda Crispolti, «il progetto di una mostra che sottolineasse un sufficientemente comune denominatore di ricerche nuove di una eventualità di strutturazioni figurative (subito qualcosa cioè di ben diverso da una ripristinata continuità di figurazione sull'inevitabile ceppo tradizione Espressionista – Neorealismo) nacque lungo il 1959 a Milano, discutendone in particolare con Romagnoni, all'inizio, quindi coinvolgendo un più ampio giro di pittori (più ampio di quanto non risultasse poi dalla mostra realizzata a Roma). Si discusse a casa di Tadini, e una volta nel Salone Annunciata di Carlo Grossetti (con la Galleria Bergamini sede di alcune delle mostre che costituivano il patrimonio dal quale nasceva il progetto)» (Crispolti 1970, s.p.).

Gli artisti che partecipano alla nostra mostra, pur in una loro ineludibile autonomia poetica, conducono ricerche che si collocano sul registro di una figurazione appena suggerita, molto dinamica, che pare davvero coagularsi spontaneamente sulla tela, organizzandosi in immagini allusive più che palesemente dichiarative, lasciate liberamente fluire sul supporto e organizzate secondo una sintassi che, non prestabilita, pare definirsi in fieri. Caratteri che risultano evidenti proprio nelle opere esposte e pubblicate in catalogo, tutte realizzate tra il 1957 e il 1960: *Vari stati del popolo indiano si sollevano usando la non violenza* di Adami (1960), *Pittura* di Bendini (1960), *Presenza* di Aricò (1960), *Immagine* di Dova (1958), *Nella stanza* di Ceretti (1960), *Coscienza di storia – nascita* di Peverelli (1959), *Una presenza nera che non conosco* di Pozzati (1959), *Organismo* di Romagnoni (1960), *Studio da Rembrandt* di Ruggeri (1957), *Pittura* di Scanavino (1958), *Figura nello spazio* di Strazza (1960), *Pittura* di Vaglieri (1959) e *Figure segregate* di Vacchi (1960). Questi lavori offrono dunque, secondo Crispolti, un saggio di una zona piuttosto omogenea della giovane pittura italiana, in particolare milanese, che «promuove [...] un nuovo riscatto del mezzo espressivo, della duttilità e disponibilità del linguaggio» (Possibilità di relazione 1963, s.p.).

In questo senso è molto significativa la presenza di alcuni artisti che potremmo definire della “vecchia guardia”, già consacrati protagonisti dello scenario culturale italiano, come Bendini, Dova, Peverelli e Scanavino le cui opere, sin dagli anni Cinquanta, si possono ascrivere a quell'area di ricerca cui sembra alludere lo stesso Crispolti quando puntualizza che «nell'ambito Informale, quanto agli episodi più

recenti, la parte più viva sembra una zona ove, in rinnovata connessione con matrici surrealiste, si ripropongono motivi magici, a volte quasi misterici, segnando un netto riscatto della funzionalità del mezzo espressivo di fronte alle determinazioni [...] di una specifica necessità» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.). È dunque chiaro, sin da quei primi anni Sessanta, quanto «la versatilità dell'immagine Informale» fosse «ampiamente verificabile»: se la ricerca di Vasco Bendini viene tradizionalmente riferita all'area naturalistica così ben delineata da Arcangeli (Arcangeli 1954; Arcangeli 1957), Calvesi sottolinea come proprio nei casi di Dova e Peverelli, e pure di Baj, Dangelo e Crippa, l'esperienza Informale poteva esser definita «spuria, [non] riferibile alle ragioni esistenziali che sono comuni all'ambito più organico e centrale dell'arte Informale» (Calvesi 1981, p. 246), collocando queste ricerche su una linea analoga a quella praticata da Scanavino, appunto, da Bergolli, Chighine, Carmassi. Una linea che, per certi aspetti, già preludeva agli immediati sviluppi che proprio la nostra mostra mette a fuoco, anticipando una figurazione appena accennata, una forma soltanto evocata, capace però di emergere dai meandri della materia, di prender sostanza da un intrico di segni, nell'intenzione di eludere il rischio dell'afonia della pittura e di dar voce, anzi, ad un racconto, per quanto declinato su di un registro spesso di matrice poetica e non di chiara marca narrativa. Un dipingere non autistico, di certo, che testimonia come una necessità, anche morale, di assunzione della realtà come elemento intrinseco, anche se in senso dialettico, nell'opera d'arte sia già vivo nella cultura italiana degli anni Cinquanta, quando, di fatto, non tutti gli artisti paiono condividere in maniera ortodossa le inclinazioni dell'Informale europeo e americano; al contrario, si intravede, già pulsante, quella tensione all'immagine, e latamente alla “struttura”, per quanto libera e aperta, che si rivela un elemento molto fertile per i suoi sviluppi nei termini di una “nuova figurazione” nell'immediato futuro, rappresentando anche un filo rosso, una traccia di continuità con il passato più recente. *Possibilità di relazione* viene così oggi ad offrirsi come uno sguardo su posizioni anche molto diverse, non necessariamente allineate nelle scelte espressive, ma tutte fondate sul presupposto, anche etico, dell'assunzione di quella «responsabilità del reale» (*Possibilità di relazione* 1963, s.p.) che, vissuta fino in fondo, è stata giustamente indicata da Crispolti come la più vera e più fertile eredità dell' Informale.

### **L'autore**

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia all'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono concentrati sulla cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel frangente, tra cui Gianni Dova e Alfredo Chighine, del quale sta collaborando a realizzare il catalogo ragionato dell'opera

pittorica. Parallelamente ha condotto ricerche sulla scultura ottocentesca italiana interessandosi particolarmente alla articolata questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo con studi incentrati, soprattutto, sulle complesse relazioni tra gli artisti, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea sono pure le indagini sull'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Recentemente ha curato con Elena Di Raddo il volume *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, 2009) e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2011).

E-mail: cristina.casero@unipr.it

### **Essenziali fonti bibliografiche di riferimento**

Arcangeli, F 1954, 'Gli ultimi naturalisti', *Paragone*, n. 59, novembre, pp. 29 - 43.

Arcangeli, F 1957, 'Una situazione non improbabile', *Paragone*, n. 85, gennaio, pp. 3 - 45.

Barilli, R 1978a, 'Considerazioni sull' Informale', in *Informale Oggetto Comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano, pp.38 – 54; già pubblicato in *Il Verri*, n. 2, 1961, pp. 43 - 62.

Barilli, R 1978b, 'Dall' "assemblage" allo spazio prospettico', in *Informale Oggetto Comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano, pp. 148-159; già pubblicato in *Il Verri*, n. 12, 1963, pp. 84 - 87.

Calvesi, M 1981, *Le due avanguardie. Dal futurismo alla Pop art*, Laterza, Bari.

Crispolti, E 1976, *Fenomenologia di "nuova figurazione"*, Fiorentino, Napoli.

Crispolti, E 1961, 'Ipotesi attuali', *Il Verri*, n. 2, pp. 63 – 97.

Crispolti, E, Sanesi, R, Tadini E 1970, *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo – Ferrara 1970*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 8 novembre – 8 dicembre.

Dorfles, G 1959, "'Comunicazione" e "consumo" nell'arte d'oggi', *Azimuth*, n.1, Milano, s.p.

Eco, U 1961, 'L' Informale come opera aperta', *Il Verri*, n. 2, pp. 98 – 125.

*Possibilità di relazione* 1963, catalogo della mostra, Roma, Galleria L'Attico, maggio 1960, Edizione della Galleria L'Attico, Roma (con testi di V. Adami, R. Aricò, M. Ceretti, C. Pozzati, B. Romagnoni, G. Strazza, S. Vacchi, T. Vaglieri e E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini).