

FIGURALITÀ DELLA PITTURA. BOLOGNA OLTRE L'INFORMALE

Pasquale Fameli

La scena artistica bolognese di metà anni Cinquanta è dominata dal fenomeno padano dell'Ultimo Naturalismo teorizzato da Francesco Arcangeli. Nel saggio apparso su «Paragone» nel novembre 1954 Arcangeli individua nella pittura di Vasco Bendini, Giuseppe Ferrari, Pompilio Mandelli, Leone Pancaldi, Bruno Pulga e Sergio Vacchi la necessità di un rapporto più diretto con il mondo, un senso del 'due' che li porta a intendere la natura in una doppia valenza, come soggetto dell'opera e come energia vitale, proiettando sul paesaggio moti di passione, di felicità o di tormento che lo animano fino a farne lievitare le paste e a erodere la figura¹. Arcangeli propone una poetica di matrice esistenzialista con radici romantiche che si pone in dialogo con il fenomeno dell'Informale, rimanendo tuttavia ancorata alla tradizione naturalistica. Nel gennaio del 1957, a seguito delle sollecitazioni offerte dalla presenza degli artisti americani alla Biennale di Venezia, Arcangeli pubblica su «Paragone» un altro importante saggio, *Una situazione non improbabile*, dove rileva che l'esigenza di rinverdire il rapporto tra uomo e natura non sia solo padana, propria dell'Ultimo Naturalismo, ma di tutta la coeva pittura gestuale e materica. La Biennale veneziana è, infatti, l'occasione del confronto tra gli Ultimi Naturalisti e la pittura di Franz Kline, Willem De Kooning, Jackson Pollock e Mark Tobey². A Bendini, Ferrari, Pancaldi, Pulga e Vacchi, emancipatisi frattanto dal neonaturalismo, si affiancano a Bologna artisti come Pirro Cuniberti, Luciano De Vita, Mario Nanni o Concetto Pozzati che presentano una matrice *autre*, di carattere più propriamente informale. La collettiva *14+2*, tenutasi al Circolo di Cultura cittadino nel novembre 1957, registra questa situazione e attesta l'esigenza condivisa di una «scoperta dei rapporti» o dei nessi tra individuo e ambiente mediante «la quotidiana contestazione di uno spazio generico od oggettivabile coi sensi»³. La mostra fa quindi il punto sulla più avanzata ricerca artistica bolognese e manifesta *in nuce* i primi sentori di una nuova esigenza di figura che avrebbe determinato la graduale uscita dalla situazione informale. Come ricorda Pozzati, infatti, il 1959 è l'anno della fine dell'Informale e di un riscatto «dall'anarchismo soggettivo, dall'umorosità intimista e "post-impressionista", dalla natura antropologica intesa come "tutto il mondo"» verso «una "figuralità" o una "programmaticità"». Dopo il sudario, il muro esistenziale, il pessimismo, il nichilismo cieco gli "occhi vedono", si ritenta la conquista del mondo»⁴.

Questo mutamento, avvertibile in molta arte italiana di fine decennio, è stato rilevato e indagato da Enrico Crispolti, Roberto Sanesi e Emilio Tadini nell'ambito di *Possibilità di relazione*, una mostra

¹ FRANCESCO ARCANGELI, *Gli ultimi naturalisti*, «Paragone», V, 1954, 59, pp. 29-43.

² F. ARCANGELI, *Una situazione non improbabile*, «Paragone», VIII, 1957, 85, pp. 3-45.

³ Dalla presentazione di Franco Lodoli in riportata in *14+2*, Bologna, Circolo di Cultura, 1957. Il titolo della collettiva prende spunto dal numero dei partecipanti, quattordici pittori (Renato Barilli, Vasco Bendini, Pirro Cuniberti, Luciano De Vita, Giuseppe Ferrari, Alfonso Franesedi, Luciano Leonardi, Vittorio Mascaldi, Mario Nanni, Leone Pancaldi, Concetto Pozzati, Bruno Pulga, Ivo Tartarini e Sergio Vacchi) più due scultori (Quinto Ghermandi e Raimondo Rimondi). La mostra riveste un'importanza storica per la città ed è infatti ricordata in vari studi sull'arte bolognese. Cfr. CLAUDIO CERRITELLI, *Aspetti della cultura artistica a Bologna 1946-1996*, «Iterarte», 1998, 44, p. 9; ID., *Bologna e dintorni*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2. 1945-1990. Tomo secondo*, Milano, Electa, 1993, p. 468; ROMEO FORNI, *Viaggio con la pittura bolognese del XX secolo*, Roma, Pellicani, 1996, p. 127. Per una contestualizzazione storica e sociale della mostra si veda FRANCO LODOLI, *Una progressione*, in *Nuove prospettive della pittura italiana*, Bologna, Alfa, 1962, pp. 120-124.

⁴ CONCETTO POZZATI, *Bologna artistica anni Sessanta e Settanta*, in *Bologna. Discorso sulla città*, fotografie di Gianni Sandoni, Bologna, Cappelli, 1986, p. 56.

organizzata a L'Attico di Roma nel maggio del 1960 che include, tra i bolognesi, Bendini, Pozzati e Vacchi⁵. Il recupero di una figuratività potenziale, ancora carica di sentori organici, è la diretta conseguenza di una crescita interna al fenomeno dell'Informale che vede la materia coagularsi e rapprendersi fino ad assumere fisionomie sfuggenti e imprecise⁶. Tale evoluzione è segnata infatti da una revisione dello spazio informale volta a riammettere al suo interno le apparenze del reale, nella consapevolezza di non poterle più eludere o ignorare. Gli artisti comprendono che non si possa più rifuggire la realtà chiudendosi in atti di constatazione elementare dell'esistenza, ma che sia necessario provare a misurarsi con essa attraverso il recupero di una funzione comunicativa del segno e l'accettazione della forma come campo 'aperto' di possibilità generative⁷. Si tratta, in sostanza, del passaggio da una mondanità di grado zero, colta nella vischiosità della materia, a un'idea di mondo nuovamente visibile, che integra il *vedere* e il *sentire*, delineando un nuovo rapporto con le cose.

La figurazione postinformale italiana è al centro di una grande rassegna tenutasi proprio a Bologna nel giugno del 1962, *Nuove prospettive della pittura italiana*, con presentazione di Arcangeli e interventi critici di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Duilio Courir, Enrico Crispolti, Andrea Emiliani, Oreste Ferrari, Emilio Tadini e Roberto Tassi. Questa rassegna amplia l'orizzonte delle 'possibilità di relazione' su scala nazionale e rileva la diffusa attitudine del clima postinformale a ripensare le istanze dell'«organicità» secondo un qualche «principio di oggettivazione»⁸. I principi informali dell'opacità materica, dell'ambiguità e della polivalenza informativa non vengono infatti aboliti, ma riconsiderati in una nuova dimensione «*idiomatica*»⁹ o sviluppati entro una rinnovata «possibilità di racconto»¹⁰. La mostra documenta una situazione fortemente disomogenea che rende difficoltosa l'individuazione di peculiarità stilistiche indicative delle diverse aree geografiche. L'elaborazione soggettiva di morfologie organiciste estranee alla pittura italiana sembra costituire per tutti questi artisti la modalità meno traumatica per riammettere i valori dell'immagine entro i processi di degradazione visiva del materismo informale. I bolognesi presenti in mostra – Bendini,

⁵ *Possibilità di relazione*, a cura di E. Crispolti, R. Sanesi, E. Tadini, Roma, L'Attico, 1960. Utile anche la lettura di ENRICO CRISPOLTI, *Ipotesi attuali*, «Il Verri», V, 1961, 3, pp. 63-97. Sull'importanza storica acquisita nel tempo dalla mostra romana si vedano invece *Possibilità di relazione. Una mostra dieci anni dopo*, Ferrara, Comune di Ferrara – Palazzo dei Diamanti, 1970 e il più recente studio di CRISTINA CASERO, *Nuove "possibilità di relazione"*. *L'Informale oltre l'Informale*, «Ricerche di S/Confine», III, 2012, 1, pp. 45-52.

⁶ RENATO BARILLI, *Dall' "assemblage" allo spazio prospettico*, «Il Verri», VII, 1963, 12, p. 85. Lo sviluppo dell'organicismo postinformale verso la figuralità caratterizza negli stessi anni anche la produzione dei due scultori già presenti in *14+2*, Quinto Ghermandi (1916-1994) e Raimondo Rimondi (1922-2007). Tra le più recenti e complete pubblicazioni sui due artisti si segnalano *Quinto Ghermandi. Un racconto fotografico*, a cura di G. Campanini, Milano, Skira, 2005 e E. CRISPOLTI, G. D'AGATA, C. SPADONI, *Raimondo Rimondi*, Bologna, Minerva, 2004.

⁷ Si vedano GILLO DORFLES, «Comunicazione» e «consumo» nell'arte di oggi, «Azimuth», I, 1959 e UMBERTO ECO, *L'informale come opera aperta*, «Il Verri», V, 1961, 3, p. 103.

⁸ MAURIZIO CALVESI, s.t., in *Nuove prospettive della pittura italiana*, cit., p. 21. Un'altra importante rassegna coeva dedicata al superamento dell'Informale è *Alternative attuali*, a cura di A. Bandera, E. Crispolti, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962 e include, tra i bolognesi, Bendini, Pozzati e Vacchi. Sull'importanza storica e critica di questa rassegna si veda LUCA PIETRO NICOLETTI, *L'Aquila 1962. "Alternative Attuali" e l'idea di "mostra-saggio"*, «Ricerche di S/Confine», VI, 2015, 1, pp. 105-119. Il dibattito sul superamento dell'Informale trova alcune importanti sedi nel convegno internazionale *Arte, libertà società*, svoltosi tra Rimini, Verucchio e San Marino nel settembre 1963 e nel numero 12 de «Il Verri» pubblicato nel 1964. Raccoglie i frutti più maturi dell'evoluzione postinformale la rassegna internazionale *Il presente contestato. Interventi della terza generazione*, a cura di M. Clarac-Serou, F. Solmi, Bologna, Museo Civico, 1965. Per uno sguardo complessivo sulle ricerche postinformali italiane si vedano E. CRISPOLTI, *Ricerche dopo l'informale*, Roma, Officina, 1968 e ID., *Fenomenologia di "nuova figurazione"*, Napoli, Fiorentino, 1975.

⁹ ORESTE FERRARI, s.t., in *Nuove prospettive della pittura italiana*, cit., pp. 49-50.

¹⁰ ROBERTO TASSI, s.t., in *Nuove prospettive della pittura italiana*, cit., p. 59.

Cuniberti, De Vita, Ferrari, Nanni, Pancaldi, Pozzati e Vacchi – partecipano a questa nuova fase di ricerca rielaborando in vari modi le soluzioni plastiche di Arshile Gorky e di Jean Fautrier, protagonisti di due personali tenutesi rispettivamente nel marzo 1957 e nel marzo 1958 alla galleria La Loggia di Bologna¹¹. È proprio da allora che nella pittura degli artisti felsinei iniziano ad apparire cellule, gameti, teste e nuclei ricchi di possibilità evolutive.



Fig. 1, Sergio Vacchi, *Per un arrivo*, 1960, MAMbo, Bologna.

A partire dal 1957 Sergio Vacchi (1925-2016) inizia a intendere la pittura come ‘affondamento nella carne’ o ‘memoriale organico’, per riprendere i titoli di due opere realizzate sul finire del decennio¹². La materia si carica di tensioni cupe e sinistre, assume forme corporee e rilascia umori e fluidi, manifestando i tormenti di una difficile mutazione fisica. A proposito dei dipinti del 1958 Arcangeli rileva infatti che «il nascere della forma umana è strozzato come dentro un cunicolo» e che «il germinare è al limite dell’ultimo gelo»: è l’insorgere di una vita minacciosa, il coagularsi faticoso di un’esperienza carica di pathos, ma in bilico tra ottimismo e pessimismo¹³. In questa fase del suo percorso Vacchi appare determinato a condurre un’impresa riduzionista, facendo regredire ogni conformazione organica al suo grado più elementare. Barilli descrive infatti i dipinti del 1957-58 come «tumidi e sanguinolenti budelli di carne, fetide concrezioni organiche, squarti e macelli» che delineano un repertorio formale sordido, volutamente basso, viscerale: ne risulta «un

¹¹ Per un conoscenza completa dell’attività espositiva della galleria si veda *Storia della Galleria d’arte La Loggia. Una pagina di cultura a Bologna fra tradizione e sperimentazione*, a cura di P. Nanni, P. Paglioriti, Bologna, Bononia University Press, 2016.

¹² Sulla produzione di questo periodo si veda GIORGIO DI GENOVA, *Vacchi informale 1956-1962*, Torino, Pozzo, 1972.

¹³ F. ARCANGELI, *Sergio Vacchi. 12 opere*, Milano, Edizioni del Milione, 1959, p. 32.

racconto quasi beckettiano di entità primordiali di carne ferme a un'immediata manifestazione fisiologica». I moti organici di Vacchi cominciano a solidificarsi in più convinte eventualità figurali, benché nelle più grandi tele del 1959 l'organicismo palpiti ancora di un'esuberante fisicità: i corpi «esplodono articolandosi nello spazio, stipandolo in ogni punto, stirandosi in ogni direzione con grande energia e scatto»¹⁴. È ciò che rileva anche Crispolti nel 1960, notando che quelle ipotesi embrionali non sono stampate come «fossili d'una comunque umana preistoria [...] ma si articolano e si muovono, ne emergono vive e sanguigne», ovviando al limite di una «opinabile corruttibilità». Queste entità ambiscono infatti a comporsi, a condensarsi anziché a corrompersi, proponendosi, appunto, «in relazione»¹⁵ (fig. 1). Attorno al 1962 Vacchi sperimenta «una nuova disposizione narrativa» che combina frammenti di natura organica secondo una spiccata «matrice immaginativa»¹⁶: i suoi feti e organi costituiscono infatti gli stadi più elementari di quelle mostruosità ispirate a Francis Bacon e a Graham Sutherland che animeranno i dipinti del *Concilio* realizzati nel 1963¹⁷. Vacchi sembra compiere tuttavia un'operazione inversa rispetto a Sutherland: se la produzione dell'artista inglese costituisce, come scrive Arcangeli, una «antologia di forme nobili in segreta degradazione», l'informalità di Vacchi ridistribuisce i termini di tale affermazione proponendo una «antologia di forme segrete in nobile degradazione»¹⁸. Uno scandaglio più



Fig. 2, Mario Nanni, *Figura*, 1961, MAMbo, Bologna.

¹⁴ R. BARILLI, *Sergio Vacchi*, «Il Taccuino delle Arti», 4, maggio 1959.

¹⁵ E. CRISPOLTI, *Una mostra di Vacchi a Roma*, «Il Taccuino delle Arti», 53, aprile 1960.

¹⁶ E. CRISPOLTI, s.t., in *Nuove prospettive della pittura italiana*, cit., pp. 35-36.

¹⁷ Su questo ciclo di opere si veda E. CRISPOLTI, *Il Concilio di Vacchi*, Torino, Pozzo, 1964. A proposito di queste influenze è importante ricordare doppia personale *Francis Bacon, Graham Sutherland* tenutasi a La Loggia di Bologna nel febbraio-marzo del 1963.

¹⁸ ROBERTO PASINI, *L'informale di Vacchi*, in ID., *Cento segni di solitudine. Dal Romanticismo al Postmoderno*, Bologna, Clueb, 1999, p. 378.

profondo nei meandri dell'inconscio porta l'artista al recupero di una visionarietà enigmatica, ma ancora carica di umori organici: «l'eredità del surrealismo storico opera ormai naturalmente, e, perduta quella intellettuale gelida lucidezza, si fa, ora, vita»¹⁹.

L'uscita di Mario Nanni (1922-2019) dall'Informale si compie invece nel 1958 attraverso un evidente assottigliamento degli oggetti materici e la loro levigatura all'interno di contorni più netti, suggeriti tuttavia dagli spasmi della materia stessa, che si raggela in cellule pulsanti e cariche di energia, come se fossero «immerse in un campo magnetico che ne rassoda i connotati»²⁰. Secondo Calvesi, Nanni affronta «un problema di 'figurabilità' dello stesso nucleo informale», ossia «una



Fig. 3, Vasco Bendini, *Behemoth due*, 1963, Collezione privata.

nuova possibilità d'oggettivazione, nell'ambito stesso di quella esperienza»²¹. A differenza degli altri suoi compagni di strada, l'artista non sembra tuttavia interessato a rappareggiare la materia in formazioni organiche cariche di passione esistenziale, quanto a riplasmare la materia in formule oggettivanti di chiara riviviscenza boccioniana²². Un'osservazione, questa, che trova fondamento nella dichiarata ammirazione dell'artista per la prima avanguardia italiana e che emergerà anche in altre fasi della sua ricerca. Il trascendentalismo plastico di Boccioni fornisce a Nanni la possibilità di operare una chirurgica dissezione delle figure, la loro decapitazione o il loro affettamento, per schiacciare i resti su fondali scarni, nella foschia di una materia ben stesa ma vibrante (fig. 2). La figura assume infatti una consistenza greve, perché essa «è costruita a partire da un elemento primo, una sorta di frammento roccioso, che è come l'unità di misura del mondo minerale di questo artista»²³.

Come Nanni, anche Vasco Bendini (1922-2015) alleggerisce gli oggetti

materici sul finire degli anni Cinquanta, trovando appiglio in un pur vago e confuso referente, quello di una testa corrotta da cagliature, impiallaccature, erosioni e colature. La ricerca di una «qualità comunicativa della materia» rende intuibile l'apparire di figure e svela presenze diafane e

¹⁹ F. ARCANGELI, *Sergio Vacchi (1960)*, in ID., *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, Vol. 1, Bologna, Accademia Clementina – Massimiliano Boni, 1994, p. 303.

²⁰ LEONARDO CANELLA, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Bologna, Pendragon, 2008, p. 57.

²¹ M. CALVESI, *Mario Nanni*, Milano, Salone Annunciata, 1960.

²² ANDREA EMILIANI, *Mario Nanni*, Bologna, Galleria Il Cancellino, 1961.

²³ R. BARILLI, s.t., in *Nuove prospettive della pittura italiana*, cit., p. 15.

indefinibili, come veroniche di «un io disperso e ormai negato perfino al ricordo»²⁴. I volti si delineano per addensamenti limacciosi, come quelli degli ‘ostaggi’ di Fautrier, o formulano l’ipotesi di un profilo calamitando segni arrotati e ronciati come limatura di ferro attorno a un campo magnetico²⁵. «L’immagine archetipa del volto – scrive Calvesi – non è più costretta a calarsi in uno spazio a lei estraneo e posteriore», ma può «sigillare una dimensione sensoriale che le è congeniale e originariamente coeva, muovendosi in una spazialità diffusa»²⁶. La genesi di volti e teste si concerta infatti con la distribuzione della materia attorno a un perno originario centrale, la loro



Fig. 4, Giuseppe Ferrari, *Busto*, 1959, Galleria Cinquantasei, Bologna.

ipotetica canna nasale, proliferando entro contorni tremuli e flessibili che non bloccano del tutto la crescita della figura, ma ne seguono i possibili andamenti (fig. 3). La produzione dell’immagine si identifica perciò nei movimenti cauti e direzionati di un materismo che si espande sulla superficie a saturarla, tessendo un’intricata rete di relazioni interne.

Una più controllata modulazione del gesto e del segno determina invece il riapparire fantasmatico di teste, figure e busti nei dipinti realizzati da Giuseppe Ferrari (1921-2011) tra il 1958 e il 1962. In virtù della loro evanescenza, questi accenni figurativi sono indicati come ‘comparse’ o ‘conversatori’, termini paradigmatici di un nuovo confronto visivo con il mondo e di una riapertura comunicativa, motivi che portano Vacchi a proporre il suo inserimento in *Possibilità di relazione*²⁷. Teste e

busti affiorano da una decisa calibratura dei tracciati materici, rinnovando un pur vago ma individuabile rapporto figura-sfondo (fig. 4). L’apparire del soggetto resta tuttavia ambiguo e contraddittorio: si tratta infatti di «presenze-assenze che si muovono, entrano ed escono in scena, stanno frontalmente ma si sottraggono alla fissità, colloquiano o se ne stanno mute, in solitaria

²⁴ SANDRO SPROCCATI, *1956-1958. Il periodo materico*, in *Vasco Bendini. Antologica*, a cura di R. Barilli e S. Sproccati, Bologna, Grafis, 1978, pp. 34-35. Su questa fase di ricerca risulta chiarificatrice la lettura di *Bendini. Gli anni dell’informale: 1950-1963*, a cura di R. Pasini, Parma, Galleria Mazzocchi, 1997.

²⁵ Secondo l’analisi di R. BARILLI, *Il percorso di Vasco Bendini*, in *Vasco Bendini. Antologica*, cit., p. 9.

²⁶ M. CALVESI, *Bendini nell’Informale*, in F. ARCANGELI, M. CALVESI, *Vasco Bendini*, Roma, L’Attico, 1963, p. 62.

²⁷ Cfr. E. CRISPOLTI, *Sergio Vacchi. Catalogo ragionato dei dipinti 1948-2008*, Vol. 1, Milano, Skira, 2009, p. 450.



Fig. 5, Leone Pancaldi, *Senza titolo*, 1963, Collezione privata eredi Pancaldi, Bologna.

estraneità rispetto a quanto accade intorno»²⁸. Questi fantasmi figurali nascono dal coagularsi improvviso e circoscritto della materia, ma sono privi di articolazioni o giunture, perché veicolano una concezione fluida e attimale dell'esistenza. Ferrari orienta il gesto diretto e aggressivo di matrice informale verso una figuratività leggera e indefinita che annienta ogni forma somigliante nella fisicità della materia: le sue figure, infatti, «non giungono a guadagnare nessuna identità» ma «restano nel limbo di una sospensione fatale»²⁹. L'immagine si alterna così tra compattamento e dissoluzione, manifestando il conflitto della sua stessa definizione fenomenica: lo spazio visivo concepito da Ferrari risulta privo di gerarchie interne perché attinge dal vissuto e individua la via ideale per raggiungere una globale «coscienza delle cose»³⁰.

La partecipazione di Leone Pancaldi³¹ (1915-1995) alle nuove ricerche figurali è favorita da una scelta rispettata già nel suo periodo più propriamente informale, quella di non smarrire mai del tutto una parvenza, pur adombrata o larvale, di figura umana. Dopo il 1958 si fa tuttavia più chiaro l'intento di restituire alla percezione una «esattezza organica dell'umano», fissata in uno spazio materico esplosivo e deflagrante, dove le figure si arrovellano o, viceversa, si dipanano in alberature e sfilacciate in conflitto reciproco. Si tratta di un vero e proprio organicismo 'di relazione' animato da cartilagini e lacerti anatomici come tibie e scapole che attirano la materia e la rapprendono in masse consistenti o la concentrano attorno a nuclei più compatti. Nelle tele del 1963 esposte alla Biennale di Venezia dell'anno successivo (fig. 5) «lo spazio appare ancora aperto e gli elementi informali sono travolti da una violenza narrativa, che già crea dimensioni di profondità, scorci

²⁸ C. CERRITELLI, *Pittura come coscienza del vissuto. Il percorso di Giuseppe Ferrari (1946-2003)*, in ID., *Giuseppe Ferrari. Opere 1946-2003*, Bologna, Re Enzo, 2005, p. 13.

²⁹ R. PASINI, *Giuseppe Ferrari e l'informale a Bologna*, in ID., *Cento segni di solitudine*, cit., p. 424.

³⁰ C. CERRITELLI, *Pittura come coscienza del vissuto*, cit., p. 15.

³¹ Per una conoscenza complessiva del percorso artistico di Pancaldi si vedano *Omaggio a Leone Pancaldi artista*, a cura di F. Farina, A. Pelliccioni, Bologna, Bologna Fiere – Arte Fiera, 1996 e *Leone Pancaldi. La pittura*, a cura di S. Malossini, Bologna, Assemblea Legislativa Regione Emilia Romagna, 2019.

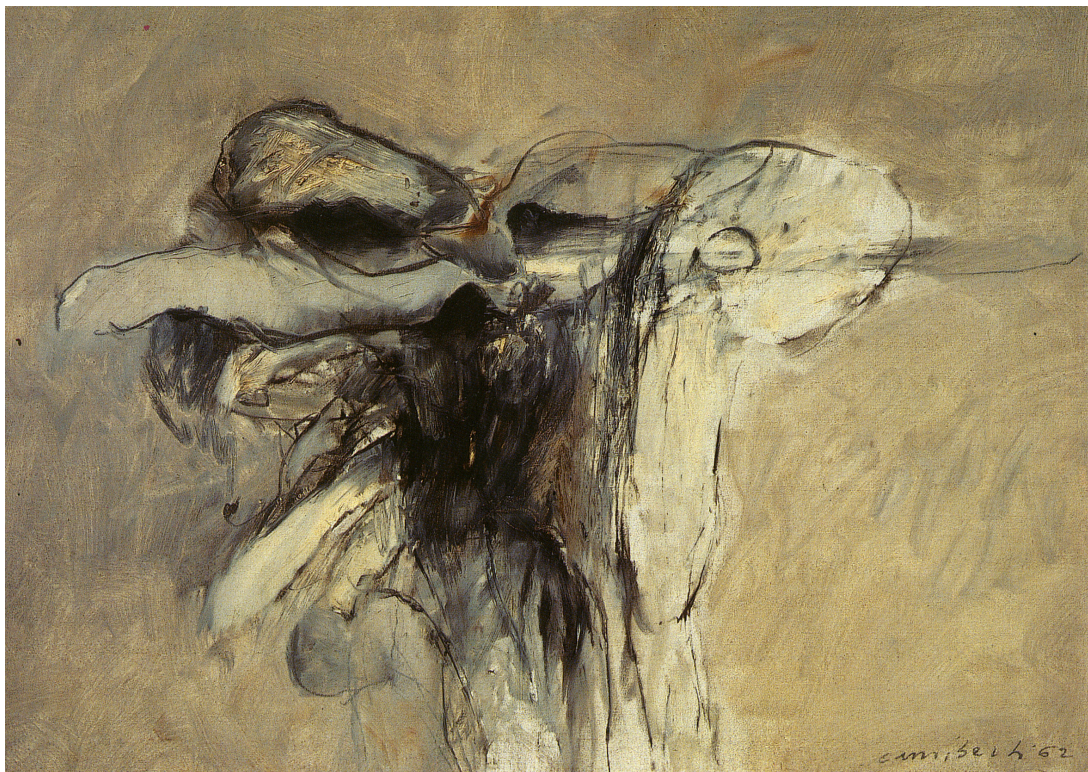


Fig. 6, Pirro Cuniberti, *Ettore e Andromaca*, 1962, Collezione privata.

dinamici, parvenze figurali, utilizzando la partenza *informel* per una lievitazione surrealistica che fa ricordare Matta»³². Il riferimento al pittore cileno offre uno spunto in più per ricondurre il lavoro di Pancaldi alla figurazione relazionista, dato che, come osserva Crispolti, l'aspetto più vivo di quella congiuntura risiede proprio in una «rinnovata connessione con matrici surrealiste»³³. D'altra parte, non bisogna dimenticare che proprio nel 1963 Sebastian Matta approda al Museo Civico di Bologna con una grande retrospettiva voluta da Francesco Arcangeli e da Franco Solmi³⁴, influenzando gli artisti attivi sul territorio.

Insieme a Gorky e a Fautrier, Matta sembra suggerire ai pittori più giovani bolognesi il modo più adeguato per riconquistare il valore ideografico del segno senza proscrivere del tutto i presupposti organicisti dell'Informale. Con Pirro Cuniberti, Luciano De Vita e Concetto Pozzati si passa infatti dalla figuralità postinformale a una figuratività più articolata, riscoperta nelle sue relazioni interne. Un primo esito significativo di questa nuova fase di ricerca è la mostra-happening *3 progressioni* tenutasi alla galleria De' Foscherari di Bologna nel giugno del 1963. In questa occasione i tre artisti intervengono sulle pareti dello spazio espositivo assecondando impulsi immaginativi e disegnativi nutriti dall'esuberanza grafica del fumetto o dell'illustrazione. Da questo momento Cuniberti, De Vita e Pozzati avviano infatti un rapporto aperto e problematico con gli immaginari massificati: la

³² PIETRO BONFIGLIOLI, *Degli organismi e della loro geometria* (1966), in ID., *Scritti per l'arte e per il cinema*, Bologna, Cineteca di Bologna – Galleria De' Foscherari, 2016, p. 47.

³³ E. CRISPOLTI, s.t., in *Possibilità di relazione*, cit., [s.p.]. A questo proposito Barilli afferma infatti che la pittura postinformale fa leva su un «onirismo metaforico» inteso come strategia di opposizione al naturalismo. Si veda R. BARILLI, *Dall' "assemblage" allo spazio prospettico*, cit., p. 94.

³⁴ *Sebastian Matta. Mostra antologica*, a cura di F. Arcangeli, F. Solmi, Bologna, Comune di Bologna, 1963. Sull'importanza di Matta per la pittura postinformale si veda R. Barilli, *Matta, una macchina traduttrice* (1963), in ID., *Informale Oggetto Comportamento. Volume primo. La ricerca artistica negli anni '50 e '60* (1979), Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 140-147. Il breve saggio, apparso su «L'Europa Letteraria», prende le mosse proprio dalla mostra bolognese.



Fig. 7, Luciano De Vita, *Due figure*, 1962, Collezione privata.

loro pittura si pone al centro di un conflitto irrisolvibile tra il mondo introverso dell'informale e quello estroverso delle icone di massa e degli stereotipi. Nei loro lavori l'immaginario collettivo non viene accolto *in toto*, ma sottoposto agli agenti deformanti di un'elaborazione soggettiva carica di tensioni psicologiche. Pirro Cuniberti (1923-2016) muove dal profilamento tenue e leggero di elementi larvali che sembrano volatilizzarsi nei fumi di una stesura pittorica magra e rarefatta. Non si avverte però il peso del tormento esistenziale proprio della poetica informale: secondo Arcangeli, infatti, la sua pittura trattiene «la delicata inquietudine entro il confine d'una strana, tacita calma»³⁵. A queste date l'immaginario di Cuniberti prende corpo da una trasfigurazione di forme organiche negate a ogni descrivibilità, benché fissate in nuclei facilmente individuabili. A partire dal 1960 però l'artista elabora «il nucleo germinativo dell'informale» al fine di individuare «un concetto di figura interno al corpo stesso della materia»³⁶. In questa fase Cuniberti realizza una serie di pastelli su carta aventi per soggetto alcune 'teste' graffiate da una segnicità energica, sospese e isolate in uno spazio asettico e privo di coordinate³⁷. Le forme dei suoi dipinti iniziano invece a organizzarsi in gemme, fittoni ed embrioni gravidi di potenzialità generative e calati in più complessi rapporti spaziali che definiscono il transito «da una liricità privata a una liricità di relazione»³⁸ (fig. 6). È proprio all'interno di questo passaggio che prendono vita strani personaggi deformati da un segno

³⁵ F. ARCANGELI, *Pirro Cuniberti* (1957), in ID., *Arte e vita. Pagine di galleria 1941-1973*, cit., p. 244.

³⁶ C. CERRITELLI, *Pirro Cuniberti, il poeta della comunicazione*, in *Pirro Cuniberti*, Bologna, L'Artiere, 1996, p. 11; sull'evoluzione figurale del nucleo informale nel lavoro di Cuniberti si veda anche CLAUDIO SPADONI, *Pirro dagli insostituibili 'segni inutili'*, «Parol. Quaderni d'arte», 1998, 14, pp. 130-136.

³⁷ Per un'analisi dell'evoluzione del tema della testa nel percorso dell'artista si veda DARIO TRENTO, *Le teste di Pirro Cuniberti (e la questione del narrare)*, «Parol. Quaderni d'arte», 1998, 14, pp. 150-158.

³⁸ R. TASSI, s.t., in *Pirro Cuniberti*, Parma, Galleria del Teatro, 1961. Per una conoscenza complessiva del percorso dell'artista si vedano *Vita d'artista. Pirro Cuniberti*, a cura di P. Fossati, D. Trento, Bologna, Nuova Alfa, 1984; C. CERRITELLI, *Pirro Cuniberti*, Bologna, Grafis, 1991; *Pirro Cuniberti. Voli Vibrazioni Fiabe*, a cura di S. Pegoraro, Milano, Electa, 1998 e *Cuniberti*, a cura di C. Cerritelli, D. Trento, Milano, Charta, 2003.



Fig. 8, Concetto Pozzati, *Studio*, 1959, Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna.

nervoso e aggressivo, rivelando una spontanea vocazione «a cogliere le figure al volo, a delinearle in una immediata veste materica, a non avere pentimenti di fronte all'esecuzione dell'opera». Il segno effimero e zaffato si ripulisce e si consolida in sintesi figurative di matrice cartoonistica che mescolano cinismo e infantilismo, espressionismo e ironia: le sue creature, talvolta verminose e snodate come quelle di Matta, si collocano infatti in uno spazio visivo e narrativo privo di qualsiasi «coordinazione logica»³⁹.

Nell'intento di formulare un'ipotesi figurale, Luciano De Vita (1929-1992) infittisce il segno e lo stratifica in quelli che appaiono come corpi simbiotici o muscoli di creature aliene colte in momenti di crescita, mutazione o sfaldamento. Nella sua pittura, infatti, prende vita «un universo di lubriche e viscide apparizioni,

di involucri biomorfi, di larve, di cupe metamorfosi»⁴⁰. Membra e anatomie imprecisate si animano nel vorticare di materismi taglienti e incisivi, avviluppandosi capricciose in esplosioni nucleari o battaglie tra segno e forma (fig. 7). Intorno al 1963-64 le sue figure sfrangiate e dissolte acquisiscono un'inedita compattezza, trattenute da fasciature e bendaggi intrisi di materia che mettono a fuoco torniture e articolazioni. Misteriose apparizioni umanoidi si staccano da fondali bui per animare visioni essenziali e imprecisate ricche di influssi surrealisti. Le sintesi figurative che De Vita raggiunge intorno alla metà degli anni Sessanta nascondono i sommovimenti materici e i riferimenti iconografici sotto la pelle omogeneizzante di un segno quasi fumettistico o illustrativo. In questo modo l'artista destoricizza la tradizione e la compromette con i linguaggi dell'industria culturale per sovvertire la stereotipia dei correnti codici visivi: De Vita infatti «manipola in realtà le figure dell'ordine antico [...] con la stessa impersonalità dissacrante con cui si praticano gli oggetti

³⁹ C. CERRITELLI, *Il ritrovamento della figura, verso una visione espansiva 1960-1963*, in ID., *Pirro Cuniberti*, cit., pp. 16, 18. L'influsso dei cartoons e dei comics nella ricerca di Cuniberti è stato tempestivamente rilevato da A. EMILIANI, s.t., in *Pirro Cuniberti*, Bologna, De' Foscherari, 1963. Per quanto riguarda il riferimento a Matta, invece, è opportuno precisare che Cuniberti ha curato il progetto grafico del catalogo dell'antologica bolognese dedicata al pittore cileno nel 1963 e ha quindi avuto modo di acquisire una particolare familiarità con la sua produzione. Il suo influsso si avverte soprattutto in opere quali *La crisi delle idee* (1964), *I calunniatori* (1964) o *Sergente non pestare le margherite* (1966).

⁴⁰ R. PASINI, *I mostri di De Vita*, in ID., *Cento segni di solitudine*, cit., p. 430.

tecnologici», ma asseconda i criteri autoimposti di un «individualismo anarchico»⁴¹ che lo porta a rigettare ogni modello estetico o culturale.

L'elaborazione disegnativa di nuclei ed embrioni elastici e flessuosi caratterizza le prime prove di Concetto Pozzati (1935-2018) che, dopo il 1957, distilla il segno informale in un linearismo netto e sintetico, analogo a quella del fumetto. Nervi, giunti e tralci assumono profili nitidi e si staccano dal fondo, pronti a generare imprecisati organismi (*fig. 8*). Il passaggio dal materismo degli esordi alla figuralità trova un anello intermedio in «un certo surrealismo di origine gorkyana» che, pervaso dai «fervori organicisti dell'informale eroico», consente all'artista di «iniziare una prima articolazione e descrizione di forme più sgranate, più disegnate»⁴². Si tratta di entità ignote e in via di maturazione, come afferma egli stesso nel 1959: «il segno si dichiara e dichiara una presenza-parvenza che non conosco ma che forse ha ancora bisogno di... organizzarsi»⁴³. Pozzati ripensa lo spazio della pittura come una cavità amniotica in cui coltivare e modellare ameboidi e viluppi segnici, cagliando così il magma informale per via stenografica: una gestazione disegnativa ricca di influssi surrealisti che favorisce la piena «concretizzazione di un automatismo organico»⁴⁴. Intorno al 1960 l'artista tenta di organizzare queste presenze ignote all'interno di uno spazio visivo più costruito, suddiviso in registri multipli, al fine di incasellarle e oggettivarle. A queste entità iniziano ad accostarsi elementi 'prelevati' dalla realtà quotidiana, sottoposti però a tortuosi processi di modificazione: si verifica così una coalescenza tra elementi organici e artificiali che reifica l'indistinto e lo capovolge in stereotipo. Pozzati comprende insomma che l'organicismo debba dotarsi di «limpidezza percettiva», un connotato imprescindibile per una pittura prodotta nella «civiltà dell'oggetto»⁴⁵. Le morfologie organiche si mummificano e si raggelano assumendo lo statuto di anonimi prodotti seriali, mentre i loghi e i simboli del quotidiano si riducono a tracce elementari, semanticamente depotenziate. Tali concatenazioni seguono le imprevedibili sintassi dei procedimenti onirici e «non mirano a creare solo un reportage, bensì un *conflitto*, che non deve risultare esclusivamente per disagi stilistici ma per contrasti di significati»⁴⁶. Lo scontro, la deformazione e l'antinomia diventano così le strategie ideali per non soccombere alle codificazioni standardizzate e alle sofisticazioni della comunicazione di massa: Pozzati rivendica infatti la necessità di uno sforzo soggettivante su una realtà sempre più omologata, esercitando il diritto a una relazione biunivoca, a un rapporto io-mondo ancora, idealmente, informale.

⁴¹ P. BONFIGLIOLI, *Luciano De Vita e l'irrealtà dell'ordine* (1967), in ID., *Scritti per l'arte e per il cinema*, cit., pp. 81-82.

⁴² R. BARILLI, s.t. (1964), in *Concetto Pozzati*, Bologna, Grafis, 1976, p. 13. Sul percorso di Pozzati si vedano *Concetto Pozzati. Antologica*, a cura di P.G. Castagnoli, Bologna, Nuova Alfa, 1991; GIORGIO CORTENOVA, *Concetto Pozzati*, Ravenna, Essegi, 1993 e ARTURO CARLO QUINTAVALLE, *Concetto Pozzati*, Milano, Electa, 2002.

⁴³ C. POZZATI, s.t. (1959), in G. CORTENOVA, *Concetto Pozzati*, cit., p. 127.

⁴⁴ EDOUARD JAGUER, *Concetto Pozzati*, Bologna, Alfa, 1966, p. 11.

⁴⁵ R. BARILLI, *Dall' "assemblage" allo spazio prospettico*, cit., p. 95.

⁴⁶ C. POZZATI, s.t. (1964), in G. CORTENOVA, *Concetto Pozzati*, cit., p. 133. Su questo aspetto si veda P. BONFIGLIOLI, *Concetto Pozzati e il significato degli oggetti* (1965), in ID., *Scritti per l'arte e per il cinema*, cit., pp. 40-45.