

Vanessa Pietrantonio
Alma Mater Studiorum, Università di Bologna

La linea d'ombra dell'Informale
Per una metaforologia di Francesco Arcangeli

Abstract

The essay aims to highlight the multiple branches that Francesco Arcangeli's thinking - unanimously considered one of the most important figures in the field of art history in the second half of the twentieth century - has with other fields of humanistic knowledge, such as the theory of literary style. Some key concepts of his critical lexicon, especially the category of "informal", cannot be circumscribed within the disciplinary boundaries of art history alone. In this direction, the essay aims at underlining the particularity of the category of informal, grafted by Arcangeli within a diachronic cross-section that, through a multiplicity of indispensable semantic redefinitions, starts from the early Middle Ages and arrives, as we know, in the heart of the 20th century, thus becoming what Blumenberg would define a sort of "absolute metaphor".

Come è orribile in fondo la perfezione di tutto ciò che è compiuto.
Thomas Bernhard

Esistono, talvolta, incontri fatali nella vita di un critico che trasformano le coincidenze fortuite in una occasione del destino. Si tratta di un misterioso processo alchemico capace di saldare caso e necessità nell'amalgama di una equazione esistenziale. Per Francesco Arcangeli l'anno fatidico porta la data del 1959,¹ quando un viaggio da Londra a Kassel lo spinge, come egli stesso

¹ In seguito, sarà lo stesso Arcangeli a rivelare, davanti a un pubblico di studenti, quanto fosse rimasto stupito dalla folgorante sincronia delle due esposizioni. "Fu evidente, nell'autunno del 1959, che una fatalità culturale legò la mostra del Romanticismo a Londra e quella dominata dall'Informale a Kassel: anche se gli organizzatori delle due mostre non si erano

ricorderà molti anni più tardi, a lasciarsi alle spalle la lezione degli antichi maestri.

La visione sincronica delle due mostre-evento, quella londinese sul Romanticismo e l'altra sull'Informale, resta talmente impressa sulla sua retina da condizionarne per sempre lo sguardo, costretto da allora in poi a vagare attorno a una rete di sovraimpressioni che costituirà il punto cieco di una visione rivoluzionaria.

Ascoltiamo le parole di alcuni testimoni che hanno registrato in presa diretta come la percezione congiunturale di quei dipinti abbia finito per trasformarsi – direbbe Giacomo Debenedetti – in vere e proprie immagini di destino, quelle che la sorte mette sotto gli occhi, aggredendo senza lasciare scampo:

Rammento – scrive Ezio Raimondi – ancora benissimo come Arcangeli, quando mi capitò di fare il nome di Friedrich, si accendesse di fervore e mi considerasse quasi uno della sua setta. Ma allora non intesi che cosa significasse per lui questo nome, così profondamente simbolico come molte delle sue formule che, nel loro gioco di aggettivazioni o di opposizioni, hanno spesso una sorta di forza implosiva: sono formule il cui senso si rivela lentamente dall'interno e occorre tempo per intenderle appieno, per sentire la dinamica concettuale che esse comportano. (2010, 73)

Solo con la lettura del saggio *Lo Spazio romantico*, scritto da Arcangeli nel 1972, diversi anni dopo “quel suo viaggio da Londra a Kassel,” quando, ad ascoltare l'amico inseparabile Roberto Tassi, “L'informale gli apre la comprensione dello spazio romantico” (2006, 114), Raimondi scopre il significato enigmatico degli scorci di Friderich. Ma soprattutto si accorge, attraverso una analisi dettagliata del lessico, che la definizione di Friedrich “come il dragone francese solo nella

accordati, esse funzionavano ‘in continuità’ e il corto circuito a mio avviso, scattava inevitabilmente”. A partire da quel momento un nuovo orizzonte, dapprima oscurato dall'ombra avvolgente dei padri, si schiude all'improvviso davanti ai suoi occhi: “Quanto alla mia educazione, a quella che avevo assorbita da maestri anche grandi, essa non mi aveva avvertito sulla grandezza dell'arte romantica e sulla sua importanza. Avevo appreso – prosegue Arcangeli – nemmeno tanto a travisare il vero Romanticismo in arte, quanto ad ignorarlo; e in questo senso, pur essendo inserito in una scarsa conoscenza del Romanticismo che era abbastanza generale, io facevo parte di una consuetudine tipicamente italiana. Molti italiani credono ancora, scusate se eccedo, che il Romanticismo siano le canzoni di Claudio Villa; ma il Romanticismo non è il sentimento, o non è soltanto il sentimento; è qualcosa di ben più profondo e sconvolgente. Sì da tempo avevo avuto i miei avvertimenti, ma riguardavano piuttosto la musica o la letteratura” (2020, I, 20).

foresta nevosa” contrasta nettamente con quella del “sottile Friedrich” data da Longhi (2010, 74).

Esistono, infatti, tracce palpabili di uno strappo, di una cesura che si consuma in questi anni, provocata dal trauma visivo dell’impatto con l’Informale che porterà Arcangeli ad innestare la Padania di Longhi su un albero genealogico dalle radici più ampie. Così quella geologia sotterranea che aveva costituito una sorta di sottosuolo comune, o, come avrebbe detto Proust, di “giacimento mentale”, è ormai pronta a divenire il terreno di una nuova germinazione. Da qui trae origine una diversa prospettiva del tempo storico che riconfigura le faglie del passato alla luce di una discontinua e inconsapevole ripetizione dell’informe. È nei grovigli di Pollock, immensi e sfrenati, che Arcangeli trova la rappresentazione perfetta di un nuovo spazio psichico su cui trascrivere, seguendone il tracciato, un’inedita storiografia, non più coincidente con una visione immobile e lineare del tempo, ma, piuttosto, sollecita a registrare i sommovimenti, “le risorgive” e i ritorni intempestivi di situazioni esistenziali analoghe.

Il passato – dichiara Arcangeli con tono concitato e perentorio – non è uno strato fossile, ancora spontaneamente prolifera; quando naturalmente sia un “passato moderno”, [...] quando una situazione determinata lo rende più vivo di un passato prossimo già morto. (1977, II, 368)

In queste parole è possibile cogliere una sintonia con le teorie di Freud e di Warburg, entrambi attratti dalle dinamiche pulsionali della temporalità. L’idea che il passato continua ad accadere nel presente attraverso improvvise resurrezioni, talvolta cariche di angoscia e di dolore, costituisce uno dei capisaldi della psicoanalisi, fin dalle origini, ai tempi in cui Freud stava ancora lavorando al *Progetto di una psicologia* e si rivolge a Fliess in questi termini:

Come sai, sto lavorando all’ipotesi che il nostro meccanismo psichico si sia formato mediante un processo di stratificazione: il materiale di tracce mnestiche esistente è di tanto in tanto sottoposto a una risistemazione in base a nuove relazioni, a una sorta di *riscrittura*. La novità essenziale della mia teoria sta dunque nella tesi che la memoria non sia presente in forma univoca, ma molteplice, e venga fissata in diversi tipi di segni. (1986, 236)

Alla natura metamorfica del passato anche Warburg affida la sotterranea sopravvivenza delle immagini, il *Nachleben*, che si colloca, scrive Didi-Huberman, “in un punto imprecisato, tra un sapere immemoriale delle cose passate e una profezia tragica delle cose future” (2006, 472).

Questa parabola discontinua e inconscia del tempo che, nelle opere di Arcangeli, si traduce in spregiudicate periodizzazioni sospese nel vortice “di una gravitazione esistenziale” prende, invece, il nome di “tramando”.

In ogni caso, la periodizzazione del mio corso, i tramandi che si rinnovano attraverso i secoli nei nodi che io intendo definire, sono stati da me sollecitati anzitutto da una vicenda artistica (l'informale) di quell'oggi che appare già uno ieri; ed è ovvio perciò che la mia periodizzazione e le mie scelte sono una proposta e, come si dice, una ipotesi di lavoro che potrà essere, messa oggi e in futuro, in crisi. (2015, I, 51-52)

Dal presente al passato. Così, nel caso di Arcangeli, le sopravvivenze warburghiane sembrano procedere in senso inverso, liberate dalla rispettiva evanescenza in cui lo storicismo le aveva relegate. L'atto interpretativo, in tal modo, restituisce al passato la sua vivente plasticità, ritrovando nel singolo reperto le tracce della memoria storica sedimentata nel tempo. Difficile non ricondurre tale procedimento a una delle folgoranti ipotesi proposte da Benjamin: “La storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto ma quello pieno di ‘attualità’” (1962, 83).

Agli occhi di Arcangeli l'urgenza drammatica del presente, “il qui e ora” su cui si innesta ogni esperienza artistica, comporta che alla successione tra passato e presente si sostituisca una sequenza, virtualmente indeterminata, di presenti i quali scompaginano il ritmo rassicurante di ascendenze e genealogie scandite secondo un ordine lineare. Ciascuno di quei presenti appare autonomo, indipendente, nella propria costituzione formale, eppure parte essenziale del tramando, di un “legame nascosto – scrive Massimo Ferretti – profondo, che collega scavalcando l'apparenza dello stile, esperienze del tempo distanti, entro una sorta di cornice comune, dove la memoria, anche quando sembra meno avvertita, si è fatta luogo concreto”.²

Il tempo prende, allora, la forma dello spazio, ed è questa scoperta – in cui è possibile cogliere una interferenza con l'opera di Proust – che conduce Arcangeli a evitare ogni possibile cristallizzazione dello sguardo. Ne deriva un montaggio dialettico di immagini determinato dall'agonismo ininterrotto fra l'ordine prestabilito delle forme e “la pulsione interiore sentimentale e istintuale” che “libera la forma dalle sue codificazioni convenute per renderla

2 Questa citazione che definisce, in maniera folgorante, uno dei concetti cardine attorno a cui ruota il discorso critico di Arcangeli, l'ho ricavata dal libro *Francesco Arcangeli scrittore* (Rizzi 2004, 3).

più ricca, immediata, mutevole, apparentemente non premeditata da nessun codice culturale” (Arcangeli 2020, II, 13).

In una ricostruzione retrospettiva l’informale – inteso nella sua accezione più “anarchica”,³ emancipata da regole stilistiche e da protocolli operativi che rinviano a un’intenzione evidente, calcolata, da parte del pittore – risponde a un’urgenza esistenziale dell’atto creativo che si pone come antidoto a ogni ideologia estetizzante e intellettualistica. Così il pathos-informe di Arcangeli – per ricorrere a un neologismo che costituisce il rovesciamento speculare della *Pathosformel* di Warburg – esprime le infinite potenzialità, possedute dalla materia pittorica, di esaltare le espressioni dell’“umano” fino alle sue estreme conseguenze, intrecciandole in un’osmosi tra arte e vita o, piuttosto, tra attività artistica ed esperienze vissute. La radice di questo connubio va rintracciata nella rivoluzione dello spazio romantico che, paradossalmente, appare ‘già informale’ agli occhi di chi è pronto ad afferrare le misteriose corrispondenze analogiche depositate nel fondo straniante della circolarità storica.

Attorno a un tale abisso senza margini si fissa lo sguardo spregiudicato di Arcangeli, intento a perlustrare la spazialità di ogni immagine pittorica per cercarne gli strappi, i vuoti e i cedimenti che circoscrivono il punto di emergenza in cui si incrinano le istanze rimoventi della tradizione e dove l’impulso euforico dell’esistente riesce a farsi strada solo affiorando attraverso il risvolto di una retorica negativa.

Un principio fondamentale per intendere Romanticismo e Informale è, appunto, quello di portare la nostra attenzione all’idea dello spazio. Bisogna vedere come l’immagine è spazializzata,

3 Anarchico è una parola che ricorre numerose volte negli scritti di Arcangeli, tanto da poter essere considerato come un termine cruciale della sua koiné critica. Si tratta di un vero e proprio connotato antropologico che sembra ritrarre precisamente la condizione esistenziale di una particolare genealogia di artisti, destinata a riprodursi in diverse epoche storiche. Il filo conduttore che li unisce è un “nuovo rapporto col naturale”, “la capacità, anzitutto di una solitudine reale, questa – dichiara Arcangeli – è anarchia per noi”. In quest’ottica anarchici sono tutti quei pittori che con le loro opere hanno scatenato un’imprevedibile reazione nei confronti della cultura dominante e hanno ricercato e ricreato un rapporto inedito con la natura riportando alla luce quella specie di radice lombarda o padana che, per tramandi successivi, sembra imporsi in determinati momenti storici con la forza di un destino ineluttabile. Così, per esempio, da Morlotti, Mandelli e Moreni, si può con un balzo arrivare a Caravaggio, discendendo addirittura a Wiligelmo, tanto per indicare una tra le tante traiettorie anarchiche della storia dell’arte (Arcangeli 1977, II, 350).

cioè in quale contesto spaziale essa rientra. Capite infatti che lo spazio è un contesto, un insieme di rapporti e non per niente l'uomo come ci ha insegnato anzitutto Erwin Panofsky, ha variamente simbolizzato nei tempi il proprio rapporto con lo spazio. Direi proprio che un modo essenziale, se non "il modo", di cogliere ciò che i romantici hanno di più nuovo, di meno rinunciabile, è proprio la loro nuova simbolizzazione dello spazio. (Ibid., 23)

Dalla vertigine di un assoluto spaesamento emerge, dunque, il legame fra Romanticismo ed Informale, entrambi collocati nella galassia immensa dello spazio post-copernicano, che costituisce, secondo Arcangeli, la vera "ricarica" della coscienza moderna. È all'interno di una simile orbita, magmatica e incandescente, che il percorso lineare della rappresentazione umanistica viene bruscamente interrotto tra un avvicinarsi dialettico di azioni e reazioni.⁴ La prima, tra queste, consiste nel ribaltamento radicale della tradizione prospettica intesa secondo i canoni accreditati dalla sua declinazione classica, operata nel segno di un'esperienza vissuta (quella *Erlebniss* a cui aveva attinto tutta la "filosofia della vita" tardo-ottocentesca e primo-novecentesca) irriducibile a norme e forme precisamente codificate. In questa pagina delle *Lezioni* (1970-1973) di Arcangeli appena riportata sembra di ascoltare l'eco della voce perentoria, ma nello stesso tempo sofferta, di Pavel Florenskij, la cui indiscutibile autorevolezza, per lo meno in campo estetico ed artistico, dovrà attendere i primi anni settanta per risuonare finalmente anche nel nostro paese: "La prospettiva è il procedimento – osservava nel 1919, quasi in conclusione di uno tra i suoi saggi di carattere artistico più innovativi – che inevitabilmente risulta da una concezione del mondo in cui si ammette un certo tipo di soggettività, la più priva di realtà, come vera base degli oggetti-rappresentazioni semi reali" (1990, 126-27).

Siamo di fronte a un'incrinatura profonda dell'ordine spaziale che implica anche una proliferazione di reticoli temporali sconosciuti, soprattutto difformi: come quelli che, per esempio, vengono alla luce intrecciandosi fra loro attraverso – direbbe ancora una volta Proust – "il miracolo dell'analogia" che Arcangeli, nelle sue ardite ricognizioni, riproduce servendosi di una sequenza "di schemi d'urto e di contrasto" (2020, I, 33). Una strategia che si consolida soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, quando l'Informale si impone come uno strumento ermeneutico irrinunciabile per leggere l'opera d'arte.

4 Proprio su questa coppia di concetti cruciali nel pensiero moderno insiste a lungo Starobinski (2001).

Verso il 1955 – precisa Arcangeli nella sua autobiografia intellettuale disseminata tra le pagine delle lezioni universitarie – capii che la nostra generazione esisteva in arte con un significato diverso da quello della grande generazione precedente. E fu allora che anche l'arte del passato cominciò a colorarmi in modo diverso, anche perché da allora cominciai a divenirmi chiaro che la storia dell'arte non è una cosa data una volta per sempre, ma è perpetua rinnovazione secondo i motivi che ci impegnano profondamente nel presente. Vi debbo aggiungere a questo punto che per me non esiste una differenza sostanziale nel metodo di approccio all'arte antica e moderna. (Ibid.)

Se il primato ottico della “pura visibilità,” rivendicato da Longhi, resta la strategia ineludibile rivolta “a spremere i significati inesauriti dell'opera d'arte” (1985, XIII, 20), il discorso critico, dall'altro canto, non può esimersi dal venire a patti con “un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta – suggerisce Merlau Ponty – sotto forma di una certa assenza” (1989, 58-9). È lungo questa strada che Arcangeli sembra proseguire nelle proprie esplorazioni, decidendo di imporre al nostro sguardo la presenza dell'informe.

Gli anni Cinquanta rappresentano, dunque, uno spartiacque decisivo per far esplodere in maniera irruenta e inarrestabile quella tensione vitale della materia, rimasta fino ad allora sottotraccia, che si rivela, a partire da quell'arco temporale, il punto di partenza e di approdo di ogni possibile ricognizione.

Per delineare una simile parabola è necessario procedere a ritroso, ripercorrere l'ondata dell'Informale a partire dalla sua ultima apparizione che risale al periodo delle lezioni universitarie (1967-1973) nelle quali traspare in maniera cristallina il marchio di fabbrica del racconto critico di Arcangeli: una sorta di infezione analogica che, da un lato, determina le valenze concettuali, dall'altro, carica il linguaggio di una metaforicità molto alta, tenendo insieme – osserva Tassi – “l'accanita ricerca filologica e la fantasia creatrice” (2006, 78) in uno straniante ossimoro.

Caliamo i riflettori nel buio di quell'aula universitaria gremita di studenti dove, nel 1970, al centro della scena, un proiettore, con ritmo vertiginoso, rovescia sullo schermo un turbine di immagini contrastanti fra di loro per creare l'effetto – spiega Arcangeli – di uno choc visivo. Una mossa preliminare che suscita fin dall'inizio una forte suggestione dettata esclusivamente dal potere intrinseco delle immagini, illuminate – avrebbe suggerito Longhi – “come cosa viva”. Al disorientamento ipnotico segue una fase di assestamento da cui prende le mosse la sollecitazione ermeneutica innescata da un simile procedimento. Dopo il prologo concitato subentra una sorta di decelerazione, di sospensione temporale, come se l'occhio di Arcangeli si trasformasse in

una specie di cinepresa mobile che si sposta al rallentatore sulla superficie dei singoli dipinti per illustrarne i punti di rottura in un confronto spietato con la tradizione umanistica o con chi non riesce del tutto a lasciarsela alle spalle.

L'esposizione diretta delle immagini fornisce, dunque, ad Arcangeli una meravigliosa scatola di arnesi che gli consente di soffermarsi su alcuni particolari, interrogarli per fissare nella mente dello spettatore fulminei confronti. Tramite questa sorta di replica, o doppio visuale, della parola penetriamo nella sua officina segreta, dove la critica d'arte appare estranea agli schemi consueti dell'*ekphrasis*, diventando, piuttosto, un costante apprendistato dello sguardo, mediato da un segno verbale che restituisce senza mai rendere allusivo, o genericamente analogico, il contatto immediato con l'immagine.

Proprio gli occhi definiscono, infatti, l'epicentro intorno al quale ruota ogni esegesi critica di Arcangeli. Le parole di Yves Bonnefoy – la cui sensibilità nel campo delle arti figurative sembra discendere immediatamente dal suo magistero poetico – illustrano con perfetta aderenza il richiamo centripeto che l'immagine innesca in uno sguardo animato da una simile voracità visiva:

Gli “occhi” sono ciò che può percepire aspetti nell'apparenza sensibile – ad esempio il colore di un frutto –, sono ciò che può isolare questi aspetti, approfondirne e differenziarne la qualità specifica proprio dove essi si situano, vale a dire alla superficie delle cose, e possono servire quindi alla causa del pensiero concettuale, aiutandolo a moltiplicarne le osservazioni, a diversificarne i puntelli. Pur potendo prestarsi a tutt'altre cose, “gli occhi”, definiti come percezione e differenziazione degli aspetti, sono sicuramente lo strumento da cui il concetto può trarre maggior profitto (Bonnefoy 2003, 9).

Dagli “occhi” al “concetto” – i due termini intorno ai quali si dispiega la riflessione di Bonnefoy – il transito, per Arcangeli, è sempre diretto, immediato. Il suo costante obiettivo sembra risiedere addirittura nel tentativo di rendere la scrittura un medium ausiliario della dimensione visiva, limitandone il più possibile l'autonomia espressiva. Lungo tale procedimento, antitetico alla fiducia riposta da Longhi nelle potenzialità transitive della parola, nella “restituzione verbale” in grado di “esprimere le sensazioni provate davanti all'opera d'arte, come suggerisce Ezio Raimondi (2010, 29),⁵ Arcangeli si iscrive pienamente nel solco

⁵ Non si può dimenticare, procedendo in questa direzione, che il riconoscimento delle inconfondibili particolarità stilistiche di Longhi ha spinto Contini, in un arco di anni compreso tra il 1949 e il 1970, ad ascrivere la sua produzione saggistica nell'ambito della più autentica esperienza

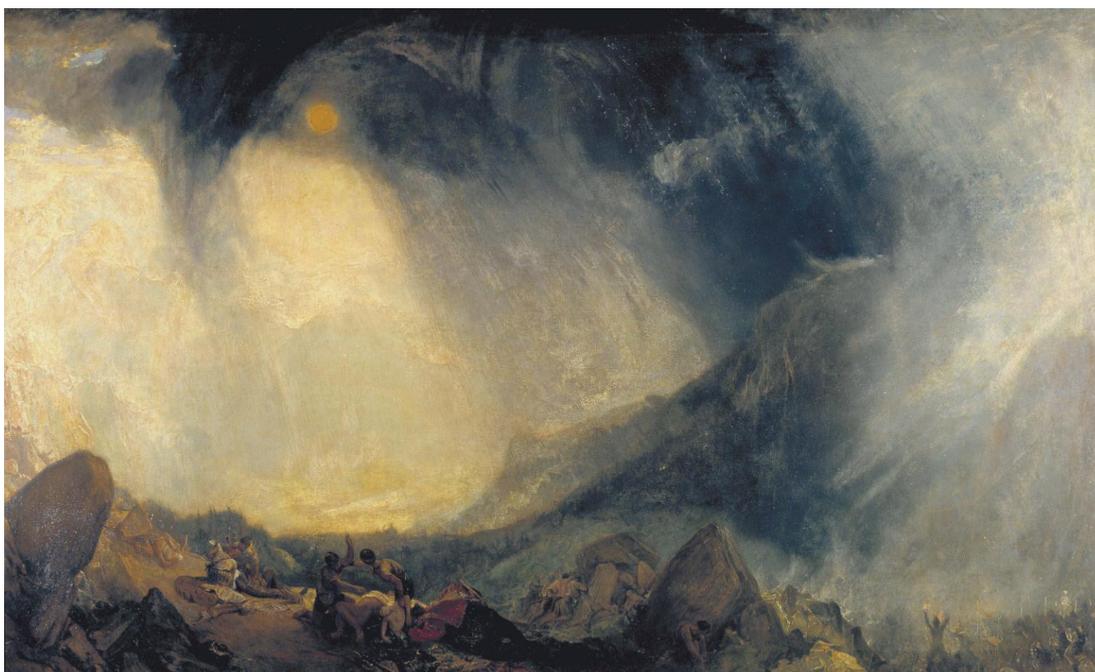
dell'empatia visiva proposta dalla critica d'arte di Baudelaire in aperta opposizione ai vetusti protocolli avallati dai metodi dell'accademia. Per rendersene conto, basta soffermarsi su questo passo tratto dal *Salon del 1846*:

Credo in coscienza che la migliore critica sia quella che riesce dilettona e poetica; non una critica fredda e algebrica, che, col pretesto di tutto spiegare, non sente né odio né amore, e si spoglia deliberatamente di ogni traccia di temperamento; ma, – riflessa dall'occhio di un artista, – quella che ci farà vedere un quadro attraverso lo specchio di uno spirito intelligente e sensibile, se è vero che un bel quadro è la natura riflessa (Baudelaire, 1981, 57).

Se così stanno le cose proviamo, allora, a prelevare da un repertorio talmente suggestivo alcuni fermo-immagine per vederli da vicino, con l'aderenza visiva di Arcangeli. In assenza di un metodo di indagine programmaticamente preconstituito è la lettura ravvicinata dei dettagli a orientare i passi di Arcangeli sulla superficie del quadro di Turner, *Annibale che passa le Alpi*, esposto per la prima volta a Londra nel 1812. Ascoltiamolo:

È un dipinto di dimensioni abbastanza notevoli ed è stupefacente, a mio avviso, proprio perché Turner, nello stesso momento che accetta un tema di storia classica, lo tratta in modo che, a prima vista, il tema è pressoché irriconoscibile. In realtà, anche se da una indagine più attenta scopriamo poi armati in primo piano e, sul filo dell'orizzonte, un elefante, è chiaro che il tema reale è un turbine, un nembo, una tempesta in montagna; e, subito implicito, è chiaro anche l'elemento della piccolezza dell'uomo in confronto all'immensità della natura. Anziché svolgere il tema, che si prestava benissimo, nel senso di quel Neoclassicismo che imperava almeno sulla terraferma europea, il grande inglese ne trae pretesto per creare un formidabile dramma cosmico. Vedete come allora la dimensione e il tracciato del nembo sono grandiosi, imminenti, come il sole quasi si oblitera e la sua presenza è malata di un giallastro, come l'artista che sta creando, con la sua opera, la dimensione artistica che chiamiamo romantica, si tuffa per così dire, in grembo alla natura. (2020, I, 34)

letteraria. Valga per tutti questo passaggio della commemorazione di Longhi tenuta da Contini, nel gennaio del 1973 presso l'Accademia dei Lincei: "A dirimere ogni equivoco, sarà bene precisare energicamente in *limine* che Longhi non fu un critico e storico PIÙ uno scrittore. La realtà dell'uno fu, con corrispondenza che mi atterrei a chiamare biunivoca, la realtà dell'altro" (Contini, 1988, 349; ma cfr. anche i precedenti *Contributi longhiani* compresi in Contini, 1972, 101-126). Nella oramai ampia bibliografia esistente sull'argomento cfr. soprattutto, oltre Raimondi, 2010, Previtali, 1982, Garboli, 1993, 11-78, Patrizi, 2000, 103-117, Mengaldo, 2005, 92-117. Sulle corrispondenze tra immagine e parola instaurate da Arcangeli risulta fondamentale sempre Raimondi, 2010, ma cfr. anche Rizzi, 2004, Mengaldo 2005, 9-77, Bazzocchi, 2005, 9-21, Milani, 2018.



William Turner, *Bufera di neve: Annibale e il suo esercito attraversano le Alpi*,
Londra, Tate Britain

Abolire una posizione statica di fruizione del quadro, scompaginare il dispositivo spaziale riservato dalla tradizione allo spettatore, è la mossa strategica a cui si affida Arcangeli per individuare il momento culminante dell'opera, privilegiando – direbbe Daniel Arasse – “l’esperienza fisica della materia pittorica” (2007, 236).

La composizione figurativa di Turner, dopo essere stata ricondotta all’immagine embrionale di un nembro, finisce per balzare davanti agli occhi dello spettatore con tale tensione da catapultarlo dentro l’opera, facendogli rivivere l’istante della sua genesi. In tal modo la visione prismatica di Arcangeli, mentre orienta lo sguardo su quel lembo, ripercorre la traccia del gesto di Turner in lotta con la materia vivente.

Simili radiografie riportano in superficie il *poiein* dell’opera, il suo divenire attraverso le impronte stilistiche lasciate sulla tela dal pittore. Non ci sono dubbi che una ricostruzione del genere nasca sulla scia dell’esperienza informale, di volta in volta riproposta nel segno di una “immagine-strappo”⁶

6 L’immagine-strappo è una figura concettuale ricorrente nel lessico di Didi-Huberman. Per una sua articolata definizione cfr. Didi-Huberman, 2005, 73-116; 2008, 99-113; 2016, 185-285.

attraverso cui rievocare l'estrema dilatazione dello spazio umanistico. Ha così inizio una vera e propria rivoluzione ottica che schiude prospettive inattese, suggerisce folgoranti analogie, coglie nessi segreti e trame esilissime fra pittori molto lontani nel tempo, eppure accomunati dallo stesso "sogno spaziale".

Il tramando di Arcangeli ripristina, allora, risonanze sommerse che mandano in frantumi ogni steccato cronologico e finiscono per comporre la meno rassicurante delle genealogie, fondate su una serie di parallelismi inediti.

Passiamoli velocemente in rassegna: dalla grande stagione romantica incarnata da Turner, Friedrich e Constable, se decidiamo di andare a ritroso dopo Goya, vediamo che il nucleo della rivolta informale arriva addirittura a lambire, per esempio, anche l'opera di Ludovico Caracci che con il *Martirio di Sant'Orsola* "esplode in un singolare capolavoro" dando forma a una composizione "quasi a costellazione sparsa" (Arcangeli 2015, I, 138).

Una composizione veramente informale: nessuna premeditazione anzi lo spazio è fatto via via da una continua fluttuazione di corpi, quasi nel ripetersi di sospiri luminosi irradiati da tutte le direzioni. Una composizione come questa è anche più libera di una composizione barocca, perché non segue più nessun tracciato, segue soltanto questa rara invenzione di spazio e di perpetuo ribollimento ombroso-luminoso disseminato in una sorta di diaspora. [...] Anche se resta *un unicum*, esiste tuttavia e non possiamo non tenerne conto, e non dobbiamo temere di affermare che, una volta tanto, Lodovico è stato, in modo tutto diverso, altrettanto moderno e ardito, quanto Caravaggio (Ibid).

Arrivato a questo punto Arcangeli chiude il cerchio ermeneutico convocando sulla scena Rubens e l'ombra ineludibile di Caravaggio che ai suoi occhi inaugura una sorta "di anno zero, di punto a capo al cominciar del secolo" (2015, II, 96). Un confronto che acquista i tratti di un corpo a corpo fra giganti in rivolta:

In ogni caso, la *Sant'Orsola* di Lodovico, nata non tanto da piena coscienza intellettuale quanto da un *raptus*⁷ sentimentale-intuitivo non incongruo col temperamento del maestro, non ha paura di confronti. Ecco una *Andata al Calvario* del Museo di Bruxelles, dipinta alcuni decenni dopo dal Rubens, il genio più alto del primo Barocco in pittura; e ripeto, in confronto al grande fiammingo e a questa sua opera così sublimemente fluida, magnil-

7 Il termine rivela in modo sintomatico la presenza nascosta dell'Informale, in particolare del gesto di Pollock, più volte definito da Arcangeli sfrenato e irriverente nei confronti delle ideologie precostituite. Anche per Vitale e Wiligelmo, del resto, viene adoperata la stessa connotazione.

oquente, a questa grande ondata di corpi di cui però si vede ben chiaro l'andamento, la proposta "informale" della Sant'Orsola è forse anche più moderna in quanto è meno legata con le vecchie istituzioni dell'olimpicità rinascimentale, che invece continuano a vivere, pur trasformate, nel grande Barocco cattolico di Roma e di Fiandra. D'altra parte, questo spazio moltiplicato di Ludovico non è meno moderno, neppure, di quello diversamente terribile del Caravaggio, ad esempio, in questa *Crocefissione di San Pietro* dipinta poco dopo dal Merisi per la Cappella Cerasi a Santa Maria del Popolo a Roma. Come è postcopernicano lo spazio illimitato e non centrato di Lodovico nel quadro di Imola, diversamente lo è anche quello del Caravaggio, che individua con potenza estrema alcuni brani di figura, o si direbbe meglio di materia fisica, gravitanti sul vostro occhio, e piazzati dall'altra parte su uno sfondo di tenebra per la quale non valgono più le vecchie misure rinascimentali della prospettiva. Quella tenebra non ha principio né fine, ed è un'allusione anche qui non sappiamo fino a che punto cosciente allo spazio senza limiti della scienza nuova, che già con Copernico, e poi in questo Seicento con Galileo e con Keplero, aveva ormai sfondato le vecchie proporzioni, ancora di radice tolemaica-geocentrica, del Rinascimento (Ibid., 138-44).



Ludovico Carracci,
Martirio di Sant'Orsola,
Imola, San Domenico



Peter Paul Rubens,
Andata al Calvario, Bruxelles,
Musées Royaux des Beaux-Arts



Caravaggio, *Crocifisso di San Pietro*, Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cerasi

Ci troviamo di fronte a una vera e propria mutazione antropologica che prende forma attraverso una corroborante libertà associativa e spericolate acrobazie dove le somiglianze non elidono un puntiglioso inventario delle differenze che salvaguardi l'originalità e l'individualità dell'artista. Non si tratta di trovare un denominatore comune quanto, piuttosto, di

attraversare la storia dell'arte nei termini di una rivolta esistenziale che trasforma lo spazio pittorico in una "proiezione particolare di vita". Non è un caso allora se – come ha osservato Vera Fortunati – "è l'artista informale che Arcangeli vede agire nella gestualità di Vitale, di Amico Aspertini, di Ludovico Carracci, di Giuseppe Maria Crespi, Morandi", per citarne solo alcuni tra i molti (2015, I, 15).

Forse l'accostamento più illuminante, e anche paradossale per il suo azzardo, rimane quello fra Wiligelmo e Pollock. Un corto circuito che, ancora una volta, assume il carattere di un'epifania improvvisa dove l'emozione e l'intelligenza, sincroniche e complementari, appaiono un'endiadi irrinunciabile per la comprensione dell'opera: la prima offre la base, la materia su cui la seconda diviene possibile.⁸ In tal modo la scrittura di Arcangeli, che potremmo definire improntata all'oralità per i suoi tratti disomogenei, alterna periodi cristallini ad altri costruiti con una sintassi che talvolta procede a strappi, quasi a seguire mimeticamente le folgoranti "risorgive" ritrovate all'improvviso. A volte il filo del ragionamento sembra perdersi nei meandri di un'idea o di un collegamento quasi estemporaneo, mentre in altre circostanze è un lungo studio sedimentato nel tempo a sostenere il corso del pensiero, sebbene anch'esso attraversato da nessi inattesi, come traspare da questa sequenza:

Se guardate, ora, questo *Pappagallo bianco*, dipinto nel 1948 da Jackson Pollock, un grande pittore americano nato nel 1912 e morto dodici anni fa, vedrete come vi compaia, in tema del tutto analogo a quello di Wiligelmo alla porta del Duomo di Modena, la forma animale ruotante e imprigionata dentro a un groviglio, le cui spire non hanno, certo, lo spessore lento e densissimo proprio del grande scultore romanico, ma non son certo sfinite di vita organica. Anche la spirale di Pollock infatti, ha ben poco di decorativo, perché il suo intreccio è animato dal segreto, qui allucinato, quasi nevrotico di vita (Ibid., 88).

⁸ Il pathos costituisce il sostrato da cui prende le mosse la sollecitazione ermeneutica di Arcangeli che, in un saggio dedicato agli *Ultimi naturalisti*, apparso su *Paragone* nel 1954, scriveva a questo proposito: "Il loro quadro, si sente prima di capirlo, vi macchia l'occhio, tocca le ragioni del vostro cuore, prima di aver raggiunto il cervello che medita e seleziona: sono soprattutto dei paesaggi il cui effetto è improvviso, anche quando è stato a lungo meditato". Ora in (Arcangeli 1977, II, 314).



Jackson Pollock, *Pappagallo Bianco*, collezione privata



Wiligelmo, *Decorazione del Portale Maggiore (Particolare)*,
Modena, Duomo

Arrivati a questo punto potremmo forse spingerci ad assimilare L'informale a una specie di detonatore capace di innescare – avrebbe suggerito Šklovskij – quell'“energia dell'errore” attraverso cui l'arte diviene “un montaggio della vita” (1984, 20), intorno a una costellazione di incognite che “contraddicono ancora la riuscita di molte equazioni” (Arcangeli 2015, I, 57). Non è un caso, allora, se proprio in quello spazio “oscuro, indeciso e aformale” una generazione nata “al buio” può ritrovare lo specchio infranto di una *mimesis* esistenziale.

Siamo nel 1956 quando Arcangeli, attraverso una vorace antropologia del Noi, in un articolo pubblicato sull'*Espresso*, riconosce i debiti contratti con Pollock definendolo “uno degli artisti più importanti della nostra generazione di mezzo,” l'estrema incarnazione dell'*homme révolté* dei tempi moderni.

Pollock si buttò decisamente entro il gorgo di una pittura che si può genericamente definire aformale. Avevano istituito e difeso un rapporto di equilibrio fra sé e il mondo e un calibro dell'opera stessa: Pollock ruppe decisamente l'equilibrio in favore di un “pieno” esorbitante e sfrenato. Avevano tradotto in pittura anche i più arrischiati esperimenti (tipici i *collages* dei cubisti): Pollock volle che, a partire dal suo gesto d'artista, la tradizione si rompesse verso una nuova e arrischiata libertà di mezzi e di intenti. La pittura a olio sembrava ormai la regola eterna, necessità atavica, tradizione insormontabile: Pollock ne ha rotto perfino il gesto tecnico, istituendo l'uso della colata, sulla tela stesa a terra, di grovigli di smalti. Chi dicesse che la sua opera è casuale, che la sua pittura è arbitraria, farebbe una strana affermazione proprio degli effetti voluti dalla sua arte. Che cosa è il *caos* se non arbitrio, caso? Ora Pollock è stato uno dei maestri, forse il maggior maestro del *caos* moderno (Arcangeli 77, II, 335).

Che cosa – si chiede Arcangeli arrivato a questo punto – penserebbero della nostra epoca i posteri se

da un ipotetico naufragio, ne emergessero soltanto pitture di eredità classica, di placida visione? Che cosa potrebbero capire di questo terribile, oppresso, angosciatissimo dopoguerra? Ma le opere di quel vero, inquietissimo barometro storico che fu Pollock, da quelle, sì, capirebbero che cosa fu la nostra angoscia, la nostra presenza all'angoscia, la nostra alienazione inevitabile. (Ibid., 336)

Arcangeli sa bene che la precisione di questo “inquietissimo barometro” non è ulteriormente definibile, dal momento che la sua misurazione si rivolge all' impulso sotteso a ogni creazione artistica: ancora più sfuggente e indeterminato quando si radica in una *Stimmung* dal carattere talmente ramificato ed eterogeneo come l'“angoscia” che da Pollock arriva alla “nostra

alienazione inevitabile”. Nella cassetta degli attrezzi messi a disposizione dalla storiografia artistica lungo i secoli c’è, infatti, una “carenza logica” – così la definirebbe Blumenberg – che non consente sempre la possibilità di utilizzare soluzioni lessicali dettagliate e, soprattutto, univoche: capaci di circoscrivere con la necessaria aderenza lo spettro di concetti dotati di tale vigore semantico da oltrepassare un assetto discorsivo compiutamente organizzato. Ecco perché – spiega ancora Blumenberg – si rende a volte indispensabile il ricorso a una metafora che, destituita della funzione abituale di “enunciazione traslata”, sia in grado di racchiudere al proprio interno una pluralità di rimandi la cui estensione diacronica e densità problematica risultano sconosciuti alle declinazioni utilizzate dal linguaggio ordinario. Una tale tipologia di metafore corrisponde, sempre secondo Blumenberg, alla “metafora assoluta”, teorizzata nel 1960 tracciando una cartografia generale del suo itinerario di ricerca:

Se si potesse dimostrare che ci sono traslati tali che si potrebbero denominare *metafore assolute*, allora l’accertamento e l’analisi della loro funzione d’enunciato non risolvibile in concetti costituirebbe una parte essenziale della storia del pensiero (dei concetti intesi in senso così esteso. [...]) In tal caso diventa problematica l’equiparazione di modi traslati e modi impropri del discorso: già Vico ha dichiarato la lingua della metafora altrettanto “propria” quanto il linguaggio comunemente ritenuto tale (1969, 6-7).

Arcangeli avrebbe senz’altro sottoscritto le parole di Blumenberg. Soprattutto avrebbe confermato la valorizzazione dei “modi traslati” all’interno di una genealogia concettuale, la quale può costituire un serbatoio inesauribile di intrecci e accostamenti del tutto inediti per quelli che, rimanendo nel campo della storia dell’arte, Heinrich Wölfflin, con la sua indiscutibile autorevolezza destinata a durare nel tempo, aveva definito nel 1915 come *Concetti fondamentali della storia dell’arte*. Di questi concetti Arcangeli conosce puntualmente la prepotente plasticità – anche dal punto di vista lessicale – avendoli inseguiti e ritrovati di continuo nel loro “tramando”, perciò tenta a ogni costo di sottrarli alla rigidità di una classificazione normativa che finirebbe inevitabilmente per svuotarli del loro intrinseco dinamismo. Nel tentativo di custodirlo, di riproporre a ogni passo la pulsante vitalità che anima ciascuna singola scansione del processo storico-artistico, non c’è altra possibilità che curvare il linguaggio ereditato dalla tradizione fino ai suoi limiti estremi: là dove i concetti sfuggono alla reificazione tipica del formulario ritrovando la loro originaria polisemia, diventando, appunto, “metafore assolute”. Adoperata in questa accezione di-

venta del tutto plausibile, per Arcangeli, estendere la tensione creativa che ha generato l'esperienza informale lungo uno spaccato diacronico che va dal Medioevo al Novecento.

Non c'è nulla di astorico o metastorico in un'operazione del genere, poiché le “metafore assolute” sono impregnate di quella straordinaria capacità di propagazione posseduta dalla storia originaria dei concetti, dallo “strato primario” del pensiero – aggiunge Blumenberg, – che trova proprio nel linguaggio il suo nucleo genetico:

Anche le metafore assolute hanno quindi *storia*. Esse hanno storia in un senso più radicale che i concetti, poiché il processo delle mutazioni storiche di una metafora porta in primo piano la metacinetica stessa degli orizzonti di senso della storia e delle prospettive entro cui i concetti subiscono le loro modificazioni. Per questo rapporto di implicazione si precisa la relazione della metaforologia con la storia dei concetti (in senso terminologico stretto), così che l'una è in funzione dell'altra: la metaforologia cerca di riattingere la sottostruttura del pensiero, lo strato primario, la soluzione nutritizia delle cristallizzazioni sistematiche, ma vuole anche far conoscere con quale “coraggio” lo spirito si espone allo scoperto nell'arditezza delle sue immagini, e come in questo coraggio di arrischiare progetta la sua storia (Ibid., 8-9).

In altre parole, vuole dire Blumenberg, lo “strato primario” della storia viene pienamente alla luce attraverso l'“arditezza delle immagini” (un'espressione che rimanda esplicitamente a Vico, rievocato non a caso in precedenza).

Anche Arcangeli, dal canto suo, appare dotato proprio di quel “coraggio di arrischiare” che costituisce il requisito essenziale per calarsi nel sottosuolo della temporalità storica. L'operazione di sicuro più rischiosa per qualsiasi critico.

Bibliografia

Arasse, Daniel. 2007. *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*. Milano: il Saggiatore.

Arcangeli, Francesco. 1977. *Dal romanticismo all'informale. Dallo «spazio romantico» al primo Novecento*. Torino: Einaudi.

Arcangeli, Francesco. 2004. *Uno sforzo per la storia dell'arte. Inediti e scritti rari*. A cura di Luca Cesari, Parma: MUP.

Arcangeli, Francesco. 2015. *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*. A cura di Vanessa Pietrantonio, 2 voll. Bologna: il Mulino.

Arcangeli, Francesco. 2020. *Dal Romanticismo all'Informale. Lezioni 1970-1971*. A cura di Filippo Milani, 2 voll. Bologna: il Mulino.

Baudelaire, Charles. 1981. *Scritti sull'arte*. Torino: Einaudi.

Bazzocchi, Marco Antonio. 2005. *Francesco Arcangeli e la poesia impossibile*. In *Giornata di studio in ricordo di Francesco Arcangeli*, a cura di Guido Salvatori. Bologna: Edizioni Compositori.

Benjamin, Walter. 1962. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino: Einaudi.

Bertolucci, Attilio. 2011. *Lezioni d'arte*. Milano: Rizzoli.

Blumenberg, Hans. 1969. *Paradigmi per una metaforologia*. Bologna: il Mulino

Bologna, Corrado. 1996. "Officina ferrarese" di Roberto Longhi. In Alberto Asor Rosa (sotto la direzione di), *Letteratura italiana. Le opere, IV: Il Novecento, 2: La ricerca letteraria*. Torino: Einaudi.

Bonnefoy, Yves. 2003. *Osservazioni sullo sguardo. Picasso, Giacometti, Morandi*. Roma: Donzelli.

Brunetti, Arianna. 2002. *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori". Tracce per un percorso*. Firenze: Fondazione di Studi di Storia dell'arte Roberto Longhi.

Contini, Gianfranco. 1972. *Altri esercizi (1942-1971)*. Torino: Einaudi.

Contini, Gianfranco. 1988. *Ultimi esercizi ed elzeviri*. Torino: Einaudi.

Didi-Huberman, Georges. 2005. *Immagini malgrado tutto*. Milano: Cortina.

Didi-Huberman, Georges. 2006. *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.

Didi-Huberman, Georges. 2008. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*. Milano: il Saggiatore.

Didi-Huberman, Georges. 2016. *Davanti all'immagine. Domanda posta ai fini di una storia dell'arte*. A cura di Matteo Spadoni. Milano-Udine: Mimesis.

Florenskij, Pavel Aleksandrovič. 1990. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. A cura di Nicoletta Misler. Roma: Gangemi.

Fortunati, Vera. 2015. *Vedere con gli occhi di Arcangeli*. In *Corpo, azione, sentimento, fantasia: naturalismo ed espressionismo nella tradizione artistica emiliano-bolognese. Lezioni 1967-1970*, a cura di Vanessa Pietrantonio, vol. I. Bologna: il Mulino.

Freud, Sigmund. 1986. *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*. Torino: Bollati Boringhieri.

Garboli, Cesare. 1993. *Prefazione a Bernard Berenson - Roberto Longhi*. In *Lettere e scartafacci, 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani. Milano: Adelphi.

Longhi, Roberto. 1985. *Proposte per una critica d'arte*. In *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969, Opere Complete, XIII*, a cura di Maria Letizia Strocchi. Firenze: Sansoni.

Mengaldo, Pier Vincenzo. 2005. *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*. Torino: Bollati Boringhieri.

Merleau-Ponty, Maurice. 1989. *L'occhio e lo spirito*. Milano: SE.

Milani, Filippo. 2018. *Le forme della luce. Francesco Arcangeli e le scritture di "tramando"*. Bologna: Bononia University Press.

Patrizi, Giorgio. 2000. *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*. Roma: Donzelli.

Previtali, Giovanni (a cura di). 1982. *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*. Roma: Editori Riuniti.

Raimondi, Ezio. 2010. *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*. A cura di Gabriella Fenocchio e Giorgio Zanetti. Bologna: il Mulino.

Rizzi, Alessandra. 2004. *Francesco Arcangeli scrittore*. Bologna: Clueb.

Šklovskij, Viktor. 1984. *L'energia dell'errore. Libro sul soggetto*. Roma: Editori Riuniti.

Starobinski, Jean. 2001. *Azione e reazione. Vite e avventure di una coppia*. Torino: Einaudi.

Tassi, Roberto. 2006. *Come un eroe di Conrad. Un carteggio inedito e saggi rari su Francesco Arcangeli*. Parma: MUP.

Warburg, Aby. 1966. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*. Firenze: Nuova Italia.

Wölfflin, Heinrich. 1984. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*. Milano: Longanesi.

Vanessa Pietrantonio è ricercatrice di letterature comparate presso l'università di Bologna. Ha conseguito il dottorato nella stessa materia alla City University of New York. Tra le sue pubblicazioni più recenti: *Archetipi del sottosuolo. Sogno, allucinazione e follia nella cultura francese del XIX secolo* (Franco Angeli 2012); F. Arcangeli, *Corpo, azione, sentimento e fantasia. Lezioni 1967-1970* (a cura di V. Pietrantonio, Prefazione di V. Fortunati, il Mulino, 2015, 2 voll); *Maschere grottesche. L'informe e il deforme nella letteratura dell'Ottocento* (Donzelli 2018).