
L’Africa di Renata Boero

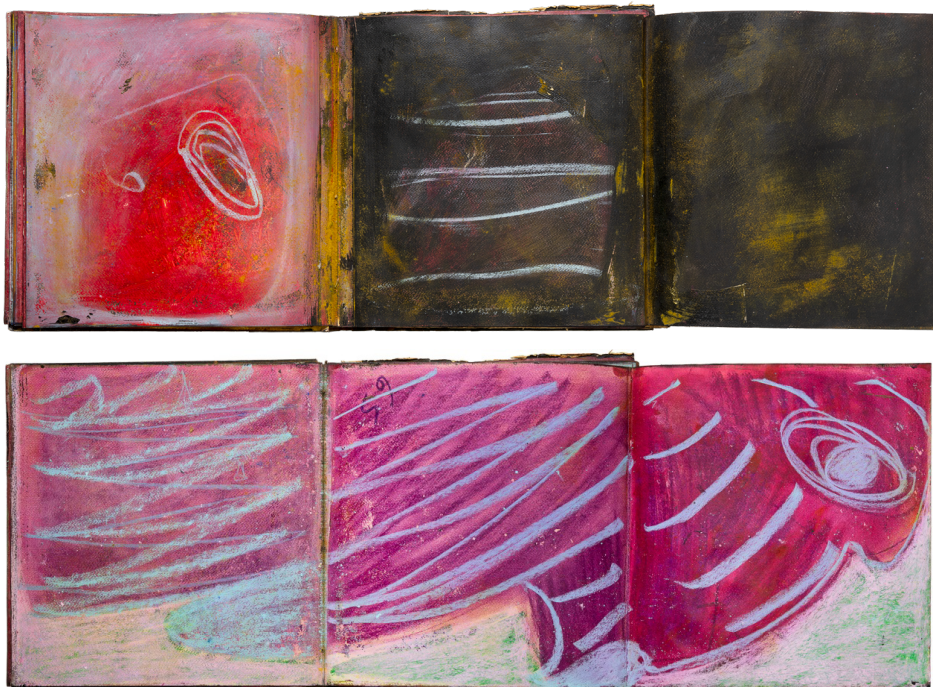
LUCA PIETRO NICOLETTI

Fra i numerosi “diari di bordo” che costellano la ricerca di Renata Boero,¹ quasi un controcanto miniato ai più noti *Cromogrammi* con cui si era affermata alla fine degli anni Sessanta, con la realizzazione di *Africa* nel 1995 l’artista era arrivata a una sintesi di molte traiettorie del suo lavoro: in qualche modo, in quel libro-oggetto polimaterico era condensata un’idea di “primitivo” romantica e visionaria, una curiosità antropologica che convergeva in un immaginario sognante tramite una via sensibile e empirica, fatta di immagini sensoriali e di prelievi oggettuali materici. Si tratta infatti di un libro fragilissimo — di cui restituisce una pallida idea l’edizione tipografica realizzata nello stesso anno dalle edizioni Eidos con un testo di Charles Carrère e una poesia di Paolo Fossati² — pensato per modificarsi nel tempo, sollecitando una inedita esperienza tattile che ne portava al conseguente logoramento [figg. 1-7]. Ciò non le impediva tuttavia di conferire all’oggetto una struttura articolata e complessa: una sorta di libro “pop-up” composto da ventisette doppie pagine, di cui otto con una ulteriore pagina da aprire in senso orizzontale o verticale, in cui ogni episodio su doppia pagina ha poi una ulteriore estensione. L’artista aveva infatti costruito un palinsesto multiplo, incollando sulla sequenza regolare altre pagine che si aprono a soffietto o a ribaltamento, facendo scoprire alternative vie di continuità della forma o immagini totalmente celate. Eppure, buttando sul foglio sabbia e semi insieme a pigmenti di ogni tipo, aveva ottenuto un risultato profondo ed evanescente, come se la materia e l’oscurità finissero per inghiottire la forma, salvo qualche ritorno finale, ma con uno sprazzo di repentina accensione.



1.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

Questo libro, in particolare, era il frutto di un importante viaggio a Timbuctu, ai confini con il deserto del Sahara, di ritorno dopo un mese a Malindi. Non era la prima volta che Renata Boero si recava in Africa, dove era andata per la prima volta all'inizio degli anni Ottanta, ospite di Sarenco in Kenya, ma fu forse quello più lungo e importante — pur rimanendone soltanto la testimonianza diretta dell'artista stessa — compiuto in solitaria, con una immersione totale senza filtri o mediazioni: qui, infatti, a sembra aver trovato il senso profondo e primario della materia, e un luogo congeniale a esprimere suggestioni e concetti da sempre presenti nel suo lavoro, recuperando una chiave narrativa e compendiaria per un mondo di immagini su cui era tornata ciclicamente nella sua carriera. A partire dagli anni Ottanta, infatti, l'artista aveva recuperato una pittura gestuale di matrice informale già presente nelle sue prime ricerche degli anni Cinquanta, con grandi forme circolari a voluta che generano forme organiche portate ora a un'inedita dimensione monumentale: quella che Achille Bonito Oliva, nel 1988, definirà una pittura "dimenticata a memoria" come «un profondo deposito di pulsioni e di forme stratificate e spossessate rispetto al loro artefice e dunque rese nella loro energetica conformazione sulla superficie del quadro». ³ Ma quell'abbandono a una gestualità empirica, come più commentatori osservarono in quel momento, non aveva avuto come risultato una registrazione irruenta di stati emotivi eccitati, ma la creazione di un mondo di forme monumentali e primitive in cui l'artista stessa riconoscerà un elemento ancestrale, cosmico e arcaico allo stesso tempo. A Diego Ruggeri — studente dell'Accademia di Brera a cui Giovanni Accame aveva assegnato una tesi su di lei — nel marzo 1990 confidava, dopo aver svolto una riflessione sul procedimento artistico e la sua componente fisico-corporea (il braccio come compasso che delimita l'arcata dei grandi gesti dei suoi dipinti), che «c'è stata una liberazione dell'energia del gesto ed io ho avuto la sensazione di riuscire a inventare, a creare, anzi più che a creare di accendere una sorta di energia attraverso il gesto. Come se vagasse nello spazio». ⁴ «Non con le forme visibili s'identifica» le farà eco Tommaso Trini un anno più tardi, «ma con le loro energie percepibili, con le forze, per loro natura informi, mediante cui si attraggono e insieme si respingono». ⁵



2-3.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

Trini, raccontando una visita in studio all'artista, parlava infatti di «un'immagine che alimenta la gestazione di una minaccia», riferendosi ad alcuni quadri in cui vedeva che «un corpo oscuro emerge dal fondo di una tela, e sale tra lati di bianco lattiginoso, e rompe la superficie in membrane, e punta al centro; una figura che invaderebbe lo studio». ⁶ Le figure che occhieggiano da alcune pagine di *Africa*, pur nel formato di un album rilegato a mano, si spiegano alla luce di queste premesse: usando come compasso il polso anziché il braccio, e il pastello o il gessetto in luogo del pennello e dei pigmenti naturali, l'artista poteva abbandonarsi a una scrittura rapida e immediata, attingendo inconsciamente a quel repertorio iconografico e servendosi dei movimenti memorizzati dalla mano, tracciando istintivamente un'immagine dopo l'altra, ritornandovi magari a più riprese mano a mano che il progetto prendeva forma e si chiariva la dinamica narrativa interna al libro stesso.

In definitiva, di pagina in pagina, il volume prendeva forma come un vero e proprio flusso di coscienza, mano a mano che emergevano memorie cromatiche e figurative che creavano un filo narrativo chiaro: dal giorno alla notte, con un infiammarsi di presenze animiste al calare dell'oscurità, mentre lo spazio finiva per farsi incandescente. Nelle notti del deserto, insomma, spiriti dagli occhi spalancati simili a quelli descritti da Trini apparivano in sogno, pronti a essere nuovamente inghiottiti dal silenzio e dall'oscurità, attendendo il chiarore di una nuova alba e di una

panteistica rinascita. È chiaro che si trattava dunque di un'Africa trasfigurata, allegoria di un sentimento originario e pre-culturale, ben lontana dal resoconto di un "carnet" di viaggio in cui annotare impressioni e immagini colte in presa diretta, lasciando spazio piuttosto a una sintonia emozionale. Eppure, poco alla volta l'artista aveva dato forma a un progetto organico da un punto di vista narrativo, con una alternanza di viste ravvicinate e improvvisi allontanamenti: paesaggi di forte connotazione erotica e presenze improvvise e inaspettate, con occhi spalancati — in dialogo forse con certi generali di Enrico Baj — inquieti ma più spaventati che minacciosi. Spiriti animistici, montagne che diventano seni, si alternano dunque a campioni di terre e superfici cosparse di semi, o a larghe campiture monocrome stratificate per sovrapposizione di colori stesi con tratto nervoso e reiterato, conservando l'effetto di una registrazione immediata della temperatura emotiva o della consistenza della materia stessa.

Ma questo era l'esito finale di un percorso più lungo di maturazione di modi e motivi che portavano a un chiarimento delle ragioni di certi gesti e di una certa attrazione verso la materia consunta, quasi sottoposta a una trasformazione alchemica. La prima esperienza di Renata Boero con il libro d'artista risaliva infatti alla metà degli anni Sessanta. Da quel momento, la pratica di comporre oggetti pittorici in forma di libro, dalle istanze concettuali al recupero della dimensione narrativa, sarebbe diventata costante lungo tutto il suo percorso. È giusto infatti chiedersi cosa abbia spinto un'artista dedita a ricerche sulla vitalità della materia e avvezza a ragionare sui grandi formati della pittura di gesto di vocazione ambientale, a muoversi nelle dimensioni ridotte e maneggevoli del libro, percorrendone tutte le possibili variazioni tipologiche e formali, con le conseguenti ricadute morfologiche e iconologiche.

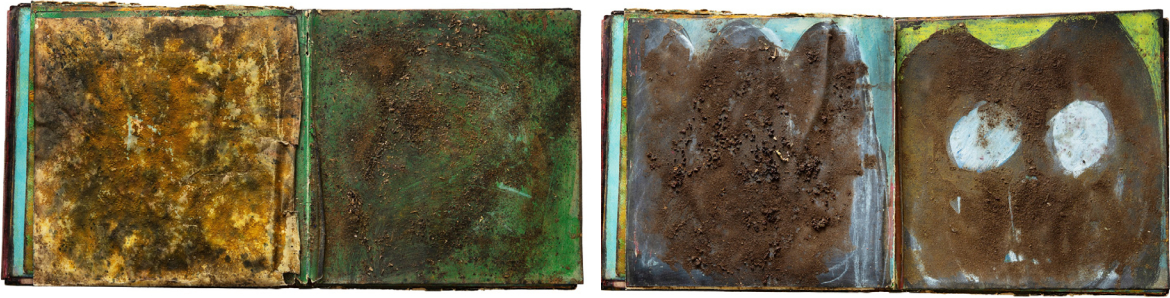
Nei primi tempi, accentuando il risvolto simbolico, i suoi erano libri inaccessibili, racchiusi in teche o trafitti da chiodi che ne precludevano il contenuto, come un reperto archeologico avvolto da un'aura sacrale. Spesso, del resto, come le sue opere maggiori anche i libri erano il risultato di un vero e proprio rituale, che non di rado ha sollecitato nella critica suggestioni di ordine alchemico, e che di certo erano in sintonia con una curiosità di carattere antropologico coltivata da molti artisti della sua generazione. I *Kromolibri*, infatti, nascevano come una costola dei più famosi *Cromogrammi*, con cui condividevano sia il supporto tessile sia la colorazione attraverso tintura selettiva: grandi teli colorati per immersione in infusi di pigmenti naturali (curcuma, henné o cocciniglia prevalentemente) e ripiegati più volte, affinché su di loro si imprimesse in modo plastico una griglia regolare, generando un contrasto fra un atto empirico e un desiderio di ordine.⁷ Questo genere di opere, nasceva quindi da un'impronta naturale, un tentativo di inserire una materia viva e metamorfica entro una struttura modulare oggettiva come in un monumentale campionario dell'esistente, il cui assunto concettuale di partenza sfugge a una classificazione descrittiva per un'intensità tellurica e un'intelligenza antropologica che non lasciano spazio a paragoni: bisogna riflettere sul concetto di trac-

cia che scolora, di ombra soggetta per costituzione a un mutamento, forte di un intenso potenziale allusivo e analogico. Anche se l'artista non mette mano direttamente alla pittura, la sua impronta ne è un derivato e rimanda a radici informali: i segni del colore penetrato nella tela con maggiore o minore intensità tonale a seconda della durata del bagno in curcuma, henné o cocciniglia — come in una morsura calcografica o un'esposizione fotosensibile — hanno impronte sfrangiate e frammentarie come in uno stadio transitorio della materia, su cui poi l'artista prende note e appunti di lavoro come se la tela, pur di grandi dimensioni, fosse la lavagna di un grande promemoria di lavoro. Pesava la lezione del suo maestro, Emilio Scanavino, e dei suoi segni avvinghiati a una griglia che produce una sequenza narrativa, di cui Renata Boero traduceva il ritmo dispiegando la tela come una pagina tipografica, e lasciando che l'alternanza di campiture più calde e più fredde, più cupe o più trasparenti, derivasse dal trattamento e da un calcolo mentale più che da un intervento diretto: la scommessa, insomma, stava nella previsione di un risultato e nel saper calibrare i pesi cromatici "a distanza". In questo modo, lavorando con la natura, il suo monumentale campionario cromatico tratteneva gli umori e la memoria ancestrale della terra.

Nella sua ricerca echeggiano molti elementi familiari al lessico delle avanguardie del dopoguerra: l'impronta, la tela liberata dal telaio, la modularità e la performatività del processo artistico. È pienamente nello spirito dei tempi anche nel momento di "verifica ambientale" del proprio procedimento con le azioni presso i Cantieri Baglietto di Varazze nel 1976. Eppure nei *Cromogrammi* di Renata Boero, e nelle più recenti *Ctoniografie*, risuona una memoria più arcaica, un senso del vissuto talvolta logoro e consunto, che non è solo formalisticamente concettuale ma compromesso con la vita più di quanto le dichiarazioni dell'artista stessa non ammettano. In un testo del 1976 intitolato *Regesto*, in anni cruciali per lei che precludono direttamente alla partecipazione alla Biennale di Venezia del 1982, dichiarava infatti di aver deliberatamente abolito il rapporto diretto con la pittura per giungere alla «concentrazione di un procedimento operativo concreto» cercando di limitare il proprio intervento «al calcolo del tempo esatto di



4.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.



5-6.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

immersione ed al sistema modulare di piegatura della tela, lasciando poi alla ineluttabilità casuale le modalità di assorbimento, in modo che risultino effettivi artefici del lavoro la tela e le erbe, in un rituale di tipo magico-mitico recuperato ad una coscienza di prassi quotidiana».⁸

In un altro testo dell'anno successivo, su *La ragione della ragione*, Renata Boero aggiungeva che tramite la «comprensione dei processi», fuori da logiche naturalistiche, la sua ricerca puntava «a un rapporto più giusto e più vitale non soltanto con le cose della terra, ma anche con gli uomini che abitano questa terra, con le loro più antiche e radicate abitudini, con i riti delle loro società, con la sacralità del loro vivere insieme».⁹ Un interesse morale, dunque, e una memoria antica, ma da intendersi, come scriveva ancora in *Regesto*, «quale antica tenue traccia di un "fare" che si inverte nella materia. Incursioni e permanenze alla luce di una temporalità altra da questa, che queste vogliono scuotere nelle sue fondamenta, per rimettere in discussione il fare e l'agire che questa storicità ha cristallizzato».¹⁰

L'atto del dipingere, perché pur sempre di pittura si tratta, non è mai stato dunque una riflessione autoreferenziale sugli strumenti del linguaggio: al contrario evidenziava la natura del supporto nella sua povertà, come l'ostensione di un sudario. Era un ritorno al primitivo, se non addirittura al primordio, che passava da Jung e Lévi-Strauss, forse sulla stessa china percorsa da Claudio Costa, genovese come lei, ma con un più diretto contatto con le proprietà della materia nella loro ruvida originarietà: una via che portava in Africa, non soltanto come luogo fisico, ma come idea di un mondo remoto che vive di un respiro antico.

Il libro, in fondo, altro non era che un *Cromogramma* lasciato piegato, in modo tale che i singoli riquadri delle sue monumentali griglie modulari prendessero la dimensione di una pagina monocroma. Renata Boero ha infatti perseguito a lungo la via del libro aniconico, evitando la confusione con un campionario cromatico di essenze naturali: la campitura ha preso il posto della scrittura, dilagando su tutta la superficie a sua disposizione, come se risalisse a un'epoca primordiale precedente l'alfabeto, o meglio ancora come se conservasse memoria archeologica di un supporto che ha perso il proprio contenuto verbale. In tutta l'opera di Renata, la sensibilità verso



7.
Renata Boero, *Africa*, 1995.
Foto Riccardo Molino.
Courtesy l'artista.

la materia e la sua trasformazione — nata negli anni giovanili, quando Caterina Marcenaro la mise a studiare i succhi d'erba degli arazzi popolari a fini di restauro — era accompagnata da un acuto sentire verso le metafore della consunzione, del dilavamento di un colore e di un medium destinato a un'imprevedibile metamorfosi nel corso del tempo: da subito, nei laboratori di Palazzo Rosso dal 1964 al 1966, la sua attenzione si era rivolta infatti ai supporti, alle rifoderature, insomma alla consistenza fisica della pittura.¹¹

Era dunque comprensibile che questa attitudine la portasse a enfatizzare il risvolto tattile del libro d'artista — o del libro-oggetto, se si preferisce — spingendola verso la fabbricazione artigianale dei volumi, come per un antico codice miniato, con un accentuato polimaterismo. Al contempo, però, accanto a materiali naturali incollati sulla pagina, dalla sabbia alla terra fino ai semi, Renata Boero recuperava quel medium grafico accantonato per molto tempo nelle opere di pittura: era necessaria qualche concessione all'immagine e qualche punto di contatto con le proposte verbosive, che pure aveva conosciuto bene frequentando artisti di quella corrente nel corso degli anni Settanta a Firenze, dove nel 1974 tenne la prima mostra di *Kromolibri* presso la galleria Schema. Ciò non le impediva, tuttavia, di sondare la strada dell'iconologia delle materie, o di ricorrere al valore simbolico dei colori. È quanto accade espressamente in *Venezia salvata*, il libro realizzato in omaggio a Simone Weil e in particolare al suo dramma teatrale dedicato alla congiura veneziana del 1618: il rosso intenso di quelle pagine monocrome tinte con la cocciniglia era una metafora del sangue che si sarebbe potuto versare in una violenta contesa, ma aveva al contempo l'eleganza di un colore dei più sensuali della pittura lagunare del passato, amato da Tiziano, che ne aveva saputo restituire la formidabile e vellutata preziosità epidermica.¹²

La svolta vera e propria, però, avverrà nei secondi Settanta, complice l'incontro con Franco Mello — il grafico dei manifesti per le grandi mostre di Germano Celant — che la porterà a ripensare il libro sia nelle sue forme generali (è il caso del *Cubo* del 1982) sia soprattutto a ragionare nei termini del “codice” manoscritto. Quell'impressione di reperto bibliografico sopravvissuto a epoche remotissime, infatti, non spinse mai l'artista a servirsi di morfologie arcaiche di supporto alla scrittura, dalla tavoletta al rotolo, preferendo sempre la forma del volume, dapprima tramite il telo piegato, poi tagliando le pagine come si farebbe con un grande foglio di stampa per ottenere un quinterno sfogliabile. A quel punto, di fronte a una sequenza fissa che impone un'estensione temporale della fruizione come nella lettura, non poteva che nascere un racconto, seppur fatto di campiture in successione: all'interno di questo schema, insomma, maturerà la consapevolezza di poter dare un senso narrativo a quelle macchie di colore ribollenti e stratificate, circoscritte entro il rigore geometrico dei rettangoli, alternando a un certo punto zone di colore che scolorano, texture ottenute saturando la superficie di semi o terre, e vere e proprie figurazioni desunte da un immaginario archetipico. Nel gennaio 1996, a pochi anni dalla realizzazione di *Africa*, confiderà a Maria Perosino:

È sempre la materia il pretesto che mi suggerisce delle immagini. La materia ha una sua memoria arcaica, portatrice di immagini antiche, mentre io cerco di tirare fuori delle immagini future, che non esistono ancora. In fondo i colori sono sempre gli stessi, cambia il mio modo di usarli. Ora cerco soprattutto di distillarli, il quadro deve diventare sempre più evocativo, andare al di là del tempo e dello spazio. Ecco, vorrei che diventasse come il soffio di Eolo.¹³

NOTE

1. Su questo tema si rimanda a Elena Di Raddo, *Diari di bordo. I libri d'artista di Renata Boero*, Electa, Milano, 2025. Per un profilo organico dell'artista, con un ricchissimo apparato documentario: Paolo Fossati, *Renata Boero*, Edizioni Essegi, Ravenna, 1997.
2. Si rimanda a *Africa*, immagini di Renata Boero, testi di Charles Carrère e una poesia di Paolo Fossati, Eidos, Milano, 1995. Il testo di Paolo Fossati è ripubblicato in Idem, *Scritti*, a cura di Chiara Portesine, Electa, Milano, 2024.
3. Achille Bonito Oliva, “La pittura dimenticata a memoria”, in Id., *Il tallone d'Achille*, Feltrinelli, Milano, 1988.
4. Paolo Fossati, *Renata Boero*, cit., p. 151.
5. Tommaso Trini, “L'inevitabile magnetismo”, *Flash Art*, n. 164, ottobre-novembre 1991.
6. *Ibidem*.
7. Nella copiosa bibliografia sui *Cromogrammi* si rimanda a Irene Cimò, “Astrazione processuale e materica nei Cromogrammi di Renata Boero”, in Elena Di Raddo e Bianca Trevisan (a cura di), *Astratte. Nuove ricerche sull'astrazione delle donne tra avanguardia e neoavanguardia in Italia*, Electa, Milano, 2023, pp. 20-27. Si veda anche Alessandro Ferraro, “Internazionalizzazione dell'opera di Renata Boero (1975-1980): appunti per uno studio sulla diffusione europea dei linguaggi artistici legati alla non-figurazione negli anni Settanta”, in Veronica Bassini, Andrea Daffra, Alessandro Ferraro (a cura di), *Quasi come scrivere fiori. Astrazione in Liguria dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (catalogo della mostra, Sanremo, Forte Santa Tecla, 6 settembre-1 dicembre 2024), De Ferrari, Genova, 2025, pp. 48-59.
8. Renata Boero, “Regesto”, *Art-Dimension*, n. 5-6, 1976.
9. Id., “La ragione della ragione”, *Segno*, n. 5, 1977.
10. Id., “Regesto”, cit.
11. Si veda l'intervista a Boero “Raccontare, raccontarsi. Conversazione con Maria Perosino”, datata gennaio 1996, in Paolo Fossati, *Renata Boero*, cit., pp. 49-58, in particolare p. 53.
12. Cfr. Elena Di Raddo, *Diari di bordo*, cit.
13. L'estratto è ricavato dalla citata conversazione con Maria Perosino, p. 58.