***ALFABETO SENZA PAROLE \****

**di Marcello Barison, Moira Chiavarini, Tommaso Mozzati**

**Moira Chiavarini**

*Afro Burri Capogrossi. Alfabeto senza parole* a Perugia, a Palazzo della Penna, ha un antecedente: l’esposizione che nel 2018 è stata co-organizzata da Magonza presso il Museo di Villa dei Cedri a Bellinzona, in Svizzera, con la cura di Pietro Bellasi e Carole Huguet, dal titolo *Burri Fontana Afro Capogrossi. Nuovi orizzonti nell’arte del secondo dopoguerra*.

In quell'occasione ci si concentrava principalmente sull'opera grafica dei quattro artisti, approfondendo un arco temporale che andava dagli anni Cinquanta ai Settanta. Attraverso la conversazione tra Pietro Bellasi e Marco Vallora, che apriva il catalogo dell’esposizione svizzera, il periodo più sperimentale e stilisticamente libero dei quattro artisti veniva letto non solo alla luce degli accadimenti storico-artistici di quell'epoca, ma anche risalendo agli esordi della loro pittura. Tutti e quattro hanno avuto infatti una fase pittorico-figurativa che avrebbero poi abbandonato per una scelta aniconica, non rappresentativa, astratta.

A Perugia, a Palazzo della Penna, si è dunque deciso di approfondire e rendere visibile il passaggio che Afro, Burri e Capogrossi compiono. Un passaggio che è simile nella misura in cui nessuno dei tre tornerà indietro, al contrario di Fontana. Per tutti il nuovo linguaggio, il nuovo alfabeto che compongono, significherà una rottura e una reazione epocale. Ognuno lo svilupperà con caratteristiche peculiari (Burri quasi da subito abbandonerà la figurazione, attraverso un cambiamento repentino, modalità che caratterizzerà tutto il suo percorso artistico, Afro in maniera più graduale seppur decisa e con la scelta di un'astrazione lirica che si avvicina alla musica, Capogrossi secondo una scelta estrema, con la rinuncia totale non solo alla figurazione ma anche al solo accenno del dato reale).

Tutti i nostri artisti rielaborano in maniera personale le Avanguardie, soprattutto il Surrealismo, la Metafisica e il Cubismo. Afro, ad esempio, riprende del Cubismo l’impostazione compositiva, la struttura, tralasciando l’impianto drammatico di certi lavori picassiani. Burri fa sue alcune istanze futuriste e cubiste, unendole agli influssi di Klee e Wols. È interessante dunque iniziare questa riflessione pensando a cosa unisca e distingua questi tre autori.

**Marcello Barison**

Tra i vari materiali che stavo prendendo in considerazione in questi giorni per far mente locale sui temi di questa nostra conversazione, ha subito destato il mio interesse l’inizio dello scambio tra Pietro Bellasi e Marco Vallora, nel catalogo della mostra tenutasi a Bellinzona nel 2018, in cui viene posta un’importante questione. Parlando di *abbandono della metaforicità*, ci si domanda come rintracciare un carattere comune nella svolta compiuta dalla generazione immediatamente successiva a quella dei Morandi, dei Boccioni, ecc. Dalla metaforicità, per la quale di fatto la figura ha ancora un suo valore simbolico, così come una sua pregnanza emotivo-sentimentale, si passa invece, dice Bellasi, alla *segnaletica* – facendo così riferimento a un termine di Barthes. Come possiamo comprendere il significato di questo processo: abbandono della metaforicità e passaggio alla segnaletica? Si può dire che, per certi versi, i segni che noi vediamo sulla tela si svincolano dai loro significati. Al contrario, per esempio, quando si osserva un paesaggio industriale di Sironi, di fatto esso ci mette in una condizione emotiva nella quale siamo in risonanza con ciò che vediamo. L’opera rimanda a un significato che ha a che vedere col carattere di un’epoca e i suoi contenuti, riguarda dunque un dato contesto storico-sociale, un panorama di significati molto chiaro che consente di mettere in relazione la cupezza dell’ambientazione cromatica, e una certa deformazione delle figure, alla critica sociale di un contesto cittadino caratterizzato dall’alienazione industriale. Già solo nominare questi termini significa che ci è ben chiaro il contesto dei significati. Ma se si elimina questo rapporto con il significato e si comincia a ragionare invece su un segno che si emancipa e diventa in qualche maniera sigla di sé stesso, effettivamente possiamo finire col trovarci per esempio di fronte a un Burri, che abbandona ogni simbolismo per insistere in maniera capillare e quasi ossessiva sulla composizione. Essa, quindi, non traduce più un significato sulla tela, crea piuttosto un universo segnato che riesce a codificare una propria asemantica coerenza. In Capogrossi questo diventa assolutamente evidente perché in quei piccoli quasi-loghi a incastro, che vengono disposti e sviluppati in sequenza svolgendo così nello spazio la loro capacità di segnarlo attraverso forme stilizzate fino all'estremità, non si riesce a riconoscere alcun tema *stricto sensu* linguistico, ma effettivamente si può individuare un elemento compositivo. Inizierei a ragionare su questo per comprendere il passaggio all’idea di un’arte segnaletica. E il riferimento che si faceva al Cubismo può essere interessante perché se dal Cubismo si prende l’elemento compositivo, di scansione e ripartizione dello spazio, e poi lo si squilibra drasticamente – come fa Burri, ma soprattutto Afro, nelle cui opere c’è un’ulteriore movimentazione di quelle campiture, che non riscontra nel segno cubista (se non in un Picasso molto tardo, almeno degli anni Sessanta) –, allora ci si rende conto che si può in effetti usare quella combinatoria di segni per produrre fondamentalmente delle intelaiature di spazio che sono caratterizzate dalla soverchiante sopraffazione del significante sul significato. Afro realizza, per un periodo tutto sommato abbastanza breve, opere dalla stesura cubista (specie nel triennio ’47-’49) con un’elaborazione degli incassi tra le forme in cui il modo in cui vengono disegnati i volti, gli occhi e i nasi delle figure è di discendenza picassiana; tuttavia, comincia presto ad esserci una prevalenza della campitura sull’ordine dei significati, che a un certo punto verrà ulteriormente sopraffatto, finché non sarà più possibile riconoscere, nella composizione, le figure, se non in maniera allucinatoria e quasi trasognata.

**Tommaso Mozzati**

Mi sembra molto interessante questa riflessione e, ripartendo dal testo del 2018, avevo sentito in quello un’assenza, per così dire, linguistica, che invece mi appare nodale nel contesto dello sviluppo di questa conversazione: la parola mito.

Nell’arte di regime, nell’arte fascista in particolare, vi è un portato, una particolare via italiana verso la modernità, che non è certo quella assunta dal regime, ma in qualche modo riecheggiata da un certo tipo di sede, o comunque da un'esperienza per la quale molti artisti, che poi si avvicinano a una sorta di propaganda di regime, passano l'esperienza dechirichiana, che in fondo ha a che fare con il mito, per quanto sia un mito moderno, muto, una sfinge senza enigmi. Ma la via italiana verso un certo tipo di modernità passa attraverso un mito rimitizzato, ma che resta comunque nella sostanza mitico.

E quello che mi sembra molto interessante è che il passaggio che si indica dalla figurazione degli anni Quaranta ad un certo tipo invece di Informale e arte post-bellica è, in fondo, la perdita del mito. Dal mito che è un linguaggio significante, perché si trasmette attraverso simboli universali, si passa improvvisamente alla grafia dell'artista che non rinuncia all'unico mito sopravvissuto che è quello dell'artista che si esprime, che trasforma in grafia, al limite dell'incomprensibile, al limite di un codice assolutamente personale, il linguaggio.

Si rinuncia dunque alla sfera mitica, e a questo si aggiungono tutte le altre osservazioni che si fanno anche nel catalogo del 2018: la differenza tra monumentalità e gigantismo ad esempio. Si rinuncia alla monumentalità che è propria del mito, che ingrandisce e rende visibile il suo messaggio a tutti, e si sceglie la strada della grafia, che conserva il gigantismo dell’artista, il quale crea ma allo stesso tempo riduce a segno, anche criptico.

Questo passaggio fondamentale spiega molto bene, in fondo, come anche la rovina abbia in tal senso un valore precipuo perché essa è quel che resta di un enorme immaginario che si può utilizzare solo per frammenti, al fine di ripartire dalla rovina del mito per volgere a una nuova forma di espressività possibile.

Questo aspetto è qualcosa a cui non si può rinunciare perché stringe in fondo l'esperienza in una sorta di tenaglia: l'informale italiano ed europeo morirà quando il mito paradossalmente tornerà ad essere un mito funzionante. La Pop Art, ad esempio, è un'arte di miti, con nuovi contenuti, ma che riassumono una forma di racconto mitico attorno a un contenuto differente. Trovo dunque che il tema del mito sia un tema, antecedente e opposto rispetto alle esperienze informali che vanno avanti dal 1948.

Quando si parla di fascismo bisognerebbe parlare di “fascismi”, di immaginari fascisti, ed è molto interessante notare come, nell’epoca mitica del fascismo italiano, i diversi immaginari assurgano sempre al livello mitico del racconto. Il fascismo borghese, inteso non come adesione a un disegno politico ma come spirito d'epoca, risponde con una grande mitizzazione del dato di realtà, che si esprime nel Realismo magico bontempelliano. Non è un movimento vicino al regime, anzi – si pensi a Casorati –, ma ancora una volta entra in funzione un discorso mitico: il reale è visibile perché lo si mitizza, e così anche gli interni borghesi accolgono le pitture sopportate dal regime. Nel dopoguerra si passa a un momento che è demitizzante, e lo si fa attraverso la rovina.

Mi chiedevo se quello che accade con l’Informale sia così distante da ciò che accade, perlopiù in contemporanea, nel cinema, che è l'altra grande traiettoria della espressione post-bellica italiana. Quando Rossellini, ne *Il mio dopoguerra*, pubblicato nel 1955, descrive cos'è il Neorealismo, non parla di un dato di realtà, ma parla dell'inseguimento del punto di vista di un uomo, di un solo uomo, non di tutti gli uomini – che sono gli uomini del mito. Mi pare che questo aspetto “di soggettiva” (termine più che mai zavattiniano) sia qualcosa che si avvicina all'esperienza informale, per quanto queste due espressioni sembrino paradossalmente distanti; unisce questi tre artisti in modi diversi, naturalmente diversi, perché parliamo di grafie individuali che si contrappongono all’epoca precedente.

Perugia, 17 aprile 2025

**\* Estratto dal testo in catalogo Magonza.**