**LUCA PIETRO NICOLETTI**

**Curatore della mostra**

***Muri e paesaggi. Metamorfosi di Afro, Burri, Capogrossi \****

***Incontri e intrecci.***

In una conversazione a più voci registrata a Roma il 24 aprile 1956, alla domanda di Toti Scialoja su cosa fosse determinare per un artista nella ricerca di un proprio linguaggio, Alberto Burri rispondeva che tutto stava nella «ricerca di nuove parole»: il progresso in arte, insomma, sarebbe determinato non tanto da nuove formulazioni di un linguaggio noto, quanto da una tabula rasa che consenta di impostare una grammatica nuova. A quel dialogo, pensato in vista di una pubblicazione su “Tempo Presente”, trascritto da Marco Balzazzo e Gabriella Drudi ma rimasto poi inedito per quasi quarant’anni, avevano preso parte anche Afro Basaldella e Giuseppe Capogrossi, con Scialoja a cucire il dialogo fra loro con domande e commenti, oltre a qualche sporadico intervento di Nicola Chiaromonte, direttore della rivista. Non è la sola occasione in cui i tre nomi si trovano riuniti insieme: una quindicina di anni più tardi, pochi mesi prima della dipartita di Capogrossi, Cesare Brandi aveva affrontato i loro tre profili congiunti su Programma Nazionale, andato in onda il 28 giugno 1972, per la regia di Franco Simongini. Essi, affermava il critico, «rappresentano, pur con età ineguale, la nuova generazione che seguì a quella dei Boccioni, dei Carrà, dei De Chirico, dei Morandi, alla fine della seconda guerra. È la generazione che ha consolidato nel mondo la continuità di una rinascita italiana nel campo delle arti figurative, che inizia formalmente col Futurismo e riporta l’Italia ad un livello d’alta qualità, mentre prima del Futurismo era scaduta al livello del salotto borghese». Le ragioni della forma, insomma, si univano a più sottili allusioni ideologiche, che implicavano non solo un riposizionamento internazionale in tempi di già affermato Made in Italy, ma una messa in prospettiva storica e identitaria dei destini dell’arte nell’Italia democratica. Questo significava anche, però, far partire le loro storie dalla fine del secondo conflitto mondiale, mettendo fra parentesi la preistoria figurativa degli anni già maturi di Capogrossi, della giovinezza di Afro e della prima messa a punto formale di Burri, avvenuta in anni “difficili” che a quelle date, e per quella generazione di critici, era meglio dimenticare.

Provare a intrecciare questi tre percorsi su un arco cronologico più ampio, tuttavia, può essere utile anche per raccontare un tratto cruciale di una storia di portata più ampia della sola storia degli stili e delle poetiche, facendo emergere tangenze che, pur non intaccando la specifica fisionomia di ciascuno dei tre artisti, mette in evidenza la concomitanza di ricerche e i tentativi di rispondere a sollecitazioni condivise da una compagine più estesa di artisti del loro tempo. La terna di artisti a confronto, del resto, era già abitudine ricorrente nelle mostre degli anni Cinquanta, modificando l’assetto critico a seconda dell’assortimento, ed è ancora un modello utile per comprendere la concomitanza di proposte e ipotesi di ricerca sul piano del linguaggio quanto dei contenuti, e per capire come queste concorrano a definire l’orizzonte della cultura italiana dei decenni centrali del Novecento.

Si può forse partire proprio da quella conversazione del 1956 ricordata in apertura. Nelle fitte e dense pagine scaturite da quel confronto franco e diretto, in cui gli argomenti si concatenano in un flusso continuo, si trovano momenti in cui quasi inaspettatamente momenti si agglutina il senso complessivo di una ricerca e delle sue ragioni profonde. Se Burri parlava qui di una esigenza di “nuove parole”, osservando che la scelta dei materiali comportava una predeterminazione sul processo creativo, ribadendo più volte l’intenzione condivisa da tutti che la sua fosse “pittura” a tutti gli effetti, Capogrossi non esitava invece a definire la sua come una vera e propria «antipittura», verosimilmente confrontando la nitidezza grafica del suo lavoro con il palinsesto stratificato e sensibile di Afro. Quest’ultimo, invece, di contro a una pittura che non ammetteva pentimenti come le sequenze di segni accostati e sovrapposti, ammetteva che il quadro per lui non era mai finito, e che poteva dirsi concluso soltanto dopo un tempo di decantazione formale. L’intreccio, però, è più complesso, e la stessa conversazione mostra inaspettati punti di convergenza poetici e concettuali, o al contrario un divario maggiore di quanto ci si possa aspettare. Sta di fatto, però, che pur nella divergenza finale dei linguaggi, non mancano partenze comuni e cambiamenti di percorso che rendono utile seguirli fino alla svolta degli anni Sessanta, quando saranno giunti alla loro identità stilistica più riconoscibile e codificata, andando ciascuno per proprio conto.

In prima battuta, c’è un’unità di tempi e di luoghi che ha fatto sì che pur con qualche slittamento temporale i loro percorsi si intrecciassero nella vita e nelle pagine della critica, o ha fatto sì che rivolgessero la loro attenzione ai medesimi maestri in cerca di risposte alle domande più urgenti per l’elaborazione dello stile. C’è poi un’affinità più profonda, che emerge a metà intervista, quando Scialoja domandava loro, memore di certe riflessioni condotte sui temi e i modi dell’Informale, cosa volesse dire per loro «essere condotti dal quadro». Era quasi naturale che tutti e tre si riconoscessero in un approccio non progettuale al campo pittorico, sia che questo significasse un «processo di identificazione» (Capogrossi); un farsi coinvolgere emotivamente al punto che «nel lavoro tu ti accalori talmente che la tua volontà, il tuo ragionamento finiscono col non esistere più. Vai avanti quasi senza rendertene conto: sei preso dal quadro» (Afro); o ammette che «il quadro ti conduce, è vero, però, al tempo stesso sei tu che lo conduci sempre. Perché il quadro conta quando è finito. Tu fatti portare pure, però c’è sempre il tuo giudizio, quand’è la fine: tac: questo è finito» (Burri). Fra queste alternative, insomma, si giocava la partita del rinnovamento formale: ragione ed emozione, dunque, approfondimento del motivo e contatto sensuale con la pittura, tra percezione epidermica che si affida a una dimensione retinica o si concede alla consistenza tattile della superficie.

Sullo sfondo, però, va tenuto un contesto che non è fatto solo di artisti, e nemmeno soltanto degli uomini di lettere che ne hanno supportato con convinzione crescente la ricerca, facendo di tutti e tre degli artisti “per poeti”. Nel percorso di Afro, Burri e Capogrossi - una volta scollinati gli anni di guerra e archiviata gradualmente la stagione figurativa fin quasi a bandire la stessa figura umana - si riflette un’Italia in rapida, anzi rapidissima trasformazione, che da paese rurale si converte a polo industriale, stravolgendo al contempo la secolare memoria del paesaggio italiano. È questa tensione tra forze contrastanti, in qualche modo fra industria e natura, a dire qualcosa di questa trasformazione: qualcosa di arcaico e remoto, a volte rurale se non addirittura con radici archeologiche preclassiche, e la modernità meccanica estrema, fino al ricorso a materiali squisitamente industriali in quanto ci sia di più artificiale e avulso da referenti esterni. L’arcana scrittura meccanica e al contempo primitiva di Capogrossi, negli stessi anni, verrà ricondotta agli antichi alfabeti quanto alla reiterazione seriale di un unico segno; la materia bruta di Burri conservava le memorie ancestrali dell’Italia rurale, salvo poi accostarsi alle trasparenze impalpabili delle plastiche; il segno inconscio di Afro si dispiega invece con un ampio ventaglio sinfonico, in cui per un istante, prima dello sfaldarsi definitivo in un puro istinto gestuale, emerge una iconografia astraente delle città italiane. Da una parte, dunque, c’è un problema comune nell’agenda degli artisti di allora: il rapporto fra spazio della rappresentazione e superficie pittorica come muro che si para davanti come un diaframma su cui intervenire senza perseguire la via di un azzeramento al monocromo, che sopraggiungerà con la svolta degli anni Sessanta[[1]](#footnote-1). Dall’altra, invece, fa da tema di fondo una riflessione, anzi una interrogazione incessante sul paesaggio sia come soggetto sia, quando il riferimento si fa più cifrato, come struttura compositiva del campo pittorico.

Perugia, 17 aprile 2025

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

1. Su questo tema: Flavio Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano 2019. [↑](#footnote-ref-1)