

## DA « RITRATTO D'AUTORE »

un programma TV di Franco Simongini presentato da Giorgio Albertazzi  
dedicato ai Maestri dell'Arte Italiana del '900

### « AFRO - BURRI - CAPOGROSSI »

testo di Cesare Brandi, regia di Franco Simongini  
(in onda il 28 giugno 1972, Programma Nazionale, ore 18,45)

Afro, Burri, Capogrossi 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. Non si tratta, bene inteso, di una scuola, anche se la prima generazione ebbe radici comuni nel Futurismo: ogni artista, né può essere da meno, fu veramente e potentemente individuale. Altri ve ne furono, ai margini, ma non ai margini dell'arte, che completavano un fronte ampio e molteplice, De Pisis, Mafai, Scipione, Sironi, Campigli.

### AFRO

Quando Afro incomincia a dipingere (prima della seconda guerra mondiale) era un giovanotto friulano con i capelli a spazzola come una spazzola, e la pelle nera come un calabrese, ed era quello un momento a Roma in cui tutta l'attività artistica si accentrava su di una galleria, la Cometa, e su cui gravitavano pittori come Cagli, Mafai, Capogrossi e Cavalli.

Ma Afro, di tutti (anche più di Mafai), aveva la pennellata più disinvolta, il che non è però sintomo necessario di faciloneria. Afro era veloce e spedito, occhio rapace sullo spet-

tacolo naturale: ma soprattutto dotato di una memoria visiva molto precisa, un po' come dovette averla il maestro impressionista francese Degas, che dipingeva e disegnava sempre di memoria: e Degas, è noto, sapeva disegnare.

Ora Afro dipingeva figurativo con questa straordinaria scioltezza, e dopo un primo periodo (in cui i colori erano un po' troppo festosi) recuperava il valore dei grigi, di una gamma sommessa, di un'atmosfera tenue, di una lontananza interna indefinibile.

Un accostamento a Giorgio Morandi, per questo periodo lontano, è sicuro ed è estremamente formativo per quanto venne dopo.

Infatti, rispetto a quello per cui conta Afro, il suo periodo giovanile va considerato un lungo e fruttuoso tirocinio (di cui il critico deve tenere il massimo conto), perché chiarisce come a poco a poco Afro poté innalzarsi dal pascolo verde della natura al bosco delle frasche secche per chiudersi nel suo bozzolo di seta.

In questo senso l'astrattismo di Afro è il più concreto che ci sia, perché sempre sotteso da una ricerca cromatica che, senza potersi dire tonale, riesce a valorizzare i timbri decantandoli, rendendoli trasparenti e luminosi. È quanto distacca l'astrattismo di Afro da tutti quelli coevi, e in special modo dai pittori astratti italiani di quel periodo, tra il '30 e il '40, come Magnelli e Soldati. Dopo una prima fase più geometrica, per cui il cubismo analitico aveva servito da catalizzatore, il segno di Afro divenne libero, aperto, arioso. Il dipinto composto nei suoi equilibri non geometrici, ma istintivi e infallibili, cominciò a presentarsi con una felicità di improvvisazione: né si storca il naso su questa parola, che già servì al primo e maggiore Kandinskij. Afro, nell'astratto, recuperava la scioltezza iniziale, la capacità di individuazione immediata, le campiture senza cincischiature, ma larghe e suadenti come se stese ad affresco.

Questa spontaneità nel piglio e nel taglio, questa vivezza di timbro, ma allo stesso tempo trattenuta e mai troppo spiegata, dava ai suoi quadri l'aspetto felice e ventilato che riscatta il fruitore dal grigiore quotidiano. La sua natura di veneto l'aveva ripreso senza riportarlo indietro, ma permettendogli di portare all'arte moderna qualcosa come un fascio di erba fresca, il trasvolare delle nuvole in cielo, l'azzurro di un lago e il giallo intenso di un prato fiorito, ma senza erba, senza nuvole, senza lago e senza prato.

Naturalmente Afro non è rimasto sempre sulla stessa linea, ma tutto il suo sviluppo è coerente come le variazioni di un tema. All'estero, in America e in Germania, è stato apprezzato anche più che in Italia, e non perché sappia di « sole mio », ma proprio perché la sua è pittura che risuona giusto come la moneta buona, e senza presentarsi con la violenza cromatica dei nordici quando si scatenano: senza attingere ai pozzi un po' fangosi dell'Espressionismo, mantiene nella sua apparente improvvisazione una chiarezza di imposto, un equilibrio formale, che ha proprio nella *balance* cromatica uno stabilizzatore a tutta prova.

## BURRI

Burri è il caso più straordinario di una vocazione tardiva e così repentina, come fosse stato colpito da un fulmine. Avviato alla medicina e avaro com'è di aneddoti, non si sa di premonizioni pittoriche, che possa avere avute prima di cadere prigioniero ed essere rinchiuso in un campo di concentramento in America. È lì che avviene, durante l'ultima guerra mondiale, il suo incontro, per passatempo, con la pittura. Ma la pittura gli scottò le dita; non poté più levarselo da dosso. Torna infatti in patria, e non se ne parla più di fare il dottore. I suoi inizi furono figurativi ma, si direbbe, a passo ridotto. Del resto, senza maestri, senza una direzione sicura, in quella Roma del dopoguerra, che era un gran tramestio di Europa in subbuglio, di America paternalistica, di Italia tutta cocci e carcasse di macchine bruciate. Da quella prima pittura, quasi ormai introvabile, Burri ad un tratto viene attirato dalle materie più rozze e vili: tele di juta e catrami, vernici poliviniliche, muffe, panni sporchi...

Si era agli inizi di quell'epoca che è stata l'ultima primavera della pittura, che poi si è chiamata Informale, e che negli Stati Uniti e in Francia ebbe i suoi alferi in Pollock e in Fautrier. Ma, sul traguardo immediato del tempo, che se ne seppe in Italia? Si seppe dopo. Le jute e i catrami di Burri si polarizzavano in un campo di forze diverso.

Nasce così alle soglie degli anni Cinquanta questa arte sconvolgente e aggressiva, amara come il fiele e la cicuta. Questa arte di materie oscure e sgradevoli, delle superfici sommosse e ribollenti come lava, dei crateri aridi come quelli della luna. E da allora con un incalzare irruente si succedono le varie fasi dell'arte di Burri: fasi sulle quali, con una onestà e un rigore unico, Burri non è mai tornato. Cominciando dai Sacchi, dopo i Catrami e passando per le Combustioni, i Ferri, i Legni, le Plastiche, fino a questa fase in corso, quasi esclusivamente in bianco e nero, araldica ed ermetica, per quanto sembra semplificante e pacificata. E certo non fa più paura, come nei Sacchi cenciosi e sublimi, come nelle contorte Tavole bruciacchiate, nelle Lamiere rotte e puntute.

Nessuno si illuda: in questa fase Burri è compresso, non è addolcito, alla sua arte spetta quella parola di Cristo che dice « io porto la guerra non la pace ». Ed anche in questa fase quella di Burri è guerra, non è pace, ci si guarda pure intorno: a che cosa assomigliano questi soli carboniosi e bistorti, queste enormi unghie nere su fondo bianco, quei veli trasparenti di plastica, che, solo perché trasparenti, fanno cambiare di tono, quasi un modo di arrossire, il fondo bianchissimo? A nulla assomigliano, a nessuno si accodano, sono esattamente fuori del gusto di oggi, come lo erano i Sacchi di ieri, che esasperavano il buon senso, come ancora hanno esasperato, a Torino, quella tale che richiese la disinfezione dell'Ufficio d'Igiene. Certo quella tale ha fatto ridere, e al Museo di Torino, dove si svolgeva la Mostra memorabile, ha richiamato ancora più folla. Ma nessuno si illuda: l'arte attuale di Burri è ancora una volta al di là del suo tempo immediato, e se non esaspera più, è per il

fatto che il nome dell'artista è troppo famoso ormai, c'è da farci brutta figura, anche nel mondo più borghese, a dire che non si capisce.

Rispetto umano, insomma, ma non maggiore comprensione. E non è che Burri voglia essere incomprensibile, senonché il suo fato, di artista che porta avanti la fiaccola delle tenebre, è quello di anticipare sull'arrivo: quando Burri si presenta, la platea è ancora vuota, le luci ancora spente. I suoi grandi quadroni bianchi e neri, aperti come occhi che non vedono, intangibili e distanti come fuori della gravitazione terrestre, portano dentro di loro la luce lontana e il silenzio di un'alba che ancora non è sorta.

## CAPOGROSSI

Chi conosce Capogrossi e non la sua pittura, o la sua pittura e non Capogrossi, non arriverebbe mai a pensare l'uno per l'altra. Un signore così distinto e ghiotto, con i suoi raffinati *foulards* e i *cachemires* impeccabili, come accordarlo con la felice, lucida pazzia della sua pittura? Poi può succedere di capovolgere il giudizio, di trovare sanissima la pittura e pazzo il pittore, felicemente pazzo come felicemente sana la pittura. Tutti ormai la conoscono, tutti, crediamo, sono stati soggiogati dalla chiarezza d'una pittura che è scrittura e di una scrittura che non deve significare nulla. Significa sé stessa in una presenza incontestabile.

Certo, si vale di una forza decorativa che finisce per attrarre chiunque, perché qui nulla v'è mai di sgradevole; il nitido fondo bianco, le processioni dei segni incolonnati come insetti, o come un unico segno tipografico nelle sue varie grandezze, il cauto, preziosissimo cambio di colore. Questi colori sono limpidi e come fossero usciti dal tubetto. Non ci credete: sono fatti e preparati, come se invece di applicarli ad uno dei suoi segni misteriosi, Capogrossi dovesse preparare un *maquillage*: quei piattini pieni di polveri leggere e splendide, che stanno, appunto, fra il *maquillage* e i barattoli dell'erborista: e quello potrebbe essere peperone dolce macinato, l'altro pistacchio, l'altro malva, ma proprio il fiore quando è fresco. Invece sono colori, e Capogrossi se ne servirà pochissimo, ma con quale sagacia.

Ad un'altra cosa fanno pensare i quadri di Capogrossi: alla scrittura musicale ora che l'hanno alterata, traendola dal pacifico pentagramma, questi indiavolati di Nuova musica: sono sicuro che, unici fra tutti i quadri, questi di Capogrossi si potrebbero suonare.

Ma stiamo parlando per celia. La musica dei quadri di Capogrossi non è musica, è pittura.

Capogrossi ha inventato la scrittura più limpida, più leggibile, fra quante ne esistono: la scrittura per la scrittura, la scrittura che anticipa sulla parola. Pure c'è stato un tempo, il primo tempo di Capogrossi, in cui la sua pittura gli assomigliava: era una pittura gentilmente tonale, quella che ora è rimasta solo nei suoi *foulards* e nei suoi *pullover*...

Quando Capogrossi comincia a cantare, quando inventa se stesso di sana pianta, lascia i modelli e il paesaggio e si mette ad esprimere con una lettera d'alfabeto immaginario, che

potrebbe essere una A o una M, o anche la sezione di un Scarabeo; quando Capogrossi ha il suo felice colpo di pazzia, è solo, non ha più stelle o comete che lo guidino. Si orienta da sé, come gli uccelli che emigrano.

Si potrebbe credere che, per bravo che sia, ma a lungo andare, queste progressioni all'infinito di un segno che è sempre lo stesso possano essere monotone. Niente di meno monotono. È impossibile non rimanere colpiti dalla freschezza che alita dai suoi quadri.

Capogrossi è romano come era romano Mario Mafai: ma il caro Mafai fece un salto nel vuoto quando volle divenire astratto, lui, il pittore delle ceneri e dei cieli di viola come il cielo dell'Attica. Capogrossi, che è in fondo un suo coetaneo, trovò se stesso, invece, trovò il suo linguaggio, divenendo astratto: è la differenza che passa fra l'apostolo e il convertito. Non sono di moda né l'uno né l'altro: ma con l'apostasi si rinnega il passato, con la conversione si guarda al futuro.

Il romano Mario Mafai era ansioso di rinnegare il passato, il romano Giuseppe Capogrossi guardò sempre al futuro.

Ecco la differenza.