

CAPOGROSSI



dalla Figura al Segno

CAPOGROSSI

dalla Figura al Segno

Ideazione a cura di Francesca Romana Morelli

Organizzazione – Emiliano Campaiola

Un particolare ringraziamento
a Eleonora Scarponi e Nicolò Savi

Un caloroso grazie ai collezionisti che hanno
contribuito alla realizzazione del nostro progetto

Si ringraziano per le ricerche:
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fondi storici,
Fondo Giuseppe Capogrossi e la Biblioteca, Roma
Biblioteca statale Antonio Baldini, Roma
Biblioteca Centrale della Facoltà di Architettura
Sapienza/Università di Roma
Archivio Cagli, Roma
(Giuseppe e Francesco Briguglio /Franco Muzzi)
Un ringraziamento particolare
alla Fondazione Archivio Capogrossi, Roma

Progetto Grafico – Maurizio Lepore

Fotografie – M3 Studio, Roma

Assicurazioni – Alessandra e Cesare D'Ippolito, Roma

Trasporto – Spedart, Roma

Febbraio 2018

© STUDIO D'ARTE CAMPAIOLA
00187 Roma – Via Margutta 96
Tel. +39 06 85304622
www.campaiola.it
info@campaiola.it

CAMPAIOLA
Studio d'Arte dal 1964

In copertina

Superficie – 1954 – gouaches su carta avorio – cm. 48 x 32 circa

CAPOGROSSI



dalla Figura al Segno

Avevo dieci anni e mi trovavo a Roma. Un giorno andai con mia madre in un istituto per ciechi. In una sala due bambini disegnavano. Mi avvicinai: i fogli erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di alfabeto misterioso, ma così vibrante che per quanto a quell'età non pensassi affatto all'arte, provai una profonda emozione.

Capogrossi, dalla figura al segno

Di Francesca Romana Morelli

«Sul muro v'è un buco bianco, lo specchio. È una trappola. So che sto per lasciarmi prendere. Ci siamo. La cosa grigia è apparsa sullo specchio. Mi avvicino e la guardo, non posso più andarmene. È il riflesso del mio volto. Spesso, in queste giornate perdute, rimango a contemplarlo. Non ci capisco nulla di questo volto. (...) Immagino sia brutto, poiché me l'hanno detto. (...) M'appoggio con tutto il peso sulla sponda di maiolica, avvicino il viso allo specchio fino a toccarlo. Gli occhi, il naso e la bocca spariscono: non resta più nulla di umano.» Tratto dalla «Nausea» di Sartre, dato alle stampe nel 1938, il passo ci restituisce quel senso di disagio interiore che si doveva sentire alla vigilia del secondo conflitto in Europa. Nell'anno in cui è pubblicato il romanzo di Sartre, Capogrossi si è rifugiato a Narni per nascondere la sua relazione sentimentale con Costanza Mennyei, ancora sposata al pittore Prampolini, e la nascita della loro primogenita Beatrice. Questi cruciali avvenimenti nella sua vita privata, lo hanno caricato di nuove energie, prospettive progettuali più vaste, che lo portano a concentrarsi su opere di grande impegno, che presenterà alla Terza Quadriennale d'Arte Nazionale, che si aprirà a Roma l'anno seguente.

La sua pittura ha iniziato a mutare. La critica lo reputa ancora un esponente del Tonalismo; addirittura Giuseppe Marchiori sul numero di aprile di «Emporium» (1939), lo sollecita (come fa anche con Renato Guttuso, Afro, e Franco Gentilini), a fare un «serio esame di coscienza» e a prendere a esempio Giorgio Morandi. Nell'esposizione romana il pittore bolognese, che ha una sala accanto a Capogrossi, appare un artista della generazione tra Metafisica e «Valori Plastici», che ha saputo riscoprire con «ostinata volontà leggi e valori eterni». In realtà il linguaggio tonale di Capogrossi è stato sempre lontano dalla roboante arte di propaganda politica, anzi sembra dar corpo a soggetti opposti ai miti in cui si incarna il fascismo. Capogrossi, che fin dagli esordi negli anni venti ha istintivamente messo a punto la struttura fondante del suo linguaggio artistico, avverte dentro

di sé, con chiarezza, la necessità di rompere gli argini del suo stile tonale. Tra Roma e la natura edenica di Anticoli Corrado nella Sabina, dove si trasferisce con la sua famiglia per qualche tempo, inizia a studiare con un'attenzione intensa il corpo femminile, atteggiandolo in pose diverse, quasi fosse un nuovo pianeta da esplorare. Sembrerebbe non preoccuparsi di essere convenzionale o estraneo alla tragedia della storia, mentre i suoi colleghi, soprattutto giovani come Giulio Turcato, rigettano in maniera programmatica la pittura della sua generazione, che aveva innestato in forme astratte «*contenuti del tre-quattrocento.*»

La sua crisi artistica, che si protrae lungo gli anni quaranta, è lenta e silenziosa, la risolve tra sé e sé. Oltre alla figura femminile (in particolare le *Ballerine*), nature morte, qualche paesaggio, Capogrossi, come un fabbro arcaico lavora la realtà fino a trasformarla nel suo «segno». Nel gennaio 1950, all'età di 50 anni, alla Galleria del Secolo, che lo ha seguito e lo ha promosso con solerzia, presenta la sua nuova produzione. Per Capogrossi è come tornare a riconoscere sé stesso. Del resto anche gli artisti, i letterati con i quali è in rapporto in questi anni tracciano nuove strade. Nel 1951 la Triennale di Milano ospita un convegno sulla *Divina proporzione* che, nel desiderio di restituire quella dimensione spirituale alle arti e alla vita dell'uomo attraverso le geometrie di un'architettura pura, capace di veicolare i valori di una collettività, chiama a raccolta architetti, ingegneri, come Le Corbusier, Max Bill, Pier Luigi Nervi, Bruno Zevi, artisti come Gino Severini, Lucio Fontana e Georges Vantongerloo, storici dell'arte e della scienza come Rudolf Wittkower, James S. Ackerman. Nel frattempo Michel Tapié, il teorico dell'arte informale, che secondo Georges Mathieu riunisce in sé «*i tre caratteri contraddittori della logica, del misticismo e di Dada*», nel 1952 pubblica a Parigi il suo celebre testo teorico *Un art autre/ Où il s'agit de nouveaux dévidages du Réel* (riproduce anche tre opere di Capogrossi).

La Fondazione Origine voluta soprattutto da Ettore Colla e poi da Piero Dorazio e Toti Scialoja, di cui fa parte anche Capogrossi, organizza una collettiva *Omaggio a Leonardo* nella primavera del 1952, nella Galleria Origine a Roma. Nel testo in catalogo si rigetta il concetto di <bellezza>, che nasce dalla tradizione rinascimentale: *«Ormai quasi tutti gli uomini della nuova generazione sono in grado di usare tali mezzi espressivi in modo da produrre all'infinito bei quadri e bellissimi disegni. In questo modo l'arte continuerebbe a essere nell'ordine del bello raffaellesco ed europeo, ovvio e pieno di orgoglio.»* L'idea è invece che ognuno deve trovare la «qualità» dentro sé stesso, in modo da stabilire un rapporto armonico con la vita e la cultura del proprio tempo. L'uomo di nuovo diventa il «modulor» della propria civiltà nascente: *«(...) portiamoci le mani sul viso riconosciamoci nelle nostre dimensioni di uomini in uno spazio pieno di altri animali, di miniere e di piante. Cominciamo a dire, come faceva Leonardo nel linguaggio del suo tempo, con delle immagini che gli altri leggeranno, i fatti nuovi che sentiamo latenti come problemi delle nostre coscienze singole verso l'unità. (...) La quantità di tale coscienza è la qualità dell'arte di una civiltà.»* Anche Capogrossi è consapevole che la sua ricerca da questo momento, avverrà in un territorio ristretto ma profondo, che ha segnato con le proprie mani. Una <superficie> che è idealmente uguale a quella tela gettata a terra da Pollock, in modo da sentirsi più vicino al suo quadro, camminarci dentro mentre lo esegue, lavorarlo dai quattro angoli. Insomma la <superficie> come spazio di un evento umano.

CAPOGROSSI
dalla Figura al Segno

Autoritratto con Emanuele Cavalli, 1927 circa

olio su tavola, cm 55 x 52

in basso a destra: «Capogrossi»

provenienza: Collezione Giorgio Onofri, Roma; Galleria Netta Vespignani, Roma; Studio Scuola romana, Torino; Collezione privata, Roma.

esposizioni: *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*, catalogo mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Palazzo Reale 1988, n. 144 (ill. a col.); *École romaine. 1925 - 1945*, Pavillon des Arts, Parigi 1997 - 1998, p. 69 (ill. a col.); *Fausto Pirandello. La vita attuale e la favola eterna*, Roma, Palazzo delle Esposizioni 1999 - 2000, pp. 150, 232 (ill. a col.).

bibliografia: L. Tomasi, *Autoritratto con E. Cavalli*, in "Confidenze", Milano, 24 settembre 1989; F. Benzi, G. Mercurio, L. Prisco (a cura di), Roma 1918 - 1943, catalogo mostra, Roma 1998, p. 345 (ill.); L.M. Barbero, *Capogrossi. Una retrospettiva*, catalogo mostra, Venezia 2012, p. 9 (ill. a col.); G. Capogrossi, F. R. Morelli, *Giuseppe Capogrossi. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 16 (ill. a col.).

È uno dei rari autoritratti che Capogrossi si è concesso nel corso della sua attività artistica, sia a olio, sia con altre tecniche. L'iconografia risulta ancora più insolita, in quanto il pittore si ritrae con l'amico e sodale Emanuele Cavalli, con il quale si era conosciuto durante la frequentazione nella scuola di pittura di Felice Carena. È eseguito intorno al 1927, probabilmente dopo la sua prima personale all'Hotel Dinesen, che si tenne in quell'anno e vi espose con Cavalli e Francesco di Cocco. Il ventisettenne artista ha bisogno di pochi elementi per qualificarsi come tale: il cavalletto con la tavola che sta realizzando e, si intravede appena a sinistra, la tavolozza, mentre l'amico alle sue spalle sembra osservare la composizione. Lo stile è caratterizzato da una sintesi figurativa e da una stesura accurata della pasta cromatica, in cui prevalgono colori dai toni scuri, ma luminosi. Per l'iconografia, Capogrossi sembra guardare a certi autoritratti di Giorgio de Chirico, che si raffigura con i suoi <doppi>: il fratello Alberto, la madre, e perfino con la sua ombra bianca.

Negli anni passati il dipinto è stato concesso in comodato d'uso dal collezionista al Comune di Roma, per essere esposto al Museo della Scuola Romana, Musei di Villa Torlonia, Casino Nobile.



Giorgio de Chirico, *Autoritratto con il fratello*, 1923



Ponte di Ferro (Ponte del Soldino), 1928 circa

olio su tavola, cm 42 x 53,5

sul verso altra veduta del Ponte di ferro e in alto a destra: «Capogrossi/28»

provenienza: Olga Signorelli, Roma.

esposizioni: *Passeggiate romane. Dalle Secessioni alla Scuola romana*, catalogo mostra a cura di Lela Djokic e Daina Maja Titonel, Roma, 2013.

La veduta raffigura il ponte dei Fiorentini o «ponte de fero», come lo chiamavano i romani per la sua struttura metallica, posto all'altezza della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini. Opera di una società anonima francese (1863), era sospeso con grossi cavi e tiranti e il pedaggio di 5 centesimi erano riscossi dalla compagnia come compenso dei costi sostenuti per la costruzione (per questo fu chiamato il <Ponte del soldo> o <del soldino>). Il soggetto fa parte di una serie di vedute romane realizzate da Capogrossi in questi anni, che insistono sull'area del Lungotevere tra la Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini e la prospiciente area vaticana. Da notare il bisogno di ordinare geometricamente le forme del paesaggio, che nel tempo diventerà una costante della sua visione pittorica, riportata su un piano bidimensionale.

Olga Resnevič con il marito e medico Angelo Signorelli, sono dei mecenati e proprietari di una raffinata collezione composta da opere di Carena, de Chirico, Ferrazzi, Spadini, Filippo de Pisis e lo scultore Meštrović. La coppia s'incardina sulla figura carismatica di Olga Resnevič, una russa colta, laureata in medicina, che agli inizi del secolo con un gruppo d'intellettuali e medici, assiste le popolazioni dell'Agro romano e poi, tra le altre cose, si occuperà dell'ambulatorio per i bambini indigenti di Trastevere. Amica personale di Eleonora Duse, tiene un importante salotto culturale a Roma, frequentato anche dal giovane Capogrossi.



Verso del dipinto, *Ponte di Ferro (Ponte del Soldino)*



Veduta del Ponte del Soldino in una fotografia antica



Natura morta con carciofi, 1929

olio su tavola, cm 46 x 62

in basso a sinistra: «Capogrossi/29»

sul verso: Studio di natura morta, 1930 - 1931

provenienza: Collezione Famiglia Zanchini, Roma (1986).

esposizioni: *Arte moderna in Italia 1915 - 1935*, catalogo mostra Palazzo Strozzi, Firenze 1967, n.1800 ill. (con il titolo *Natura morta*); *Capogrossi fino al 1948*, XXIX Festival dei Due Mondi, catalogo mostra a cura di B. Mantura, Spoleto, 1986, n. 5 e 5/bis, ill. a col. (poi a Roma 1986); *Capogrossi. I segni del secolo*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 2000, n. 2 (ill. a col.).

bibliografia: G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 32-33 (ill. b/n).

La composizione è composta con una materia cromatica raffinata e brillante. Tra il 1927 e il 1933 Capogrossi soggiorna più volte a Parigi ed è probabile che la sua pittura risenta di esempi impressionisti, come succede nello stesso periodo al giovane Mafai. È ipotizzabile che questa natura morta sia stata esposta alla prima personale dell'artista alla Galleria dell'Art Club «S. Marco» a Roma, in quanto nell'elenco delle opere riportate nel bollettino dell'organizzazione artistica, compare una natura morta con il titolo *Pesche e carciofi* (n. 7). La natura morta sul verso riporta oggetti comuni anche a Pirandello, ed è certamente eseguita più tardi rispetto al verso del quadro.



Verso del dipinto, *Natura morta con Carciofi*



La natura morta rimane una costante nella ricerca di Capogrossi verso il segno.
Una immagine inedita del verso del dipinto *Senza titolo*, 1948 circa, collezione Eredi Capogrossi



Il moretto, 1930 circa

olio su tela, cm 45 x 35

in basso a sinistra: «Capogrossi/29»

sul verso in alto a destra: «Capogrossi»

provenienza: Silvio Pampiglione, Bologna.

bibliografia: G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 39 (ill. a col.).

Il giovane <moretto>, qui esposto per la prima volta, è raffigurato anche in un altro dipinto e in un disegno con una scena erotica, eseguiti da Capogrossi a cavallo tra gli anni venti e trenta, periodo in cui soggiornò più volte a Parigi (cfr. Capogrossi, Morelli: 2012, nn.27 e 249). Pampiglione, collezionista del ritratto, ma anche amico con i suoi fratelli di Capogrossi prima del secondo conflitto mondiale, si ricordava che «(...) *era un giovane 20-25 enne che, faceva anche il pugile*». Nell'Archivio Cagli esistono alcune foto, del pittore con un giovane di colore, G.Riton, molto somigliante al ritratto soltanto che risalgono alla metà degli anni trenta.

Il ritratto fa parte di una galleria di figure a mezzobusto, che il trentenne artista costituisce con figure dal sapore esotico, La creola, il ritratto di Tou-Tou-we e *Donna con velo*, che invece sembra rimandare ad esempi di scultura romana, infine l'*Arlecchino*. L'artista sta sperimentando la forza del colore e ne sonda le capacità costruttive. In questo ritratto riesce a conferire al colore scuro della pelle un'intensa luminosità, in rapporto al bianco della camicia e all'azzurro dello sfondo, in cui mescola anche. Infine utilizza ombre colorate.



G. Riton e Corrado Cagli davanti al suo dipinto *Riposo del guerriero*, Parigi.
Courtesy Archivio Corrado Cagli, Roma



Marina, 1930 circa

olio su cartone, cm 35 x 40

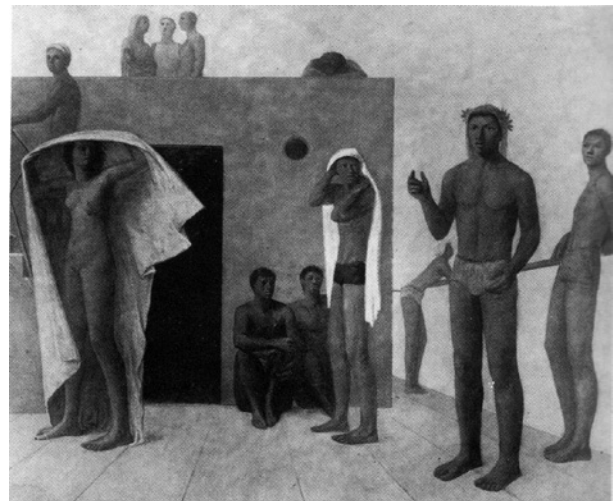
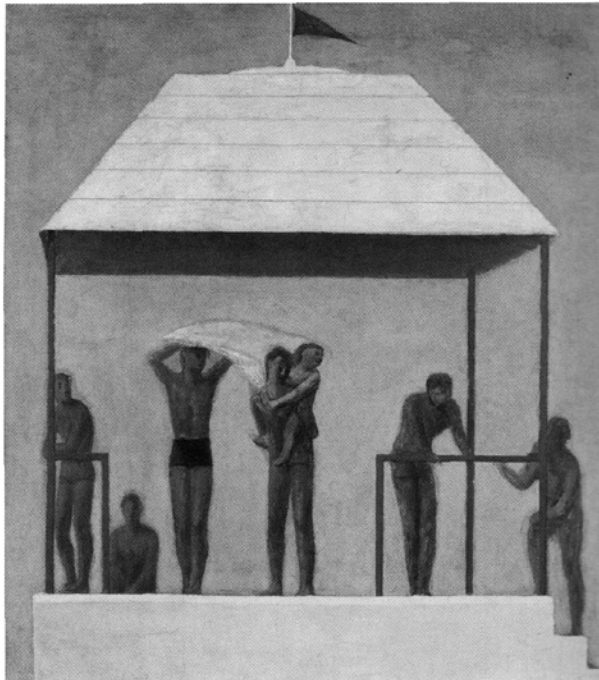
sul verso del dipinto appaiono, da sinistra verso destra, cartellino di pugno dell'autore con la scritta:
«Giuseppe Capogrossi. Via Pompeo Magno 10bis/Roma/ Marina/prezzo: lire 500» (autografo).

provenienza: Silvia Canevari, Roma (1990).

esposizioni: *III Mostra del Sindacato Fascista di Belle Arti del Lazio*, Roma, catalogo mostra, Palazzo delle Esposizioni 1932, n. 7.

bibliografia: G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 34 (ill. b/n).

Il temporale che irrompe in una giornata estiva, obbligando le persone a mettersi al riparo. Questo succoso dipinto sembra anticipare i capolavori dell'artista, *Temporale* e *Ballo sul fiume*. Da notare la vegetazione in primo piano lavorata, graffiata, con la punta del manico del pennello, allo stesso modo di Scipione.



Due capolavori di Capogrossi: a sinistra *Temporale*, (1933), a destra *Il Poeta del Tevere* (1932-33)



Ballerina, 1941

olio su tavola, cm 94 x 54

in basso a destra: «CAPOGROSSI /941»

provenienza: Collezione Sotgiu, Roma (1974).

esposizioni: *IV Premio Bergamo. Mostra Nazionale di Pittura*, Palazzo della Ragione, Bergamo 1942, p. 32, n. 58, ill. b/n; *Giuseppe Capogrossi*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 12 dicembre 1974 - 2 febbraio 1975, n. 11 (ill. b/n).

bibliografia: V. Costantini, *IV premio Bergamo*, in "L'Illustrazione italiana", 13 settembre 1942, ill. b/n; A. Podestà, *Il IV Premio Bergamo*, in "Emporium", settembre 1942, p. 395, ill. b/n; Pseudo [A. Moravia], *Giuseppe Capogrossi*, in "Maestrale", dicembre 1942, p. 18 ill. b/n; D. Querèl, *Avvenimenti d'arte a Natale*, in "La settimana a Roma", Roma 13 dicembre 1974, p. 10, ill. b/n; L. Serravalli, *L'alfabeto labirintico di Babele nel segno magico di Capogrossi*, in "L'Adige", 7 gennaio 1975, p. 14, ill. b/n; G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 121 (ill. b/n).

È dalla vasta retrospettiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, organizzata da Palma Bucarelli e da Bruno Mantura nel 1974, in cui finalmente fu possibile vedere l'intera produzione dell'artista riunita, che di questa *Ballerina* si erano perse le tracce. Eppure la figura segna una fase importante per l'artista, non soltanto perché è esposta al IV Premio Bergamo (1942), dove vince uno dei premi di Lire 2.500 aggiunti - come risulta dal verbale - dal Presidente dell'Ente Premio Bergamo, Bino Gallarini, ma perché, lo nota anche



una parte della critica del tempo, Capogrossi ha finalmente abbandonato un «*manierato schematismo*». Gusta una nuova libertà espressiva, un nuovo progetto di ricerca, che lo porta a produrre un numero di quadri e disegni superiore al periodo tonale. È interessante seguire l'evoluzione stilistica dal primo *Nudo disteso* (1940), ancora assorbito in uno schema geometrico, alla figura riassorbita all'interno di una superficie astratta, fino all'approdo a una sorta di 'grado zero' della sua pittura, come mostra *Superficie 04 (Ricerca n. 1, 1948)*, esposto alla prima Biennale veneziana del dopoguerra. Nel caso della *Ballerina* anche l'accostamento sapiente di cromie imprevedibili, accese, fanno parte della nuova libertà espressiva. Si ipotizza che la firma sia stata apposta da Capogrossi dopo l'esposizione al Premio Bergamo: infatti nella Fondazione Archivio Capogrossi si trovano due foto scattate dalla "DA-RE" di Bergamo, una nella quale l'opera appare priva di firma e data, un'altra in cui il dipinto è firmato e datato in basso a destra. Infine, sul verso del dipinto risulta un cartellino del Premio Verona, compilato a mano dall'artista, anche se il quadro non risulta incluso nel catalogo della mostra.

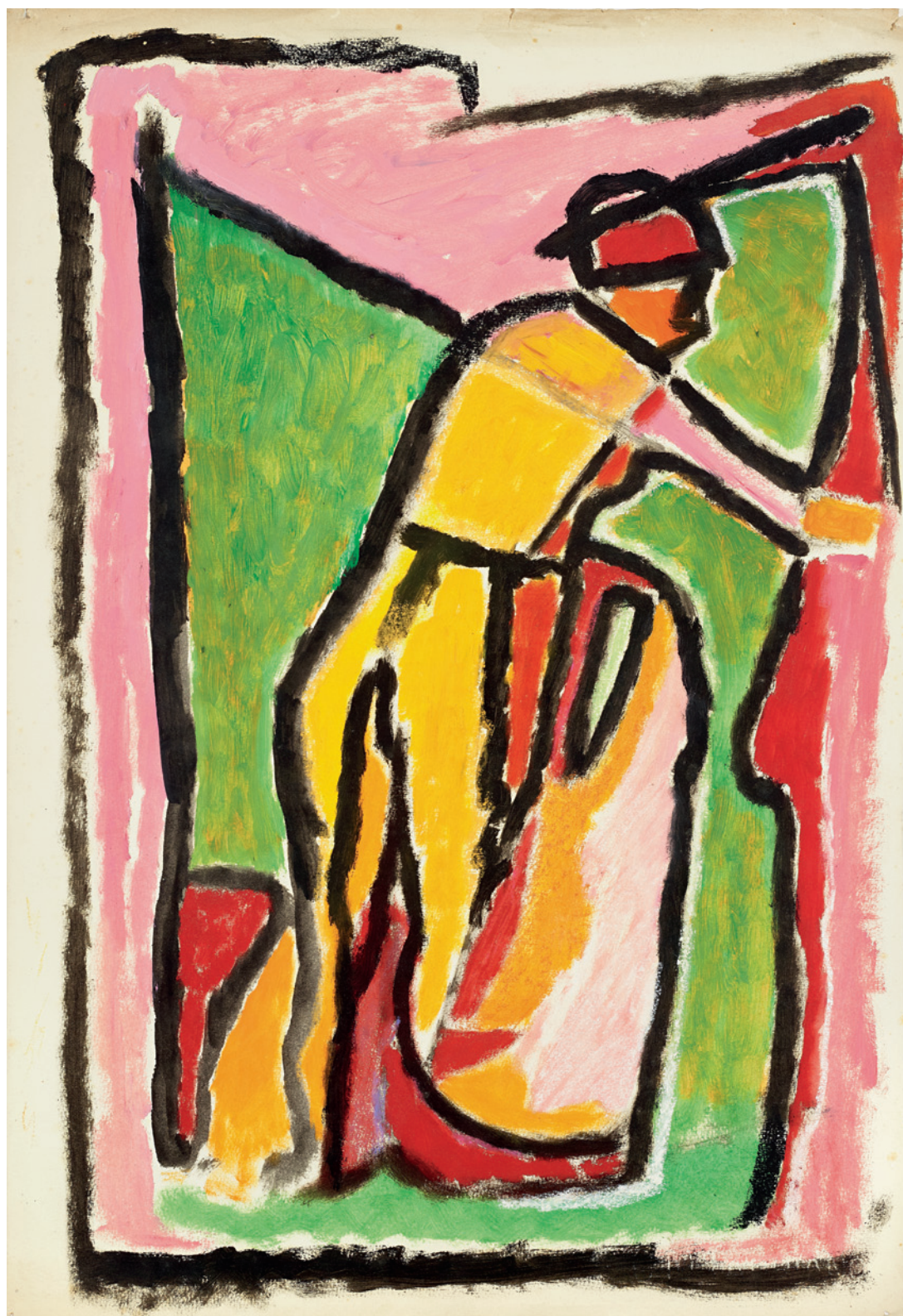
Capogrossi, *Ballerina* (1934 circa)
Opera dispersa



Studio di nudo neocubista, 1948 circa
olio su carta Fabriano, cm 52,5 x 36,2

bibliografia: G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 533 (ill. b/n).

Nel corso degli anni quaranta Capogrossi lavora su pochi temi: la figura femminile, le nature morte, qualche paesaggio: ne isola un particolare e lo mette progressivamente a fuoco, rendendolo sempre più essenziale, fino a stravolgerlo. Ne è un esempio *Studio di nudo neocubista*, che rielabora fin dal 1940, quando dipinge il grande olio *Ballerina nel camerino*. E' una prassi lavorativa messa a fuoco fin dagli esordi: in certe vedute romane della fine degli anni venti affronta più volte lo stesso soggetto, anche a distanza di tempo, per verificarne tutte le possibili variazioni.



Superficie 028, 1949

olio e tempera su cartone, cm 30 x 45

in basso a destra: «*Al carissimo Decleva/il suo amico Capogrossi. Salsburg 9. VIII 1949*»

esposizioni: *Giuseppe Capogrossi*, Roma, catalogo mostra a cura di P. Bucarelli e B. Mantura; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1974 - 1975, n. 24, ill b/n; Burri. Lo spazio di materia tra Europa e Usa, catalogo della mostra a cura di B. Corà, Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri/Ex Seccatoi del Tabacco, Città di Castello 2016-2017, n.152, n.11 (ill. a col.).

bibliografia: G.C. Argan, M. Fagiolo Dell'Arco, *Capogrossi*, Roma 1967, p. 38, n. 31, ill. b/n; G. Capogrossi, F. R. Morelli (a cura di), *Giuseppe Capogrossi. Catalogo ragionato. Tomo primo 1920-1949*, Milano 2012, n. 228 (ill. b/n).

Il dipinto appartiene al gruppo di opere indicate con il titolo del periodo segnico <Superfici>, ma seguite da un numero preceduto dallo zero, in quanto indicano quel periodo di studio a ridosso della sua rinascita artistica. Lo spazio della tela in questo dipinto si è ormai trasformato in una <superficie>, ovvero uno spazio dinamico che interagisce con il tempo. Questo dipinto <mette a terra> quello che l'artista osservava nella realtà durante i suoi soggiorni in Austria nelle ultime estati degli anni Quaranta.



at costume Ballet
at one and a half Capriotti. Salzburg 5.10.1969

Superficie CP/497, 1950

disegno a penna-feltro seppia su carta giallina, cm 22 x 31,5
in alto a destra: «Capogrossi 50»

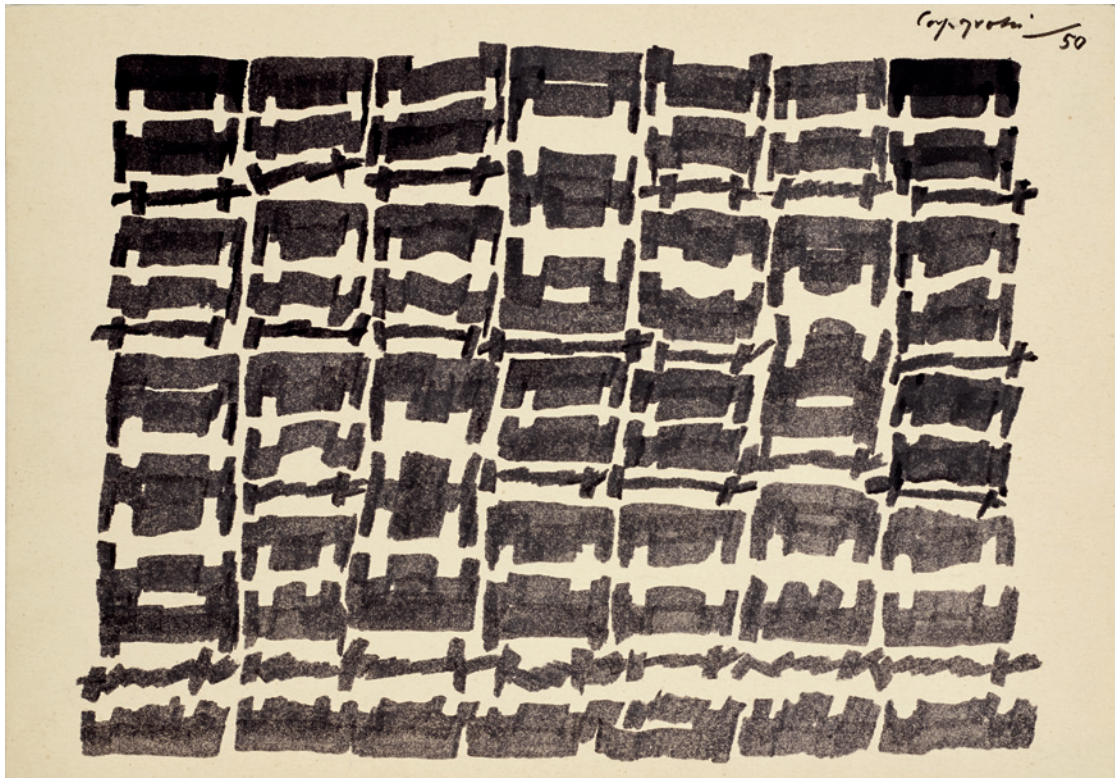
esposizioni: *Capogrossi I mostra di Gouaches*, catalogo mostra a cura di M.Fagiolo dell'Arco, Galleria Il Segno, Roma 1966; *Una linea del Disegno italiano*, Studio d'Arte Arco d'Alibert, Roma 1977.

bibliografia: Guglielmo Capogrossi (a cura di), *Capogrossi. Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, n. 9 (ill. b/n).

Capogrossi esordisce con il suo <segno> nel gennaio 1950 alla Galleria del Secolo di Roma. Questo disegno a penna-feltro, datato anche esso 1950, dimostra, come sia stato lungo e difficile da mettere a fuoco: «C'è anche un impegno morale: rinunciare alla facile bellezza - chiarisce Maurizio Fagiolo (1966) - La forma archetipa poteva essere raggiunta nel modo più scarno possibile: il bianco e nero. Inoltre la forma libera nasce direttamente dal quadrato: come dire la fantasia all'interno del rigore costruttivo. E questo è contro quell'errore che crede alla <arbitrarietà> e <casualità> di queste opere (...) Ecco il contrasto positivo-negativo prevedibile o imprevisto; ecco il percorso spericolato di vuoto nella massa fitta dei segni».



Catalogo della mostra cura del giovane Maurizio Fagiolo a «Il Segno»



Superficie AC/352/M, 1951

tempera e matita su carta intelata, cm 49 x 31

in basso a destra: «Roma - Capogrossi 51»

provenienza: Umberto Decleva, Salisburgo.

esposizioni: *Exempla. Arte italiana nella vicenda europea 1960-2000*, catalogo mostra a cura di B. Corà, Pinacoteca Civica di Teramo, Teramo 1999-2000.



Superficie CP/694, 1954

tempera su carta, cm 35 x 50

in basso a destra: «Capogrossi 54»

sul verso: «Reg. G.41»

provenienza: Galleria L'Isola, Roma; Studio d'Arte Campaiola, Roma.

bibliografia: Guglielmo Capogrossi (a cura di), *Capogrossi. Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, n.183 (ill. a col).

L'anno in cui Capogrossi realizza questa tempera, il 1954, ha una sala personale alla XXVII Biennale di Venezia, in cui allestisce diciotto dipinti a partire dal 1950, presentata da Michel Tapié. Questa opera particolarmente intensa e vivace nella combinazione del segno con il colore vivo, sembra risentire di quel clima di fertile lavoro. La disposizione diagonale dei segni incardinati al piano bidimensionale da altri più grandi e neri, posti in sequenza verticale, imprime una forte dinamicità allo spazio della superficie. Al pieno dei segni, che giungono a sovrapporsi in alcuni punti, risponde il vuoto luminoso del rettangolo giallo nella parte superiore della superficie, quasi a cercare una profondità.



Superficie 155, 1954

olio su tela, cm 60 x 80

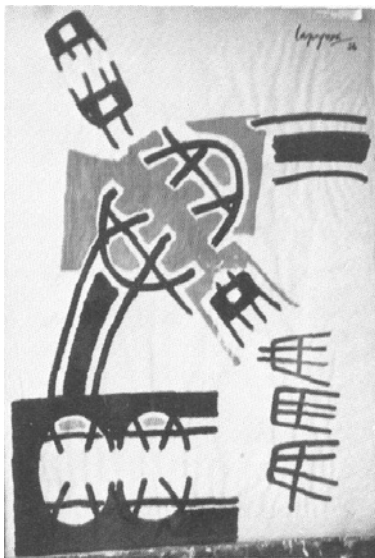
in basso a destra: «Capogrossi 54»

sul verso: «Superficie 155 (1954)»

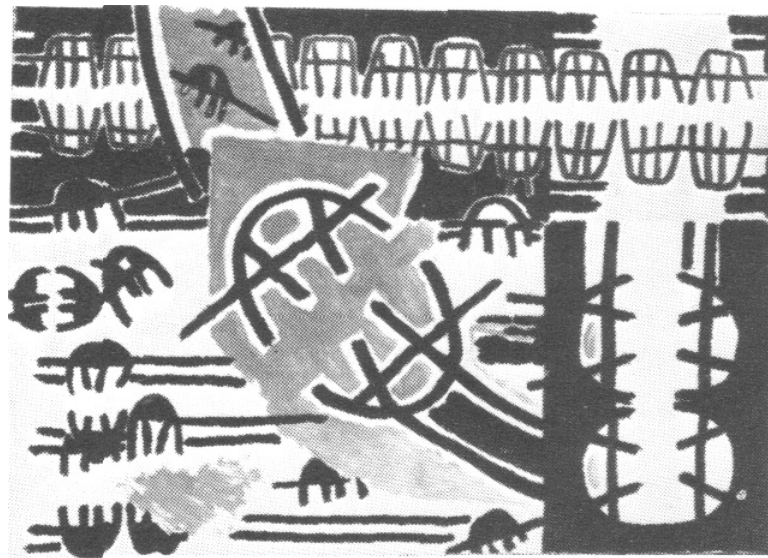
provenienza: Galleria del Naviglio, Milano; Galleria Annunciata, Milano; Galleria del Grattacielo, Livorno.

bibliografia: Giulio Carlo Argan, M.Fagiolo (a cura di), *Capogrossi*. Roma 1967, n. 156 (ill. b/n).

La *Superficie 155* presenta evidenti analogie stilistiche con altre opere, tra cui la *Superficie G. 125* (1954) e la *Superficie G. 17*, che sembrano come svilupparsi in successione, lasciando che alcuni elementi costanti e strutturali funzionino da generatori di uno spazio con un nuovo ordine e una nuova variazione. Del resto spiega Argan, il segno è una formula spaziale, che ha in sé le caratteristiche dello spazio: la curva dell'orizzonte mentre i segmenti che lo incontrano, sono i piani di visione.



Superficie G.125, 1954



Superficie G.17, 1955



Superficie, 1954

gouaches su carta avorio, cm. 48 x 32 circa

in basso a destra «Capogrossi 54»

Inedita

Rispetto alle fitte tessiture dello stesso periodo, questa *Superficie* si differenzia per un leggero ed elegante movimento dinamico di segni minuti, quasi a creare una lenta rotazione, impercettibile, ma inarrestabile. Sinuose file di segni neri, che insistono su un segno centrale, un fulcro irradiante, ma in realtà Capogrossi non sembra prevedere alcuna direzione al suo motivo strutturale (desiderava che le sue opere si potessero appendere o guardare anche capovolte o in orizzontale o in verticale, rispetto alla concezione originaria). Sulla superficie i tasselli rosso, verde e giallo, servono come appiglio leggero all'occhio del riguardante, ma anche come elemento che intrattiene un rapporto complice con i segni.



Superficie 188, 1957

olio su tela, cm 81 x 64

in basso a destra: «Capogrossi 57»

sul verso: «25/Giuseppe Capogrossi/”Superficie N° 188”/1957/ (081x0.64)»

provenienza: Roland Penrose, Londra; The Mayor Gallery, Londra; Galleria del Naviglio, Milano; Tommaso Fontana, Roma; Studio d’Arte Campaiola, Roma.

esposizioni: *Capogrossi*, catalogo mostra a cura di R. Penrose, Institute of Contemporary Art, Londra 1957, n. 5; *Capogrossi I segni del secolo*, catalogo mostra a cura di P. Rosazza Ferraris, R. Camerlingo Pittorino, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma 1999, n. 41 (ill. a col.).

bibliografia: Giulio Carlo Argan, M.Fagiolo (a cura di), *Capogrossi*. Roma 1967, n. 264 (ill. b/n); L.M. Barbero (a cura di) *Capogrossi. Una retrospettiva*, catalogo mostra, Venezia 2012, pag. 119 (ill. a col.).

Il dipinto è appartenuto al critico d’arte inglese Roland Penrose (1900 - 1984), pittore, letterato britannico, collezionista d’arte. Tra le figure di maggiore spicco del movimento surrealista britannico. Nel 1938 organizza un’esposizione di *Guernica*, con il fine di raccogliere fondi per il movimento repubblicano spagnolo. Nel 1947 sposa in seconde nozze la fotografa Lee Miller. Nel 1938 diventa proprietario della London Gallery a Cork Street, dove si trova la galleria di Peggy Guggenheim, Guggenheim Jeune. Nella stessa via c’è la Mayor Gallery dove nel 1939 tiene una personale e dove anni dopo passerà il quadro di Capogrossi. Nella sua collezione confluiscono le raccolte, tra gli altri, di Paul Eluard. È nel 1947, che insieme ad Herbert Read, fonda l’Institute of Contemporary Arts (ICA) dove nel giugno 1957, combinata da Carlo Cardazzo, Capogrossi vi espone venti dipinti, eseguiti tra il 1953 e il 1957, presentato in catalogo dallo stesso Penrose.

Non così frequente il formato ovale nella produzione dell’artista, poco più di una quindicina di tele, tra cui la *Superficie 188*, realizzate in particolare tra il 1956 e il 1957. Fagiolo (1967) scrive a proposito del formato ovale, che interessa all’artista. «L’ovale ha una lunga storia: è il formato dell’eleganza e della grazia, e quindi il prediletto dai francesi fino a Braque e Picasso (che però lo intendono come formato <continuo>, in rotazione, come è ruotante e continua la loro figurazione)». Invece per Capogrossi «anche un dato esterno come il supporto può entrare nella figurazione strutturalmente».



Superficie 179, 1956



Roland Penrose ed Henry Moore, 1955
Foto di Lee Miller



Superficie 341, 1959

olio su tela, cm 100 x 80

in basso a destra: «Capogrossi 59»

sul verso in alto a destra: «Sup.341»

provenienza: Collezione Leone Piccioni, Roma.

esposizioni: *Capogrossi*, (mostra itinerante Baden–Baden, Staatliche Kunsthalle; Norimberga, Stadtliche Kunsthalle; Berlino, Galerie Europe Center), 1967; *Capogrossi*, catalogo mostra, Galleria d'Arte Il Centro, Napoli, 1971; XI Bienal de São Paulo, catalogo mostra, San Paolo (Brasile) 1971, n. 14.

bibliografia: Michel Tapié (a cura di), *Capogrossi*, Venezia 1962, n. XVI (ill. a col.); Giulio Carlo Argan, M.Fagiolo (a cura di), *Capogrossi*. Roma 1967, n. 368 (ill. b/n).

Nel 1960 il quadro è regalato da Capogrossi e Cardazzo a Leone Piccioni, che all'epoca è ai vertici della Rai e tra i massimi critici di Giuseppe Ungaretti (con il quale aveva studiato all'Università di Roma) e di Eugenio Montale. Piccioni aveva organizzato delle belle riprese di una personale di Capogrossi al Naviglio di Milano. Fu tra i fondatori della rivista «L'Approdo Letterario», che poi divenne anche una trasmissione televisiva, dove partecipò anche lo stesso Capogrossi (cfr. Antologia di scritti).

Esiste un bozzetto di questo dipinto rigoroso ed essenziale, pubblicato nel volume di Guglielmo Capogrossi, *Capogrossi. Gouaches, Collages, Disegni* (1981). L'artista studia la forma ovale che struttura la composizione in un gioco di pieni e di vuoti che si bilanciano. Il segno è un punto di partenza che si dilata a dismisura, come contrappunto al motivo centrale, una sorta di drappo saturo di segni. Lo stesso motivo centrale ricorre in altre opere grafiche, con effetti diversi commenta Ungaretti (1969): «È il più vario, così furiosamente uguale a se stesso, il più vario pittore che vi sia al mondo. La variazione è tutta ragionata e ragionevole, e quindi minima, e la varietà, la differenziazione infinita da opera a opera, da un attimo all'altro in ogni opera, potrebbe essere un'improvvisa intrusione di rosso o dell'inchiavardarsi più serrato della catena».



Rudolf Nureyev ritratto davanti alla Superficie 341, foto Marchiori Firenze
(Courtesy, Fondazione Archivio Capogrossi, Roma)



Corneille - 59

Superficie AC/376/G, 1959/60

tempera su carta pesante, cm 44,5 x 54



Superficie CP/327 1963 circa

collage e tempera su carta, cm 34 x 24

bibliografia: Guglielmo Capogrossi (a cura di), *Capogrossi. Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, n.623 (ill. b/n).

Capogrossi si dedica al collage come tecnica autonoma, materica, in cui sperimenta e mescola materiali diversi, cerca di conferire all'opera un raffinato effetto tridimensionale, attraverso la sovrapposizione di trasparenze, carte lucide, talvolta di riciclo. Nella *Superficie CP/327*, l'artista crea una serie di piani, indica una profondità, un peso, attraverso l'uso di carte pesanti e il segno nero ripetuto, che alla fine ritrova una leggerezza nell'uso del colore.



Superficie CP/157 1964 circa

tempera su cartoncino Bristol, cm 35 x 50

bibliografia: Guglielmo Capogrossi (a cura di), *Capogrossi. Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, n. 652 (ill. b/n).



Superficie CP/354 1970

Papier collé, cm 76 x 56

bibliografia: Guglielmo Capogrossi (a cura di), *Capogrossi. Gouaches Collages Disegni*, Milano 1981, n. 867 (ill. b/n).

Questo papier collé è l'originale per la litografia numero 8 della serie «*Quarzo*». Giulio Carlo Argan nella presentazione al catalogo della grafica (1981), scrive dell'artista che ha sempre considerato guidato da un pensiero logico: «sorprendiamo l'artista a giocare con carte e forbici, colla e scotch, ma in realtà con forme e colori. Già Schiller aveva capito che l'artista non è mai tanto serio come quando gioca; di Capogrossi potremmo dire che non è mai tanto se stesso come quando si identifica e riconosce nel colore e nello spessore, nel ruvido o nel lucido o nel trasparente delle carte che ritaglia ed incolla».



La litografia *Quarzo* Nr . 8, 1970



Antologia di scritti di Capogrossi

mi dispiace di dover parlare.
di me ma - posso dirlo - mi
si conosce e mi dispiace non
perché lo scrivo non è per via
sia perché è spiacevole parlare
di se stessi -

Allora la pittura - e lo dice
- credo - Leonard da Vinci - è
a parte d'intelletto -

Nel mio lavoro - quasi da
terminale - mi hanno parlato
almeno qualche considerazione
contro le decisioni e gli studi
e molti:

1) da lavorare con poco
rispetto le ~~arti~~ ^{arti} ~~non~~ ^{vivere} ~~per~~
storici. Nel ~~passato~~
sono sempre state, e sono:
linea, forma, e colore

«Autopresentazione»

catalogo «*Recent italian painting & sculpture*»,
Jewish Museum, New York, 1968

Mi dispiace di dover parlare di me: sia perché lo scrivere non è affar mio, sia perché è spiacevole dire di se stessi.

Allora, la pittura - e lo dice credo Leonardo - è affare d'intelletto. Nel mio lavoro degli ultimi vent'anni, contro le derisioni e gli attacchi di molti, mi hanno sorretto credo queste considerazioni:

– anche lavorando in questo modo nuovo, continuavo a rispettare la regola delle arti visive basata da sempre su: linea forma colore.

– come nei vent'anni precedenti al mio passaggio dal figurativo all'astratto, il mio lavoro continuava a procedere nella norma seguita dai tempi più antichi: attraverso una serie di disegni, appunti (gouaches e acquarelli) di chiarimento per me stesso.

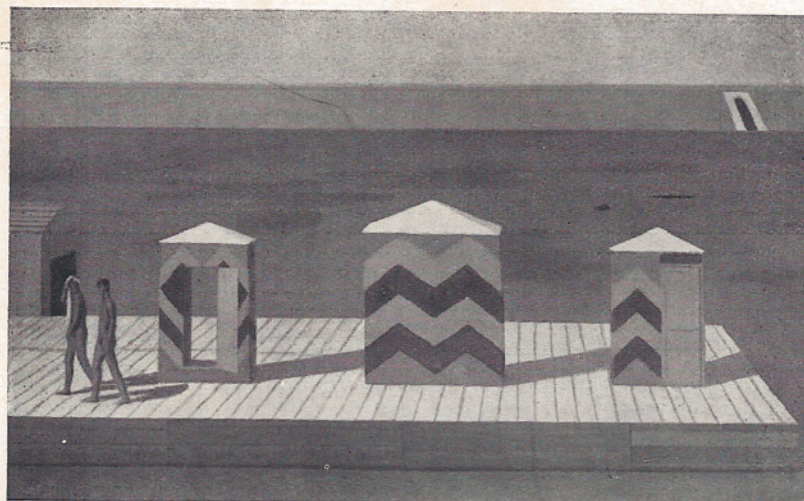
– ho subito e subisco spesso anche ora che sono vecchio molte umiliazioni (ma sono sempre preferibili alle sterili lodi): ma quello che mi intristisce di più è la banale domanda -spesso in buona fede- fatta con tono di compatimento: «ma seguiti sempre a lavorare con la solita forchetta» e la chiamavano anche «pettine», «tridente», «mano», «scarafaggio»...

A ciascun giorno il suo affanno: un muro è composto di mattoni e bisogna andare al lavoro con sulle spalle il mattone di quel giorno e non il muro. Un monumento alla pazienza.

Giuseppe Capogrossi 4-V. 968

per il catalogo al “Jewish Museum” di New York

Nella pagina a sinistra, una delle diverse stesure di mano di Capogrossi per lo scritto nel catalogo della mostra al Jewish Museum, 1968. La versione riportata in questa pagina si trova invece alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondi storici, Fondo Giuseppe Capogrossi, Part. 1, Serie 2, Sottoserie 1, doc. 26.



(cm. 137 × 80)

GIUSEPPE CAPOGROSSI

PIENA SUL TEVERE

SALA XXIX

GRUPPO DI OPERE DI GIUSEPPE CAPOGROSSI

Dopo l'impressionismo francese che tanta parte ha avuto nella formazione dell'attuale clima artistico, si è sentita la necessità di un coordinamento delle passate esperienze per una più precisa coscienza dei fattori plastici con l'apporto di una spiritualità propria del nostro tempo; ed oggi si giustificano gli estremismi e gli atteggiamenti polemici passati che hanno preparato e maturano uno stato di sempre maggiore chiarezza.

Tra gli apporti più importanti e che esulano dal fatto puramente tecnico, è la costruzione tonale e questa trova, nel mio attuale indirizzo estetico, il suo giusto valore senza cioè limitare il campo delle mie ricerche espressive, libertà indispensabile nell'opera creativa.

La nostra epoca, ricca quanto nessun'altra, di fattori originari, capace di potenziare al massimo la sensibilità ricettiva degli uomini, è particolarmente adatta alla creazione di nuovi miti e di tipiche bellezze come già da chiare indicazioni si rivela nell'attuale clima artistico.

GIUSEPPE CAPOGROSSI

«Autopresentazione»

catalogo generale della «Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale», Roma, 1935, p. 116

Dopo l'impressionismo francese che tanta parte ha avuto nella formazione dell'attuale clima artistico, si è sentita la necessità di un coordinamento delle passate esperienze per una più precisa coscienza dei fattori plastici con l'apporto di una spiritualità propria del nostro tempo: ed oggi si giustificano gli estremismi e gli atteggiamenti polemici passati che hanno preparato e maturano uno stato di sempre maggiore chiarezza.

Tra gli apporti più importanti e che esulano dal fatto puramente tecnico, è la costruzione tonale e questa trova, nel mio attuale indirizzo estetico, il suo giusto valore senza cioè limitare il campo delle mie ricerche espressive, libertà indispensabile nell'opera creativa.

La nostra epoca, ricca quanto nessun'altra, di fattori originari, capace di potenziare al massimo la sensibilità ricettiva degli uomini, è particolarmente adatta alla creazione di nuovi miti e di tipiche bellezze come già da chiare indicazioni si rivela nell'attuale clima artistico.

GIUSEPPE CAPOGROSSI



M O S T R A

P E R S O N A L E D I

C A P O G R O S S I

D A L 23 G E N N A I O

6 F E B B R A I O 1946

INAUGURAZIONE

23 GENN. ORE 17

«Chiarimento»

bollettino della «Galleria dell'Art Club di Roma/Alla S.Marco, Babuino 61», 23 Gennaio 1946

“Le opere che espongo vanno dal 1927 a questo 1946. Quasi venti anni di lavoro. La scelta delle opere è stata fatta da me e spero da essa risulti chiara la mia evoluzione pittorica.

Purtroppo molte opere significative di particolari momenti mancano, per l'impossibilità in cui mi sono trovato, date le attuali difficoltà dei trasposti, di farle venire dall'estero o da collezioni private dell'alta Italia.

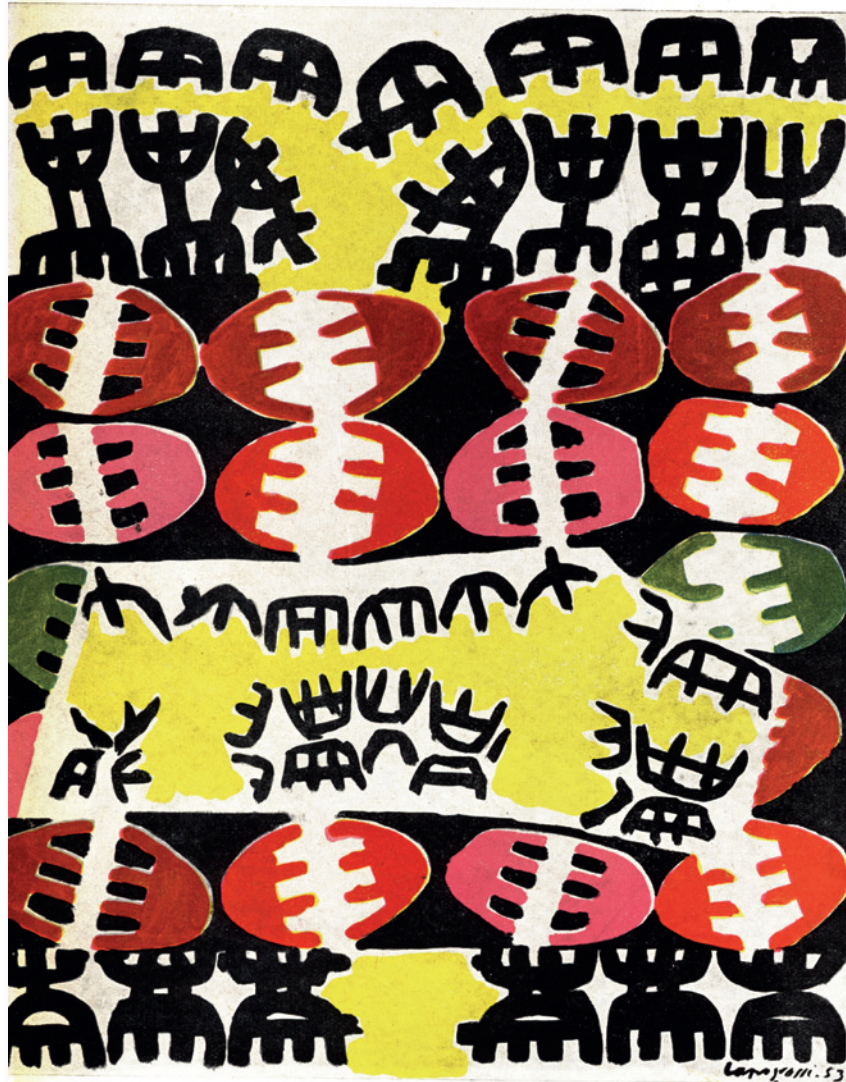
Questa è la mia prima mostra personale. Molti stupiranno, ma è la verità. Ho avuto sì una sala alla Quadriennale romana del 1939, ma in essa erano racchiuse, in maggior parte (Baraccone da fiera, Teatrino di campagna, Ubriachezza di Noè, ecc.). La mia prima mostra collettiva risale al 1927 alla “DINESEN” e da allora ho partecipato a mostre in Italia e all'Estero, ma solo con gruppi di opere o con opere singole.

Di me in questi ultimi anni credo si sia detto, fra l'altro, la mia attività essere stata un po' troppo circoscritta in un soggetto: “le ballerine”. Ma spero che da questa mia esposizione possa risultare come il mio interesse umano si sia rivolto, man mano, ai più diversi soggetti: dalle composizioni - anche di carattere religioso - ai pa-

esi, alle nature morte, ai ritratti, alle ballerine - le veneri dei nostri tempi? - (quelle, mi interessano, dei varietà, dei caffè concerti, dei circhi, quelle che vorrebbero dar gioia agli uomini con un sorriso sempre uguale, con i gesti da poesie di fanciulli, con gli ori finti agli orecchi ed ai polsi e con le dita che ricordano la camera mobiliata e le privazioni della vita), alla bicicletta, questo nuovo amico dell'uomo.

Un critico <recente> ha voluto parlare di «<sollecitazioni di Capogrossi>. Egli forse voleva <epater> con questo burocratico sostantivo, che semplicemente corrisponde a quegli <stimoli> che ciascun artista sente prima di tutto in se stesso e non al di fuori. Sono gli stimoli che facevano dipingere le ballerine a Degas (per limitarci ai pittori dell'epoca moderna), che facevano indossare a Vol-lard un costume da torero per Renoir; ancora gli stimoli facevano andare Gauguin a Tahiti a trovare altri cieli, altri colori nelle carni ed altri costumi; sempre gli stimoli (per accennare a letterati) portavano Flaubert in provincia, e Baudelaire in terre lontane.

E con ciò molti auguri. CAPOGROSSI”



▼ The painter Capogrossi of Rome declares that he has no preferences either in ancient or in modern architecture. There is no difference between ancient and modern but only between genuine architecture, which is expressive in space, and false or decadent architecture. He does not even believe in any real distinction between architecture and painting. The same imaginative power may be expressed equally well in either of the arts. The important thing is the creative energy of the artist and not the particular activity he pursues.

▼ Le peintre romain Capogrossi a déclaré qu'il n'a pas de préférence entre l'architecture ancienne et moderne. D'après cet artiste il n'y a pas de distinction à faire entre deux architectures dans le temps mais seulement entre une architecture valable et expressive d'une part et une architecture fausse et dépassée d'autre part. Il pense que l'on ne doit pas même distinguer la peinture de l'architecture. La même imagination créatrice peut s'exprimer dans les deux activités. Seule compte l'impulsion créatrice de l'artiste et non le genre de son activité.

▼ Der Kunstmaler Capogrossi aus Rom erklärt, dass er weder der antiken, noch der modernen Architektur den Vorrang gibt. Es gibt keinen Unterschied zwischen antik und modern, sondern nur zwischen einer gültigen, räumlich ausdrucksvollen, und einer falschen und verfälschten Architektur. Er glaubt nicht einmal an einen wirklichen Unterschied zwischen Architektur und Malerei. Eine gleiche Phantasie kann sich in beiden Künsten gleichmässig gut ausdrücken. Die Bedeutung liegt in der schöpferischen Energie des Künstlers und nicht in der Art der von ihm geübten Tätigkeit.

▼ El pintor Capogrossi de Roma, declara que ni en la arquitectura antigua ni en la moderna tiene preferencia. No existe diferencia entre antiguo y moderno, sino sólo entre arquitectura eficaz, expresiva en el espacio, y arquitectura falsa o caduca. Es más, ni tan siquiera llega a establecer una verdadera distinción entre arquitectura y pintura. Una misma fantasía se pueda expresar con la misma perfección en los dos artes. Lo importante es la fuerza creadora del artista, no la actividad particular que persigue.

Un pittore giudica l'architettura:

Giuseppe Capogrossi

Sull'architettura antica - Non ho preferenze per questo o quel monumento del passato, e quindi non posso rispondere alla domanda riguardante l'architettura antica. Se non fosse per il timore di sembrare paradossale, direi che non credo nell'architettura «antica», ma soltanto in quella che giunge ad essere, nella sostanza, «attuale» in ogni momento, e quindi viva, al di fuori di qualsiasi contingenza.

Sull'architettura moderna - Lo stesso sentimento nutro rispetto all'architettura contemporanea. Il «moderno» questa sera sarà «vecchio», e domani «antico». Diciendo questo, mi rendo conto che esistono modi diversi, più complessi e circostanziati, di vedere e giudicare l'architettura,

ma penso che tutti - anche i più raffinati e i più agguerriti criticamente - dovranno alla fine convenire in un giudizio che, prescindendo da qualsiasi elemento caduco, da ogni contingenza cronologica o morfologica di «antico» o «moderno», fonda la sua validità su quella coerenza costruttiva, su quel ritmo spaziale, su quella efficacia espressiva che, momenti diversi ma inscindibili, costituiscono il più alto e meno mutabile prestigio di un'architettura la quale, appunto, sia soltanto e sempre architettura.

Pittura e architettura - È forse troppo arrischiato dire che si tratta di fatti, di attività che si distinguono chiaramente soltanto ai margini per così dire finali, cioè nel momento in cui emergono nella

realtà fisica, ma non differiscono affatto nella loro iniziale realtà creativa? Pittura, scultura, architettura sono, alla fine, maniere diverse di manifestarsi della medesima energia inventiva. Penso alla possibilità teorica che una stessa fantasia possa, in direzioni diverse, inverarsi come pittura, come plastica o come architettura. E allora la convivenza, o meglio la concrescenza di opere che appartengano alla pittura, alla architettura, non sarebbe per avventura condizionata da una certa qualità che, all'origine, deve essere comune e in certo senso commisurabile, da un certo calore, da un certo peso, da una certa forza della fantasia, che debbono essere uguali, e devono riconoscersi a vicenda, nel pittore come nello scultore e nell'architetto?

«Un pittore giudica l'architettura»

in "L'Architettura" Roma, giugno pag. 132

Sull'architettura antica - Non ho preferenze per questo o quel monumento del passato, e quindi non posso rispondere alla domanda riguardante l'architettura antica. Se non fosse per il timore di sembrare paradossale, direi che non credo nell'architettura «antica», ma soltanto in quella che giunge ad essere, nella sostanza, «attuale» in ogni momento, e quindi viva, al di fuori di qualsiasi contingenza.

Sull'architettura moderna - Lo stesso sentimento nutro rispetto all'architettura contemporanea. Il «moderno» questa sera sarà «vecchio», e domani «antico». Dicendo questo, mi rendo conto che esistono modi diversi, più complessi e circostanziati, di vedere e giudicare l'architettura, ma penso che tutti — anche i più raffinati e i più agguerriti criticamente — dovranno alla fine convenire in un giudizio che, prescindendo da qualsiasi elemento caduco, da ogni contingenza cronologica o morfologica di «antico» o «moderno», fonda la sua validità su quella coerenza costruttiva, su quel ritmo spaziale, su quella efficacia espressiva che, momenti diversi ma inscindibili, costituiscono il più alto e meno mutabile prestigio di un'architettura la quale, appunto, sia soltanto e sempre architettura.

Pittura e architettura - È forse troppo arrischiato dire che si tratta di fatti, di attività che si distinguono chiaramente soltanto ai margini per così dire finali, cioè nel momento in cui emergono nella realtà fisica, ma non differiscono affatto nella loro iniziale realtà creativa? Pittura, scultura, architettura sono, alla fine, maniere diverse di manifestarsi della medesima energia inventiva. Penso alla possibilità teorica che una stessa fantasia possa, in direzioni diverse, inverarsi come pittura, come plastica o come architettura. E allora la convivenza, o meglio la concrescenza di opere che appartengano alla pittura, alla architettura, non sarebbe per avventura condizionata da una certa qualità che, all'origine, deve essere comune e in certo senso commisurabile, da un certo calore, da un certo peso, da una certa forza della fantasia, che debbono esser uguali, e devono riconoscersi a vicenda, nel pittore come nello scultore e nell'architetto?



Giuseppe Capogrossi.
Photograph by Fotogramma, Milan

I must have been about ten years old when my mother took me with her to visit an institution for the blind. This was in Rome where I was born. In a large room we came upon two children assiduously drawing. Their sheets of paper were jammed with little black signs like a mysterious alphabet, so vibrant and alive that I felt deeply moved, even though at that age I was not interested in art. Somehow, right then, I understood that drawings do not stand necessarily for something *seen* but can also express something within ourselves, perhaps the tension of a human being plunged into reality.

At that precise moment, I think, I felt the call to art, nor was it extinguished by the classical studies my family forced me to undertake for reasons of convention and tradition; in fact my formal education only came to an end when I became a full-fledged doctor of law. At last I could give myself up to painting. For years I was a realistic or representational painter, actually a rather successful one; so much so that many amateurs still mourn my lost talent while some few of the most lenient politely marvel at my conversion to abstract painting.

I, however, am convinced that my painting has not substantially changed; it has only become clearer. From my earliest beginnings I have tried to go beyond the outward appearance of nature; I have always felt that space is a reality within our sentient beings and I have tried to define it. At first I found myself using natural images, comparisons or affinities drawn from the visible world; later I tried to express directly and personally the sense of space I inwardly perceived and came to understand through my everyday actions.

I could not forget the blind boy who sought out with his minute and dashing "marks" the form of space which his eyes could not apprehend but which he, nevertheless, intensely felt and lived. Perhaps the formal element that has insistently recurred in my painting since 1949 is a symbol, the footprint of an ancient myth: Michel Seuphor calls it a claw, a hand, a trident, a prong, but then again it may just be a conventional sign as in the Morse Code. At any rate, this formal element turns up again and again but with an irregular frequency and an unaccountable tempo—in life all moments are equal but the texture of time varies. Looking back upon my course I might say that I began with the representation of space, ultimately to achieve the representation of time. The blind boy, my first master, represented as time the space he could not see; yet, despite his infirmity, his life had no less value. My ambition is to help men to see what their eyes do not perceive: the perspective of space in which their thoughts move and their actions are born.

GIUSEPPE CAPOGROSSI



Surface No. 75. 1950. Oil on paper, pasted on canvas,
49 1/4 x 28". Galleria Schneider, Rome

«Dichiarazione di poetica»

catalogo «*The New Decade: 22 European painters & sculptors*», Museum of Modern Art, New York 1955

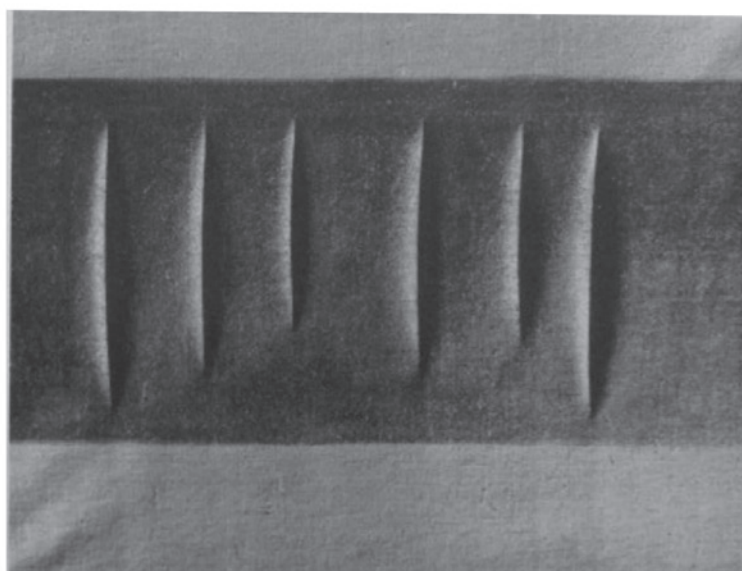
Avevo dieci anni e mi trovavo a Roma. Un giorno andai con mia madre in un istituto per ciechi. In una sala due bambini disegnavano. Mi avvicinai: i fogli erano pieni di piccoli segni neri, una sorta di alfabeto misterioso, ma così vibrante che per quanto a quell'età non pensassi affatto all'arte, provai una profonda emozione. Sentii fin da allora che i segni non sono necessariamente l'immagine di qualcosa di visto, ma possono esprimere qualcosa che è dentro di noi, forse la tensione che deriva dall'essere immerso nella realtà? In quel preciso momento nacque, credo, la mia vocazione artistica; e non riuscirono a spegnerla gli studi classici che, per tradizione familiare, dovetti seguire fino a prendere la laurea in diritto. Mi dedicai interamente alla pittura e fui per molti anni e con notevole successo un pittore figurativo. Vi sono ancora molte persone che rimpiangono il mio talento perduto, mentre i più benevoli si meravigliano della mia conversione alla pittura astratta. Io però sono convinto di non avere sostanzialmente cambiato la mia pittura, ma di averla soltanto chiarita. Fin da principio infatti ho cercato di non contentarmi dell'apparenza della natura: ho sempre pensato che lo spazio è una realtà interna alla nostra coscienza, e mi sono proposto di definirlo. Al principio ho usato immagini naturali, paragoni o affinità derivate dal mondo visibile: poi ho cercato di esprimere direttamente il senso dello spazio che era dentro di me e che realizzavo compiendo gli atti di ogni giorno. Non posso dimenticare il piccolo cieco che con i suoi segni vibranti e muti trovava la forma dello spazio che i suoi occhi non vedevano ma che tuttavia intensamente sentiva e viveva. Il ragazzo cieco, mio primo maestro, rappresentava come tempo lo spazio che non poteva vedere. La mia ambizione è di aiutare gli uomini a vedere quello che i loro occhi non percepiscono: la prospettiva dello spazio nel quale nascono le loro opinioni e azioni.

MORTE DELLA PITTURA ?

Inchiesta a cura di Achille Perilli e Fabio Mauri



GIUSEPPE CAPOGROSSI, *Disegno*



LUCIO FONTANA, *Attese*

Domanda:

Negli ultimi dieci anni la pittura ha subito delle modifiche sostanziali. Questa modificazione porta, secondo Lei, alla morte della pittura o a una nuova forma di linguaggio?

Risposte di:

Accardi, Alfieri, Apollonio, Argan, Benedetti, Bettini, Borghese, Brandi, Capogrossi, Carmassi, Carmi, Cascella, Chiaromonte, Clementi, Consagra, Dorazio, Dorfles, Evangelisti, Franchina, Gentilini, Giuliani, Guttuso, Longhi, Mafai, Marchiori, Marotta, Mazzariol, Mendes, Milano, Morante, Moravia, Munari, Novelli, Petrassi, Pomodoro, Rogers, Rotella, Russoli, Sanfilippo, Sanguinetti, Santini, Scialoja, Scordia, Trombadori, Trucchi, Turcato, Valsecchi, Vedova, Venturi, Vigorelli, Vivaldi, Wilcock, Zevi, Zolla.

«Morte della pittura?»

Inchiesta a cura di Achille Perilli e Fabio Mauri in
«Almanacco letterario Bompiani», Milano 1961

«Morte della pittura»: che termine per lo meno violento.

Per parlare di morte della pittura bisognerebbe che prima una guerra nucleare ci avesse distrutti tutti!

Il concetto di “evoluzione” raggiunto dall’estetica già sin dalla fine del secolo scorso, implica da sé una risposta.

(Ma chi ha esteso una domanda tanto pseudo-tendenziosa e fatua?)

...SI PUO' DEDICARE UN'INTERA VITA D'ARTISTA ALLE VARIAZIONI D'UN SEGNO? E CHE VUOL DIRE, DA DOVE VIENE QUELLA FORMA? UN GIAPPONESE HA SCRITTO CHE E' UN ALFABETO, O UNA CALLIGRAFIA, OPPURE UNO STEMMA DI FAMIGLIA, O FORSE UNA MANO APERTA, O MAGARI L'IMPRONTA DI UN ANIMALE SELVAGGIO. ORMAI QUELLA FORMA CE LA TROVIAMO UN PO' DAPPERTUTTO, COPIATA SULLE STOFFE O NELLE DECORAZIONI, IMITATA DAL DISEGNO INDUSTRIALE, PEDINATA DALLA PUBBLICITA'. E ALLORA COS'E'?

di ANDREA BARBATO

ROMA. «Le avanguardie», dice subito Giuseppe Capogrossi, «hanno sempre ragione». Non resterebbe che salutarle e andarsene: abbiamo capito tutto, il discorso è chiuso. E invece no, bisogna continuare a spiegare. «Alla gente che oggi si scandalizza, che non capisce, che fa ironie sull'arte moderna o che vorrebbe addirittura mettere al bando chi non dipinge cieli o marine, bisognerebbe ricordare subito una cosa: un tempo, nemmeno troppi anni fa, quando le gallerie espongono per la prima volta i quadri di Cézanne, bisogna appenderli in alto, inclinati vicino al soffitto, fuori portata, perché nessuno potesse avere la tentazione di tagliarli, deturparli o strapparli... E Cézanne, oggi piace, è nei salotti della borghesia, riprodotto in milioni di copie».

Viene dunque da chiedersi se esistono due tipi di persone: da una parte il pubblico che arriva regolarmente in ritardo, dall'altra pochi artisti illuminati che precedono tutti, vedono chiaramente nel futuro e aprono le strade. Ma non è capibile così, precisa Capogrossi, «perché poi lo stesso Cézanne dava del pazzo e dell'incapace addirittura a Van Gogh, solo perché dipingeva in modo diverso da lui. E poi i cubisti, i futuristi, e gli altri, tutti a seguire fra di loro, e tutti avevano ragione. No, è il tempo che si mette dalle parti delle avanguardie, naturalmente purché siano fatti autentici e non esperienze riciclate da altre».

Telefonata provvidenziale

SCOVARE Capogrossi è semplice, tanto il pittore è cortese e ben disposto, esprime subito l'ora migliore e si fa trovare all'appuntamento. Poi, più difficile è riuscire a farlo parlare, ad estrarre qualche giudizio perché, dice lui, «non faccio il critico e preferisco lavorare per mio conto». De artista vero va avanti diritto per la sua via, o aspetta poi che le poetiche e le definizioni gli corrono dietro. Ma intanto, non ci vuole molto a capire che uomo è il corteo Capogrossi, e basta dare per prima cosa uno sguardo al suo studio. S'entra in un palazzetto fra piazza Barberini e via Biaseletti, un blocco di case in stile bancario e pianofinito, zeppo d'ulivi e di tegole lucide. Quel palazzetto è uno dei pochi sopravvissuti alle ricostruzioni del periodo fascista e, a penetrarci dentro, si scopre un labirinto di corridoi e di cortili assolutamente inaspettati, un anno disordine, un'aggregazione sporadica che mettono subito di buon umore dopo i marmi e le colonne di tutto il resto della zona.

Si un ballatoio, in fondo a un pianerottolo, c'è lo studio di Capogrossi, con l'inconfondibile firma sulla targa del portoncino, le due "S" spigolose e asimmetriche come le mostrine degli ufficiali tedeschi. Non c'è neppure un tappeto, tanto i visitatori sono pochi, e tutti previsti e annunciati. Una volta dentro, uno stanzone grande come una cappella, bianco acciottato, con un buco in alto a

dice che è preoccupato e ha poco tempo, e si capisce che le domande lo infastidiscono perché è abituato a parlare poco. «Chi dice che noi arriviamo sempre in ritardo ha ragione e torto allo stesso tempo, ha ragione e torto», dice, «ha torto se dice che noi arriviamo tardi che non arrivano mai. Il fatto è che l'Italia è stata sempre in secondo piano nel movimento artistico, ha sempre preso qualcosa dagli altri. I macchiaioli, senza gli impressionisti, chiudono cosa avrebbero fatto... Solo il futurismo, in questo secolo, si può riconoscere come un autentico movimento italiano. E allora, perché bisognerebbe restare indietro, a compiacersi di se stessi? L'evoluzione, nell'arte, avviene proprio anello per anello, un'idea dopo l'altra, un movimento dopo l'altro. Noi, arriviamo sempre più tardi. La fioritura che c'è stata in Francia, fra l'Ottocento e il Novecento, qui in Italia non la vedo proprio. Forse, il motivo principale sta nel fatto che siamo degli individualisti, e le idee altrui non ci piacciono mai, non ci rassegniamo ad accettarle o almeno a valutarle. Anche essendo al passo con i tempi, ci sono artisti però che fanno le loro esperienze autonome...».

Qualche nome? «Fontana, Burri», comincia ad elencare Capogrossi, «e io... Ma no, non mi costringa a dire dei nomi, che altrimenti mi faccio dei nemici...», e s'interrompe.

Viene una provvidenziale telefonata a salvarlo da questo discorso agghiacciante e rassicurante. Si capisce che, all'altro capo del filo, qualcuno insiste per avere Capogrossi in una commissione d'esami, per la prova di figura. Ventitré studenti da bocciare o promuovere in una mattinata. Ma come si fa, non è possibile, non c'è tempo, il lavoro è tanto, questa tegola non ci voleva proprio: Capogrossi protesta, ma sempre più debolmente. Si capisce che far emula gli piace, a anche il suo mestiere, e poi la gentilezza, e il non saper dire di no, alla fine prevalgono. L'appuntamento è preso, e va ad aggiungersi a un'altra fila di impegni, su un'agenda scarsa, boccata, «e ne ho più dimentico tutto».

Ma perché proprio l'esame di figura? Capogrossi ha una quindicina d'anni fa, già non più giovanotto, abbandonò sistematicamente

avvenuto attraverso una crisi di qualche anno. Anzi, la necessità del cambiamento non è stata suggerita proprio dal lavoro, dal desiderio di ricominciare da capo. L'arte astratta è una forma d'arte autentica, ma non è sufficiente essere astratti per essere dei buoni pittori. Allora, forse si può anche tornare indietro, scoprire che «era nel giusto prima». Chissà la pittura, forse, non posso dirlo. Ma io, personalmente, non davvero. Tornare all'oggetto non mi interessa più. Il fatto è che non sono in una fase diversa e parallela, ma sono più avanti. Le figure le vedo anch'io, solo che le assommo non le imito».

E' stato detto che Capogrossi è uscito dall'equivoco, come Mondrian trent'anni prima di lui. E a Mondrian è stato avvicinato spesso, un Mondrian corretto dalla sensibilità. Ma Capogrossi, si capisce, rifiuta le parentele e la paternità, anche se lusinghiere.

Al gruppi credo poco

CON Fontana, ad un qualche tempo addietro allo "spazialismo", che tuttavia era poco più d'una sigla, un'idea, un bel sacco dove riporre tanta roba diversa. «L'arte di gruppo? Ci credo poco. Se si tratta d'una certa affinità d'idee, allora c'è stata sempre, come l'amicizia. Ma se no, cosa vuol di-

privilegiare alcune tendenze? «Macché, una scelta si deve fare, e com'è. Anzi, ormai se si è fatta troppo cosa. Andiamo a Venezia con qualche centinaio di pittori, mentre se si entra nel pedilungo inglese, o in quello tedesco, se ne trovano tre o quattro, e loro non sono certo da meno di noi... Tanto, certi pittori mancheranno sempre, perché non si può mica informare il pubblico su tutto. Anche quest'anno, chi va a Venezia e non ha visto le Biennali di due o di quattro anni fa, si fa per forza un'idea incompleta. In una mostra internazionale il panorama dell'essere di selezione, bisogna fermarsi ai valori autentici. I panni sporchi, anche in pittura, si lavano in casa. E poi, io mi sono accorto che i buoni quadri, a stare vicino ai cattivi pittori, non si valorizzano, ma si confondono e si annullano».

Capogrossi ha ormai un mercato solidissimo, internazionale. Alla Tate Gallery di Londra, in questi giorni, è fra i cinque o sei italiani prelevati per una mostra di un decennio di pittura nel mondo. Le sue "superfici" hanno raggiunto quotazioni altissime, e il pittore romano non può certo lamentarsi dell'organizzazione commerciale. «Il mercato è, in fondo, un fatto spontaneo, e vederci dietro delle macchinazioni programmate non mi pare giusto. Se a Milano, a Torino e adesso anche a Roma si vedono certi quadri allora c'è stata sempre, come l'amicizia. Ma se no, cosa vuol di-

gnosi convertito. Era preso a modello d'una pittura di forma pura, parallela e contraria all'esplosione informale che, in quella mostra, era rappresentata da Burri, da Pollock e da altri. Ora, e Capogrossi lo ammette quasi malvolentieri, il tempo sembra dare ragione proprio a lui, l'attualità lo ha raggiunto, e l'onda informale, secondo alcuni, sembra esaurita.

Mezzaluna dentata

MA io non mi sono mai lasciato prendere dai movimenti, né influenzare dalla moda. Ho continuato a ripetere il mio segno, il mio elemento base». E infatti eccolo lì, sul cavalletto, il famoso elemento di Capogrossi, la mezzaluna dentata che si ripete in mille variazioni, colori e associazioni. In tutti i suoi quadri. Ne sta parlando un altro, grigio e blu su fondo bianco, sul cavalletto contro la parete di fondo. E chi crede che la cifra sia facile da ripetere, che sia una formula comoda e un mestiere di tutto riposo, non ha che di buttare uno sguardo sul bancone accanto al cavalletto. Per far nascere quel quadro apparentemente così semplice, ci sono decine e decine di studi, prove a tempera, tentativi falliti, mezza idee e pentimenti.

E intanto, per interpretare quel segno la critica s'è lasciata e

scritto che è un alfabeto, o una calligrafia, oppure uno stemma familiare, o forse una mano aperta, o magari l'impronta d'un animale selvaggio. Ormai, quella forma, che ha ritrovato un po' d'imperturbata, copiatissima sulle stoffe o nelle decorazioni, imitata dal disegno industriale, pedinata dalla pubblicità. E allora cos'è?

Ecco un critico più difficile, che vi vede una matrice, un «ideogramma semantico» o un «cifro magico. Un altro la definisce una parola-chiave. Corrado Cagli dice che quel segno è l'indice di una «liberazione, e non d'un compenso». Non è una sigla, non ha un contenuto ideologico definito, precisa un altro critico. E Tapà consiglia di guardare, più che i segni, i vuoti lasciati dai segni stessi. «che sono anch'essi dei modi d'espressione». L'unico che sembra indifferente alla classificazione e alla definizione è proprio lui, Capogrossi. Non è cura nemmeno di respingere le ironie, le malevolenze di quelli che hanno visto nei segni una «forchetta» o un «gattino».

«Per me», si spinge a dire, «ha un valore in sé, è un fenomeno puro e senza doppi fondi, ha una esistenza fisica autonoma, ed è anche un elemento della strutturazione del quadro». Il resto, non lo interessa, le interpretazioni lo lasciano freddo, il mercato va bene, i gruppi praticamente non esistono. E si può anche andare a Parigi senza per questo essere un provinciale: anzi, lui c'è stato, e

A CHE PUNTO È LA POLEMICA SULL'ARTE FIGURATIVA IN ITALIA / GIUSEPPE CAPOGROSSI

Io, Fontana e Burri...



Roma. Giuseppe Capogrossi e la figlia Olga nella loro casa di via delle Terme Diocleziane. Sullo sfondo, la stanza del pittore.

di un'amicizia. Ma se no, cosa vuol di-

«Io, Fontana e Burri»

Intervista di Andrea Barbato, in “L’Espresso”,
Milano 7 giugno 1964, p. 11

Roma. «Le avanguardie», dice subito Capogrossi, «hanno sempre ragione». Non resterebbe che salutare e andarsene; abbiamo capito tutto, il discorso è chiuso. E invece no, bisogna continuare a spiegare. «Alla gente che oggi si scandalizza, che non capisce, che fa ironie sull’arte moderna o che vorrebbe addirittura mettere al bando chi non dipinge cieli o marine, bisognerebbe ricordare subito una cosa: un tempo, nemmeno troppi anni fa, quando le gallerie esponevano per la prima volta i quadri di Cézanne, bisognava appenderli in alto, inchiodati vicino al soffitto, fuori portata, perché nessuno potesse avere la tentazione di tagliarli, deturparli o strapparli ... E Cézanne, oggi piace, è nei salotti della borghesia, riprodotto in milioni di copie».

Viene dunque da chiedersi se esistano due tipi di persone: da una parte il pubblico che arriva regolarmente in ritardo, dall’altra pochi artisti illuminati che precedono tutti, vedono chiaramente nel futuro e aprono le strade «ma non è neppure così» precisa Capogrossi, «perché poi lo stesso Cézanne dava del pazzo e dell’incapace addirittura a van Gogh, solo perché dipingeva in modo diverso da lui. E poi i cubisti, i futuristi, egli altri, tutti a litigare fra di loro, e tutti avevano ragione. No. È il tempo che si mette dalla parte delle avanguardie, naturalmente, purché siano fatti autentici e non esperienze ricalcate da altre».

Telefonata provvidenziale

Scovare Capogrossi è semplice, tanto il pittore è cortese e ben disposto, sceglie subito l’ora migliore e si fa trovare all’appuntamento. Poi, più difficile è riuscire a farlo parlare, ad estrarli qualche giudizio perché, dice lui “non faccio il critico e preferisco lavorare per mio conto”. Da artista vero va avanti diritto per la sua via, e aspetta poi che le poetiche e le definizioni gli corrano dietro ma intanto, non ci vuole molto a capire che uomo è il conte Capogrossi; e basta dare per prima cosa uno sguardo al suo studio. S’entra in

un palazzetto fra piazza Barberini e via Bissolati, un blocco di case in stile bancario e piacentiniano, zeppe d’uffici e di negozi lucidi. Quel palazzetto è uno dei pochi sopravvissuti alle ricostruzioni del periodo fascista e, a penetrarci dentro, scopre un labirinto di corridoi e di cortili assolutamente insospettabile, un sano disordine, un’allegria sporcizia che mettono subito di buon umore dopo i marmi e le colonne di tutto il resto della zona.

Su un ballatoio, in fondo a un pianerottolo, c’è lo studio di Capogrossi, con l’inconfondibile firma sulla targa del portoncino, le due <S> spigolose e simmetriche come le mostrine degli ufficiali tedeschi. Non c’è neppure un campanello. Tanto i visitatori sono pochi, e tutti previsti e annotati.

Una volta dentro, uno stanzone grande come una cappella, bianco accecante, con un lucernaio a mansarda da primo atto della «Bohème», un ballatoio bianco anch’esso e qualche divisione ricavata con tramezzi di cartone. Poi, naturalmente, cavalletti e tele dappertutto, quadri iniziati e primi abbozzi, studi a tempera e banconi, manifesti e copertine. I colori ficcati dappertutto, perfino nei barattoli del tè inglese. Lui, Capogrossi, è brusco e cordiale, non sta fermo un momento, già dice che è preoccupato e ha poco tempo, e si capisce che le domande lo infastidiscono perché è abituato a parlare poco.

«Chi dice che noi arriviamo sempre in ritardo ha ragione e torto allo stesso tempo: ha ragione storicamente, ha torto se deplora. Meglio arrivare tardi che mai. Il fatto è che l’Italia è stata sempre in secondo piano nei movimenti artistici, ha sempre preso qualcosa dagli altri, i macchiaioli, senza gli impressionisti, chissà cosa avrebbero fatto... Solo il futurismo, in questo secolo, si può riconoscere come un autentico movimento italiano. E allora, perché bisognerebbe restare indietro a compiacersi di se stessi? L’evoluzione, nell’arte, avviene proprio anello per anello, un’idea dopo l’altra, un movimento dopo l’altro. Noi,

arriviamo sempre più tardi. La fioritura che c'è stata in Francia, fra l'Ottocento e il Novecento, qui in Italia non la vedo proprio. Forse, il motivo principale sta nel fatto che siamo degli individualisti, e le idee altrui non ci piacciono mai, non ci rassegniamo ad accettarle o almeno a valutarle. Anche essendo al passo con i tempi, non c'è nessun pericolo di perdere in originalità; se è vero che, qui da noi, molti copiano gli altri, ci sono artisti però che fanno le loro esperienze autentiche ». Qualche nome? «Fontana, Burri», comincia ad elencare Capogrossi. «e io... Ma no, non mi costringa a dire dei nomi, che altrimenti mi faccio dei nemici...» e s'interrompe.

Viene una provvidenziale telefonata a salvarlo da questo discorso sgradito e rischioso. Si capisce che, dall'altro capo del filo, qualcuno insiste per avere Capogrossi in una commissione d'esami, per la prova di figura. Ventitré studenti da bocciare o promuovere in una mattinata. Ma come si fa, non è possibile, non c'è tempo, il lavoro è tanto, questa tegola non ci voleva proprio: Capogrossi protesta, ma sempre più debolmente. Si capisce che far scuola gli piace, è anche il suo mestiere, e poi la gentilezza, e il non saper dire di no, alla fine prevalgono. L'appuntamento è preso, e va ad aggiungersi a un'altra fila di impegni, su un'agenda scarabocchiata, < se no mi dimentico tutto > .

Ma perché proprio l'esame di figura a Capogrossi che una quindicina d'anni fa, già non più giovanissimo, abbandonò silenziosamente e senza clamori un certo modo di dipingere che aveva portato avanti fino ad allora senza grandi successi e si convertì definitivamente? «Io non faccio nessuna questione fra il figurativo e l'astratto. Ci sono cattivi pittori da una parte e dall'altra e questo basta per dimostrare che sono due modi validi di dipingere. Il mio passaggio non è stato improvviso, non è stata una folgorazione: è avvenuto attraverso una crisi di qualche anno. Anzi, la necessità del cambiamento m'è stata suggerita proprio dal lavoro, dal desiderio di ricominciare da capo. L'arte astratta è una forma d'arte autentica, ma non è sufficiente essere astratti per essere dei buoni pittori». Allora, forse si può anche tornare indietro, scoprire che s'era nel giusto prima?

« Chi? La pittura, forse ... non posso dirlo. Ma io, personalmente, no davvero. Tornare all'oggetto non mi interessa più. Il fatto è che non sono in una fase diversa e parallela, ma sono più avanti. Le figure le vedo anch'io, solo che le assimilo, non le imito».

E' stato detto che Capogrossi è uscito dall'equivoco, come Mondrian trent'anni fa prima di lui. E a Mondrian è stato avvicinato spesso, un Mondrian corretto dalla sensibilità. Ma Capogrossi si capisce, rifiuta le parentele e le paternità, anche se lusinghiere.

Ai gruppi credo poco

Con Fontana, aderì qualche tempo addietro allo «spazialismo», che tuttavia era poco più d'una sigla, un'idea, un bel sacco dove riporre tanta roba diversa. «L'arte di gruppo? Ci credo poco. Se si tratta d'una certa affinità d'idee, allora c'è stata sempre, come l'amicizia. Ma se no, cosa vuol dire? Non mi risulta che i membri d'un gruppo lavorino insieme alla stessa tela; tutti d'accordo, ma poi ogni pittore firma il quadro suo, e allora addio gruppo. Io poi, non riesco neppure a star dietro alle novità, ce ne sono un po' troppe di scuole e di gruppi ... ». E tenta un elenco, ma si ferma subito.

Allora, siamo alle solite. Ha torto la Biennale a farsi una scelta programmatica precisa, a trattare da privilegiate alcune tendenze? «Macché, una scelta si deve fare, e come! Anzi, semmai se n'è fatta troppo poca. Andiamo a Venezia con qualche centinaio di pittori, mentre se si entra nel padiglione inglese, o in quello tedesco, se ne trovano tre o quattro, e loro non sono certo da meno di noi... Tanto, certi pittori mancheranno sempre, perché non si può mica informare il pubblico su tutto. Anche quest'anno, chi va a Venezia e non ha visto le Biennali di due o di quattro anni fa, si fa per forza un'idea incompleta. In una mostra internazionale il panorama dev'essere di selezione, bisogna fermarsi ai valori autentici. I panni sporchi, anche in pittura, si lavano in casa. E poi, io mi sono accorto che i buoni quadri, a stare vicino ai cattivi pittori, non si valorizzano, ma si confondono e si annebbiano».

Capogrossi ha ormai un mercato solidissimo, in-

ternazionale, alla Tate Gallery di Londra, in questi giorni, è fra i cinque o sei italiani prescelti per una mostra di un decennio di pittura nel mondo. Le sue «superfici» hanno raggiunto quotazioni altissime, e il pittore romano non può certo lamentarsi dell'organizzazione commerciale. «Il mercato è, in fondo, un fatto spontaneo, e vederci dietro delle macchinazioni programmate non mi pare giusto. Se a Milano, a Torino e adesso anche a Roma si vendono certi quadri invece che certi altri, anche quella è un'indicazione precisa. Con i mercanti ci sono tante forme di contratti, come anche avviene in Francia. Il contratto vincola, condiziona e soffoca solo se impone troppe consegne, ma io non accetterei mai un contratto così. Lavoro quando mi pare, quando ne ho voglia, nessuno mi forza ».

Incollato accanto alla porta, e ormai sgualcito, c'è il manifesto d'una mostra parigina del '50. La prima importante uscita di Capogrossi convertito. Era preso a modello d'una pittura di forma pura, parallela e contraria all'esplosione informale che, in quella mostra, era rappresentata da Burri, da Pollock e da altri. Ora, e Capogrossi lo ammette quasi malvolentieri, il tempo sembra dare ragione proprio a lui, l'attualità lo ha raggiunto, e l'ondata informale, secondo alcuni, sembra esaurita.

Mezzaluna dentata

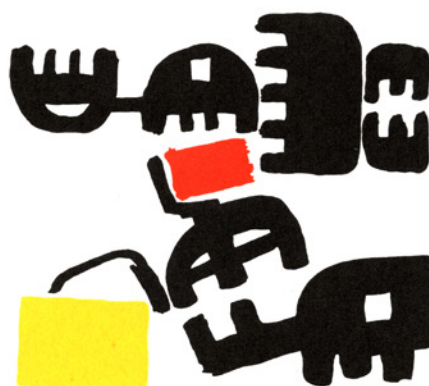
«Ma io non mi sono mai lasciato prendere nei movimenti, né influenzato dalle mode. Ho continuato a ripetere il mio segno, il mio elemento base ». E infatti eccolo lì, sul cavalletto, il famoso elemento di Capogrossi, la mezzaluna dentata che si ripete in mille variazioni, colori e associazioni in tutti i suoi quadri. Ne sta nascendo un altro, grigio e blu su fondo bianco, sul cavalletto contro la parete di fondo. E chi crede che la cifra sia facile da ripetere, che sia una formula comoda o un mestiere di tutto riposo, non ha che da buttare uno sguardo sul bancone accanto al cavalletto. Per far nascere quel quadro apparentemente così semplice, ci sono decine e decine di studi, prove a tempera, tentativi falliti, mezze idee e pentimenti. E intanto, per interpretare quel segno la critica s'è

lambiccata e s'è rotto il capo. Capogrossi, che non è un buon ideologo di se stesso, conserva però quello che gli altri scrivono di lui, e lo legge con distratta soddisfazione, come se poi non lo riguardasse troppo. Si può dunque dedicare un'intera vita d'artista alle variazioni d'un segno? E che vuol dire, da dove viene quella forma? A leggere tutte le versioni, ci si smarrisce. Un giapponese, in un catalogo, ha scritto che è un alfabeto, o una calligrafia, oppure uno stemma familiare, o forse una mano aperta, o magari l'impronta d'un animale selvaggio. Ormai, quella forma, ce la ritroviamo un po' dappertutto, copiata sulle stoffe o nelle decorazioni, imitata dal disegno industriale, pedinata dalla pubblicità. E allora cos'è? Ecco un critico più difficile, che vi vede una matrice, un « ideogramma asemantico » o un cifrario magico. Un altro la definisce una parola-chiave, Corrado Cagli dice che quel segno è l'indizio di una « liberazione, e non d'un complesso ». Non è una sigla, non ha un contenuto ideologico definito, precisa un altro critico. E Tapié consiglia di guardare, più che i segni, i vuoti lasciati dai segni stessi, «che sono anch'essi dei modi d'espressione ». L'unico che sembra indifferente alla classificazione e alla definizione è proprio lui, Capogrossi. Non si cura nemmeno di respingere le ironie, le malevolenze di quelli che hanno visto nei segni una « forchetta » o un « pettine ».

«Per me », si spinge a dire, « ha un valore in sé, è un fenomeno puro e senza doppi fondi, ha una esistenza fisica autonoma, ed è anche un elemento della strutturazione del quadro ». Il resto, non lo interessa, le interpretazioni lo lasciano freddo, il mercato va bene, i gruppi praticamente non esistono. E si può anche andare a Parigi senza per questo essere un provinciale: anzi, lui c'è stato e molti anni. E non importa fare gli irregolari, si può anche lavorare in un quartiere affaristico e fra palazzi con le scritte latine sul travertino. C'è tanto poco tempo e tante cose da fare ... E poi, ci sono quei ventitré studenti che aspettano che il professor Capogrossi, uno dei maestri della pittura cosiddetta astratta, li esamini, tollerante e irrequieto, sul modo in cui si deve, o non si deve, imitare una figura.

MICHEL TAPIÉ

CAPOGROSSI



EDIZIONI DEL CAVALLINO

VENEZIA 1962

«Intervista»

intervista televisiva, trasmissione RAI “L’Approdo”,
3 luglio 1967, ore 22.15

DOMANDA: Senti, ma a proposito dei nuovi movimenti: tu hai detto che l’avanguardia ha sempre ragione. Ma, per esempio, un movimento come la così detta nuova figurazione, che per gli altri è un movimento fino ad un certo punto, tu lo consideri un movimento di avanguardia?

CAPOGROSSI: Niente affatto, lo considero movimento conformista, retorico, falso insomma. Posso sbagliare, ma penso così. I fatti che avvengono nel nostro tempo, sono così complessi, che la crisi attuale per risolversi, avrà bisogno di cento, duecento anni, forse, e si arriverà allora ad esprimere una nuova forma di “bellezza”, che potrebbe perfino superare “quella” dei Greci.

DOMANDA: Cioè tu parli di una forma di espressione di nuovo figurativo, insomma di immagine dell’uomo?

CAPOGROSSI: Sì, ma non quella di oggi scaduta, così come cadono le parole, no. Un linguaggio può morire, ad un certo momento, perché le parole non rispondono più, non hanno più quella vitalità, quella necessità di espressione, quel vero significato che dovrebbero avere.

DOMANDA: Si può dire allora che l’immagine non significa più; hai tentato di sostituire immagini nuove, nuovamente significanti!

CAPOGROSSI: L’immagine, se significa, è. Mi ricordo Einaudi alla mia prima mostra personale a Venezia, mostra che allestii con Cardazzo, il grande mercante, al quale devo molto perché nel periodo in cui nessuno credeva in me, fu lui a darmi appoggio grandissimo, morale soprattutto, ed anche economico. Cardazzo in questa mostra mi presentò ad Einaudi che mi chiese che cosa significasse questa pittura, questo nel 1954, ed io risposi: non deve significare nulla, se lei sente della musica da camera, per esempio, non trova titoli: paesaggio, figura, scenetta o altro. Lei nell’ascoltarla, avrà una emozione;

magari di disappunto, di fastidio, di noia od anche una buona emozione: patetica, gioiosa etc. Così è per questa pittura: se le dà anche un minimo di risentimento, di fastidio, è già una sensazione, un fatto vivo che io accetto.

DOMANDA: A proposito di indignazione, riferendoci al periodo più difficile dei primi anni in cui hai elaborato questo nuovo linguaggio, vorrei sapere una cosa: chi è che soprattutto si indignava di fronte a questi quadri?

CAPOGROSSI: Beh, non voglio far nomi.

DOMANDA: Parliamo di categorie, allora!

CAPOGROSSI: Di categorie: dalla media borghesia italiana agli intellettuali italiani, letterati, eccetera, che non capivano, eccetera. In questo sono molto diversi dai letterati francesi i quali sono sempre con i movimenti di avanguardia! Da Apollinaire, da Mallarmé, da Valéry e poi, venendo ai viventi, a Michaux. Tutti i più grandi letterati francesi hanno sempre avuto idee chiarissime sulla evoluzione dell’arte, sui fatti nuovi.

DOMANDA: Da noi c’è una certa resistenza!

CAPOGROSSI: Io trovo che non manca mai la tradizionale palla di piombo che fa sì che in Italia si riconoscano i movimenti di avanguardia con una cinquantina di anni di ritardo -gli Ogetti non mancano mai-

DOMANDA: Senti, pensi che questo linguaggio sia suscettibile ancora di svolgimenti per molto tempo? Lo dico proprio riferendomi alla tua lavorazione in atto!

CAPOGROSSI: Ma io, nei primi anni, pensavo che ad un certo momento la parola sarebbe caduta. Sai, come dice Orazio, no? “Multa renascentur”. Dice: molte parole rinascono che già erano cadute e molte cadono che sono in onore oggi. Vedi, la stessa cosa, insomma pensavo. Oggi devo dire invece, e mi sorprende, che ho sempre un tale desiderio una tale ansietà di dire ancora cose, servendomi di questo unico “vocabolo”, che desidero seguitare a vivere ancora un po’, dato che ho questa gioia di lavorare.

I GRANDI DELLA PITTURA ITALIANA: CAPOGROSSI

ANCHE GLI AMICI MI INSULTAVANO

Concludiamo, ascoltando le confidenze di Giuseppe Capogrossi, la nostra serie di incontri con i massimi artisti contemporanei. « Nel 1950 », racconta il maestro, « quando presentai i miei nuovi dipinti, dopo una lunghissima crisi, successe il finimondo. Amici, colleghi, critici mi accusarono di aver "cambiato" soltanto per sembrare giovane ». « Lo scrittore Comisso mi inviò una lettera di fuoco: "Per non so quale contagio ti è scoppiata nel cervello questa stupida storia della non-forma" ». « Come illustrai la mia pittura al presidente Einaudi ». « Da giovane convinsi mio zio, Pietro Tacchi Venturi, segretario generale della Compagnia di Gesù e confessore di Mussolini, a pagarmi le lezioni alla scuola di nudo di Carena »

Dal nostro inviato
LORENZO VINCENTI
Fotografie di MARIO DOLCETTI

Roma, marzo
Giuseppe Capogrossi potrebbe essere un monumento di vanità o di superbia, i motivi ci sono e ne avanzano.

Innanzitutto, giunto alla soglia della settantina, è ancora un uomo prestante, simpaticissimo, spiritoso. Un tempo, c'è da giurare, deve avere mietuto stragi di cuori femminili. Ma su questo argomento non si sbottona. « Ho moglie, due figlie e domestica », finge di lamentarsi. « Se sfoggio una cravatta nuova si coalizzano, mostrano il viso dell'arme ».

È laureato in giurisprudenza ma insegna pittura all'Accademia di belle arti di Napoli. Appartiene a una famiglia millenaria, secolo più secolo meno, ha diritto di fregiarsi dei seguenti titoli: conte palatino imperiale, conte palatino pontificio, nobile, patrizio di S. Marino. Tomba gentilizia in Santa Prassede. Quindi autore, artisticamente, di una personale rivoluzione attuata col colpo di mano di un « semplice » segno ripetuto all'infinito, che gli ha procurato sia fieri nemici e infuocate polemiche sia entusiastici consensi e affermazioni tra le più dure in campo internazionale, iniziate a Parigi e via via conquistate a Londra, New York, Tokio, Venezia. Definito da Michel Tapié artefice di un' « arte altra ». Diversa, insomma, proprio come lui è diverso da qualunque collega.

"MIRACOLO DI FAMIGLIA"

Di vanità si trovano invece poche tracce, in Capogrossi, nonostante tanto « curriculum ». Affiora piuttosto, quasi una civetteria, la pudicizia, l'ostilità alle confidenze. Ci sono voluti alcuni incontri « preliminari » tra Roma e Milano prima di indurlo ad accettare l'intervista senza riserve. Ecco il motivo per cui concludiamo proprio con questo personaggio la rassegna tra i grandi della pittura italiana contemporanea.

Il colloquio « definitivo » si svolge ai piedi del Monte Tuscolo, non lontano dal luogo in cui sorgeva la villa di Cicerone. Complici, per ottenere confidenze, il panorama fascinoso e i cibi di un oste di classe.

« Maestro », comincio, « ci può parlare della sua famiglia? Origine, splendori, vicissitudini, episodi ».

« Se proprio è necessario », replica infine paziente l'artista, « tentiamo. Deriva dall'unione del Guarna con i Capogrossi. I Guarna erano una famiglia antichissima di origine spagnola, poi trapiantata in Italia. Nei libri di storia si narra di Romualdo Guarna o Romualdo Salernitano, vissuto nel dodicesimo secolo. Medico di larga fama, arcivescovo della sua città, uomo di governo, di vari interessi e multiforme cultura. Scrittore, plenipotenziario del re di Sicilia presso il Papa e presso Federico Barbarossa ».

« Di questa famiglia, se non »

• continua



IL CONTE DEL PENNELLO Roma. Giuseppe Capogrossi Guarna nello studio con il suo quadro più recente. Nato a Roma nel 1900, appartiene a una nobile, antichissima famiglia: un antenato, Romualdo Guarna, fu arcivescovo di Salerno nel XII secolo e uomo di governo; un altro avo, il beato Giovanni Guarna, fondò la famosa chiesa di S. Maria Novella, in Firenze. Capogrossi ha diritto ai titoli di: conte palatino imperiale, conte palatino pontificio, nobile, patrizio di San Marino.

**«I grandi della pittura italiana: Capogrossi
ANCHE GLI AMICI MI INSULTAVANO»**

di Lorenzo Vincenti in «Oggi Illustrato» Milano,
marzo 1971, pp. 69-723 luglio 1967, ore 22.15

Roma, marzo.

Giuseppe Capogrossi potrebbe essere un monumento di vanità o di superbia, i motivi ci sono e ne avanzano. Innanzitutto, giunto alla soglia della settantina, è ancora un uomo prestante, simpaticissimo, spiritoso. Un tempo, c'è da giurare, deve avere mietuto stragi di cuori femminili. Ma su questo argomento non si sbottona. «Ho moglie, due figlie e domestica», finge di lamentarsi. «Se sfoggio una cravatta nuova si coalizzano, mostrano il viso dell'arme».

È laureato in giurisprudenza ma insegna pittura all'Accademia di belle arti di Napoli. Appartiene a una famiglia millenaria, secolo più secolo meno, ha diritto di fregiarsi dei seguenti titoli: conte palatino imperiale, conte palatino pontificio, nobile, patrio di S. Marino. Tomba gentilizia in Santa Prassede. Quindi autore, artisticamente, di una personale rivoluzione attuata col colpo di mano di un «semplice» segno ripetuto all'infinito, che gli ha procurato sia fieri nemici e infuocate polemiche sia entusiastici consensi e affermazioni tra le più durature in campo internazionale, iniziate a Parigi e via via conquistate a Londra, New York, Tokio, Venezia. Definito da Michel Tapié artefice di un'«arte altra». Diversa, insomma, proprio come lui è diverso da qualunque collega.

«MIRACOLO DI FAMIGLIA»

Di vanità si trovano invece poche tracce, in Capogrossi, nonostante tanto «curriculum». Affiora piuttosto, quasi una civetteria, la pudicizia, l'ostilità alle confidenze. Ci sono voluti alcuni incontri «preliminari» tra Roma e Milano prima di indurlo ad accettare l'intervista senza riserve. Ecco il motivo per cui concludiamo proprio con questo personaggio la rassegna tra i grandi della pittura italiana contemporanea. Il colloquio «definitivo» si svolge ai piedi del Monte Tuscolo, non lontano dal luogo in cui sorgeva

la villa di Cicerone. Complici, per ottenere confidenze, il panorama fascinoso e i cibi di un oste di classe. «Maestro», comincio, «ci può parlare della sua famiglia? Origine, splendori, vicissitudini, episodi». «Se proprio è necessario», replica infine paziente l'artista, «Tentiamo. Deriva dall'unione dei Guarna con i Capogrossi. I Guarna erano una famiglia antichissima di origine spagnola, poi trapiantata in Italia. Nei libri di storia si narra di Romualdo Guarna o Romualdo Salernitano, vissuto nel dodicesimo secolo. Medico di larga fama, arcivescovo della sua città, uomo di governo, di vari interessi e multiforme cultura. Scrittore, plenipotenziario del re di Sicilia presso il Papa e presso Federico Barbarossa».

«Di questa famiglia se non sbaglio, c'è anche un episodio descritto da S. Francesco di Paola nella sua *Vita*. È Vero?».

«Accadde che S. Francesco di Paola, recatosi a Salerno, fosse ospitato dai Guarna e che al momento del congedo chiedesse: <Avete un desiderio particolare, una grazia da chiedere? Pregherò perché siate esauditi>. Gli fu spiegato che su questa famiglia, di importanza storica, incombeva la minaccia di estinzione per mancanza di eredi maschi. Il santo rispose: <La vostra famiglia non si estinguerà mai>. Nacque infatti l'erede, l'evento fu accolto come un miracolo. Infine nell'800 l'ultimo Guarna lasciò il nome e i titoli a un Capogrossi (le due famiglie si erano incontrate e unite più volte nel corso dei secoli). Ora io non ho eredi maschi, ma mio fratello sì. Mio fratello, radiologo, si chiama Francesco in onore del santo: una tradizione sempre rispettata».

«Si è sempre interessato alla famiglia?».

«Poco in verità. Da giovane lessi i libri tramandati per generazioni. Scoprii, tra l'altro, che il beato Giovanni Guarna da Salerno era stato il fondatore di Santa Maria Novella, in Firenze. Nel 1923 andai a visitare la chiesa e domandai di poter vedere il cor-

po del beato. «È possibile soltanto il giorno della sua festa», mi risposero. Dissi che si trattava di un antenato e allora fecero uno strappo alla regola. Il corpo, mummificato, era custodito in una cripta di vetro sotto l'altare maggiore: vestito da arcivescovo, con l'anello al dito. In seguito mi scrissero da Firenze che occorre fondi per mandare avanti la «causa», il beato «doveva» diventare santo. Replicai che di soldi non ne avevo nemmeno per me e che l'antenato, sicuramente, stava bene così com'era: beato, sepolto in una chiesa magnifica, nel posto d'onore».

«Quattrini scarsi: anche lei, maestro, ha avuto una gioventù difficile?».

«Piuttosto. Mio padre, Guglielmo, scomparve quando io avevo appena otto anni. Mia madre, Beatrice Tacchi Venturi, condusse me e mio fratello a vivere in casa di un parente, l'avvocato Francesco Zanchini. Che fu, per noi, come un padre, sebbene avesse già sei figli».

«Risultano precedenti, tra i suoi antenati, quanto a talento artistico?».

«Nessun precedente. Fu una sorpresa per tutti allorché, da ragazzo, mi ritrovai la vocazione dell'arte e cominciai a sostenere che volevo diventare pittore. Mia madre, pensiamo ai tempi, rimase perfino addolorata. Sembrava uno scandalo. Per accontentarla, ultimai gli studi classici e frequentai la facoltà di giurisprudenza all'università di Roma (ho ritirato la laurea soltanto pochi anni fa, quando ho vinto il concorso all'Accademia di Napoli). Il giorno stesso in cui divenni «dottore» dissi a mia madre: «È tempo ch'io cominci a lavorare, voglio imparare a dipingere». Una parola. Non avevo una sola amicizia negli ambienti artistici, non sapevo nemmeno se esistevano scuole e maestri».

«PARIGI ERA REAZIONARIA»

«Che cosa avvenne: un altro miracolo di famiglia?».

«All'incirca. Mia madre mi accompagnò da suo fratello, Pietro Tacchi Venturi, gesuita, molto pio ed eminente. Segretario generale della Compagnia di Gesù fino al 1921, quindi confessore di Mussolini, svolse una parte di primo piano tra Chiesa e regime prima, durante e dopo il Concordato (l'«intesa

cordiale» col capo del fascismo andò a catafascio quando zio Pietro rimproverò a Mussolini il suo peccato sentimentale, ossia Claretta Petacci). Zio Pietro, udite le mie aspirazioni, mi indirizzò dal professor Conti. Questo pittore illustrava i vangeli della domenica ed eseguiva lavori di ornato, affresco, nelle chiese».

«Non era un vero maestro, insomma».

«Credo proprio di no. Aveva il poggiamano e il cappello alla Tiziano, mandò anche me a lavorare in chiesa. Mi salvò un pittore tedesco, Theo Hotner, che pagava Conti per apprendere il mestiere.

Un giorno mi chiese: <Ma lei, con la sua cultura e le sue doti, che cosa sta a fare qui?> E io: <Ha ragione, ma non so da chi altri andare>. <Perché non frequenta la scuola di nudo di Carena?>. Quesito esatto. Trovai il coraggio di presentarmi al pio zio Pietro perché mi pagasse le lezioni alla ... scuola di nudo. Credevo che si scatenasse, sul mio capo, la bufera. Invece lo zio, che era molto intelligente, mi compresse e mi aiutò. Così, piano piano, entrai nell'ambiente. Conobbi Oppo e Spadini, la «congrega» del caffè Aragno, mi convinsi che non potevo essere un pittore commerciante né un pittore romano. Non restava che Parigi. Andai con Fausto Pirandello e Martinelli. Una permanenza prolungata, tra il '27 e il '33, salvo brevi ritorni. Frequentavamo gli italiani: De Chirico e suo fratello Alberto Savinio, De Pisis, Cavalli. Non era una vita bohémienne, la nostra. Ci si preoccupava di studiare e lavorare. Parecchie le difficoltà, anche economiche. Un parente mi aiutava inviandomi periodicamente qualche somma. Lo ringraziavo spendendogli un paio di quadri al mese, che non firmavo in quanto stavo ancora cercando la mia maniera. Un periodo di transizione ».

«Quale impressione riportò, appena giunto, della scuola parigina?».

«Certi colleghi illustri, che hanno vissuto con me quel periodo, dalle descrizioni che fanno oggi sembrano avere dimenticato la Parigi tra il 1927 e il 1930. Parigi non era affatto aperta ma reazionaria. Di cubismo, per esempio, non si parlava più. Il cubismo fu rivalutato nel 1932-1933 dai mercanti parigini che

avevano le cantine colme di quadri. A questo punto esplosero l'interesse e il successo».

«Quali furono i suoi orientamenti negli anni successivi a questa esperienza?».

«La situazione, in Italia, non era molto mutata. Un' unica rivista, *Il primato*, di Bottai, dibatteva apertamente i problemi dell'avanguardia, riferiva di Picasso e della Francia. Noi della scuola romana, è risaputo, eravamo all'opposizione rispetto al Novecento milanese. Personalmente, mi orientai dapprima verso una specie di neoclassicismo. Riferendomi soprattutto, dal '37, alla scuola di Cézanne, il grande maestro della pittura moderna, l'autentico rivoluzionario. Ebbi anche interessi verso il neocubismo, poi entrai in crisi. Avvertivo dentro di me che la liberazione sarebbe giunta dopo lungo travaglio».

Capogrossi vince nel '40 il premio di pittura dell'Accademia d'Italia; nel '40 e nel '41 è premiato al « Bergamo ». Artista affermato, ha la sua pittura e i suoi ammiratori, è tra i più noti e stimati. Proprio mentre dovrebbe dedicarsi alla maturazione delle esperienze e delle affermazioni raggiunte, affronta una crisi e decide di ricominciare. Una seconda giovinezza artistica e una lenta conversione, per dirla in breve, dal figurativo all'astratto. Inventa un «segno» o «forma» (la famosa «forchetta») al quale resterà poi sempre fedele, convinto di aver trovato finalmente se stesso. E succede il pandemonio.

«INSULTI SULLE TELE»

«Via la modella », ha scritto Carlo Cardazzo, «ripulito lo studio, sul cavalletto una tela bianca, come tavolozza soltanto il nero. I clienti erano tutti spariti, gli amici si allontanavano, gli artisti lo sfuggivano. Bisognava ricominciare daccapo, riproponendosi «ab ovo» il problema dell'arte, formulando cioè una nuova estetica. La sua era soprattutto una coraggiosa ribellione alla società conformista che l'attorniava. La sua prima mostra con la «nuova pittura» venne inaugurata a Roma alla Galleria del Secolo. Era il gennaio 1950, e nonostante Cagli affermasse che Capogrossi era pervenuto all'intuizione «di un elemento che ha il fascino della prima immagine scritta», l'ambiente

artistico romano, notoriamente scettico e ancorato al mito Scipione, classificava Capogrossi come astrattista. La critica di quel tempo, tolte poche eccezioni, come gli scritti di Frattani, Mariani e Maselli, trovò persino il modo di metterlo in ridicolo. Lo stesso fece Leonardo Borgese, critico del *Corriere della Sera*, quando la mostra venne portata a Milano ».

«Maestro», chiedo riprendendo l'intervista, «come accettò a suo tempo le polemiche divampate attorno alla sua seconda giovinezza artistica? Se Leonardo Borghese intitolò un articolo «Non è astrattismo, che sarà?» , il critico del *Secolo* ammonì: «La paura di invecchiare è una cattiva consigliera». Insomma, non le capitò di pentirsi?».

« Pentimenti? Mai, ero convinto di me stesso. Del resto vennero subito anche i riconoscimenti. Michel Tapié mi invitò a Parigi dove aveva organizzato una mostra collettiva dal titolo suggestivo «Forze a confronto», alla quale erano invitati gli esponenti dell'avanguardia internazionale (De Kooning, Hartung, Mathieu, Pollock tra gli altri). Quanto alle polemiche, meglio averne che essere ignorati. Certo, provai qualche amarezza. Amici e colleghi che, incontrandomi per strada, fingevano di non vedermi. Appassionati d'arte che andavano alle mostre scrivendo dietro i miei quadri insulti irripetibili (il custode scopri perfino un sacerdote intento a vergare una parolaccia). Dell'episodio più sconcertante fu protagonista il compianto scrittore Giovanni Comisso, al quale ero legato da lunga, affettuosa amicizia ».

«MI HANNO CHIESTO SCUSA»

«Ci vuol raccontare questo episodio?».

«Nella primavera 1951 Comisso volle che lo invitassi nel mio studio, esaminò i dipinti e non mosse critica. Poi, tornato a casa, mi inviò un manifesto della mostra parigina imbrattato di segni e una lunga lettera. Eccola: «Caro Capogrossi, un bambino di tre anni ha riempito il vuoto del Vostro <manifesto> con questi <simboli> rossi. Potrà essere un valido elemento per la vostra schiera.

Mio caro, io non ho tradito alcuno, soltanto se un mio amico è ammalato mi spiace, visitandolo, dover-

gli dire: <Stai male, il tuo volto è pallido, il tuo sguardo è fosco...>. E io vorrei che tu stessi bene, ma non so quale cura consigliarti. Eri arrivato dopo molte esperienze a fare della buona e personale pittura, poi non so quale contagio ti è scoppiato nel cervello questa stupida storia della non-forma (vecchia storia perché anche Martini 30 anni addietro si <divertì> a tentare. <Divertì> perché allora egli era giovane e i giovani possono fare anche di questi scherzi). Come puoi credere, come hai potuto credere che io approvi le tue stoltezze, io che sto affinandomi con la mia arte alla rappresentazione non solo della forma esterna dell' uomo, ma a quella che più di ogni altra esiste: a quella interiore? Leggi, leggi i miei libri, leggi l'ultima parte delle *Mie stagioni* (che oggi corre per l'Italia), la parte del <fuggitivo>, e allora comprenderai quale sia la mia certezza e per quale arte. È già tutto caos e disordine nel mondo e proprio dovrebbe anche l'arte fare disordine, quando sua prima ragione d'essere è di dare un cardinale sostegno, un sereno equilibrio.

Lo constatavo ieri a Vicenza davanti alla tavola di Giovanni Bellini: il battesimo di Cristo. Fatti battezzare una seconda volta, mio caro, e rientra nella fede umana. Ti ho voluto troppo bene per lasciarti perdere>. Davvero stupefacente: perché, anziché scrivermi, Comisso non mi aveva criticato faccia a faccia?». «Al di fuori delle polemiche, del resto ormai superatissime, vuole spiegarci lei stesso i segreti delle sue forme, dei suoi quadri senza titolo?».

«Ne hanno dette tante! Un critico tedesco, guardati i miei quadri, annunciò con viso severo: <Lei è il 116° scopritore di un linguaggio>. Ebbene, linguaggio vuole significare mezzo di espressione attraverso segni. Ma ognuno, questo discorso, lo interpreta a modo suo. Nel '54 ebbi la prima sala personale alla Biennale di Venezia. Il presidente della Repubblica, Luigi Einaudi, in visita ufficiale, sostò nella sala e disse che desiderava parlarci. Andai. Mi chiese: <Capogrossi, che cosa rappresenta questa pittura?>. Risposi: <Non rappresenta: può significare>. <E che cosa significa?>. Chiesi a mia volta: <Presidente, si reca talvolta ai concerti di musica da camera?>. <Sì>.

<Ha mai appreso che questi concerti abbiano dei titoli tipo <natura morta> eccetera?>. <No>. <Così sono le opere mie: e se procurano delle reazioni, anche negative, vuol dire che sono valide>.

«Proprio in quell'anno lei vinse il premio Einaudi alla Biennale di Venezia, mentre nel '62 le fu assegnato il primo premio. Ha avuto mostre di successo ovunque (Francoforte, Londra, Parigi, Bruxelles, New York, Pittsburgh, Tokyo, Nuova Delhi, eccetera); critici illustri le hanno dedicato saggi in ogni lingua. I suoi segni misteriosi hanno fatto il giro del mondo, si sono imposti, vengono riprodotti, magari a sua insaputa, su moquette, vestiti da donna, camicie per uomo; sono copiati, falsificati, imitati. Che cosa prova, adesso, ricordando le battaglie che furono?».

«Dipende. Molti amici che mi avevano osteggiato mi hanno poi chiesto scusa. Del successo generico rido: che importanza ha? Sono furibondo contro gli imitatori e i falsificatori, ho avviato delle cause legali. Certo i critici, conoscendo il mio passato di serietà e rendimento, non avrebbero dovuto credere che a 50 anni fossi diventato di colpo balordo solo per sembrare giovane».

«Ebbe anche delle difficoltà economiche, negli anni Cinquanta, per la sua nuova pittura?».

«Altroché! I prezzi dei miei dipinti scesero paurosamente del 75 per cento. Prima vennero i riconoscimenti dei critici all'estero, poi in Italia. Ma il riconoscimento economico si è fatto parecchio aspettare. Devo molto a Carlo e Renato Cardazzo: oltre a offrirmi un contratto che mi sollevava dalle più assillanti difficoltà economiche, mi hanno sostenuto moralmente. Un altro amico che ha sempre creduto in me è Gualtieri di S. Lazzaro, che dirige a Parigi la rivista d'arte *Ventesimo secolo* ».

«E adesso?».

«Non mi lamento. Sono in pace con me stesso. Ogni tanto entro in crisi ma, prima o poi, la voglia di dipingere, quindi di vivere, ritorna».

