

105

Galleria dello Scudo

GALLERIA
DELLO
SCUDO

Verona - Via Scudo di Francia, 2 (ang. Mazzini) - Tel. 590.144



CAPOGROSSI

Capogrossi, con Fontana e Burri, è considerato uno dei grandi innovatori della pittura italiana della seconda metà di questo secolo. De Chirico, Carrà e Morandi sono stati i protagonisti della prima metà.

Dopo l'antologica di Giorgio de Chirico nel dicembre scorso, la prima del Maestro tenutasi a Verona, e ora con questa mostra di Capogrossi, un'altra primizia per la nostra città, pensiamo di aver dato, anche quest'anno, un contributo allo sviluppo di un discorso culturale-informativo per quanto riguarda, in questo caso, la pittura italiana del XX secolo.

la Galleria

IL PERCHE' DI UN SEGNO

Fino ad una certa data Capogrossi ha fatto una pittura figurativa e tonale, densa di contenuti poetici. Poi li ha estromessi e, contemporaneamente, la figurazione è scomparsa. Da quel momento la sua pittura ha cessato di essere elaborazione di materiali poetici ed è diventata poesia nel senso tecnico e strutturale del termine, come movimento metrico o tessitura ritmica che precede la parola e la formula solo in quanto segno che, situandosi in un contesto, diventa significante. Il segno, insomma, non è significante per natura, ma per posizione.

Il ritmo che si snoda nel quadro non è flusso esistenziale, periodicità di pulsazioni vitali. La successione dei segni ubbidisce ad un ordine superiore, psicologico o dialettico che sia. La pittura di Capogrossi non insiste su contenuti mitici e non pratica riti magici o culti misterici: è fatta di segni puramente umani, si sviluppa interamente sul piano di una cultura storica e in atto. Né profonda né trascendentale, si accontenta di collocarsi al posto giusto in una data situazione culturale e di contribuire onestamente a scioglierne i nodi, a chiarirla. L'ordine che la regge non è fatale né drammatico; è un civile « modus vivendi » che si traduce in una prassi semplice e corretta, senza motivi reconditi né fini secondi. Il segno non è cifra né criptogramma: tutto ciò che Capogrossi si propone è di comunicare con la massima chiarezza. Prima di dire quello che ha da dire, posto che qualcosa da dire ci sia, tiene candidamente a farci sapere che non ha nulla da nascondere e nulla da rivelare. Vi par poco, coi tempi che corrono? Anche se, detto questo, non aprisse più bocca, verrebbe la voglia di abbracciarlo.

Invece seguita a parlare, a emettere segnali che, captati, sono già capiti. Ha costruito un sistema segnico, di comunicazione. Il sistema è estremamente semplice, ma aperto a infinite possibilità combinatorie: come un alfabeto ridotto ad un'unica lettera che però si possa pronunciare e scrivere in infiniti modi o, piuttosto, con un'infinita serie d'intervalli. Il sistema non è dato una volta per sempre, ma si costruisce o ricostruisce sotto i nostri occhi; non è una struttura strutturata, ma strutturante. Non dichiara la propria immutabile essenza, quasi fosse lo specchio dell'universale e dell'eterno, ma la propria flessibilità e la propria incoercibile tendenza a mutare: tutto ciò che comunica, in definitiva, è la propria capacità e necessità di comunicare.

Quando Capogrossi si è persuaso che la comunicazione tra gli

uomini è, indipendentemente dai contenuti dei messaggi, la cosa più importante del mondo, da quell'uomo morale che è ha capito che in quel campo c'era da lavorare per tutta la vita: nel senso, proprio, di rendere la comunicazione quanto più piana, limpida, completa possibile.

* * *

E' arcinoto che Capogrossi è stato, per quasi vent'anni, un pittore figurativo: il passaggio alla non-figurazione avviene tra il 1947 e il 1949, poco dopo la guerra. Fino a questo momento la sua vicenda non è diversa da quella di tanti altri. Con la fase neocubista, che l'ha interessato soltanto di striscio, la cultura artistica italiana si è liberata dell'inveterata sonnolenza provinciale e si è collegata apertamente con la cultura europea. Era un passo necessario; ma la sua esperienza europea, che allora voleva dire parigina, Capogrossi l'aveva già fatta. Forse perciò non ha sentito il bisogno di tornare alla Mecca a rendere omaggio al santone Picasso. Si è mosso con gli altri, ma ha preso un'altra strada; e non era facile capire, anche per chi gli stava vicino, dove volesse andare. Il suo itinerario non era nella carta geografica né nell'indicatore delle ferrovie. Mentre gli altri strillavano che volevano fare la rivoluzione (e non avevano poi tutti i torti), lui zitto, cambiava pelle come una lucertola: senza crisi e furie polemiche puntava dritto al fondo del problema. Si muoveva cauto come un acrobata sulla corda e non aveva, sotto, la rete di un qualsiasi assunto teorico o di una già sperimentata cultura. Con un coraggio che rasentava l'incoscienza, rischiava davvero di rompersi il collo. Quando è arrivato dall'altra parte gli abbiamo battuto le mani, ma se fosse caduto? Non sarebbe stata una caduta sulla via di Damasco: non l'illuminazione divina e la salvezza, ma la commozione cerebrale e l'invalidità permanente. E di tornare indietro, nemmeno parlarne. A chi gli chiedeva che cosa cercasse si limitava a rispondere che, lassù sulla corda, si sentiva straordinariamente felice. C'era davvero da pensare che di lassù vedesse qualcosa che gli altri non vedevano: forse vedeva rinascere nel più vasto panorama europeo le stesse difficoltà e gli stessi guai, all'incirca, che avevano paralizzato, dal Futurismo in poi, la situazione italiana. Allora, e agli altri, le cose non apparivano così chiare.

* * *

Dal 1949 in poi in tutti i dipinti di Capogrossi ricorre, declinata in casi e modi sempre diversi, la medesima radice segnica: evidentemente una costante generatrice di una infinità di varianti. L'enimma di questo segno per nulla cabalistico esiste soltanto per chi incautamente si chieda che cosa mai rappresenti, senza riflettere che un segno non rappresenta ma significa e, in questo caso,

significa soprattutto la ferma intenzione di non rappresentare. Si elimina la rappresentazione perchè pone un distacco tra soggetto e oggetto; si rinuncia a rappresentare lo spazio perchè non si vuole stabilire una dualità tra ciò che è dentro (dentro di noi, beninteso) e ciò che è fuori. Il segno che, con la sua comparsa, decreta la fine della rappresentazione, serve soprattutto a rimuovere la cesura e a ristabilire la continuità tra lo spazio dell'esistenza e quello del quadro. Il segno è dunque, in ogni caso, il segno del « continuo ». Come tale, non ammette limiti e non ha direzione: la prima minaccia all'esistenza del segno è la superficie piana della tela con le sue invalicabili dimensioni in altezza e larghezza. Ma questa è anche la condizione del costituirsi del segno come realtà visibile: la condizione, cioè, per cui il segno si dà alla percezione, e soltanto alla percezione, con una nitidezza ed una completezza di significato che scoraggiano ogni velleità di trasferirlo dal piano della realtà a quello dei simboli. Il segno, dunque, deve anzitutto impegnare il piano del quadro, contestare la sua funzione tradizionale di piano di proiezione o di schermo, disintegrarlo in un insieme di segni complementari a quelli del tracciato grafico. Vi sono infatti opere recenti in cui è evidente l'intenzione di rompere lo schermo e di ristabilire la continuità tra ciò che è al di qua e ciò che è al di là di esso. Si tratti di rilievi o di buchi, però, i segni finiscono sempre per collocarsi su piani paralleli a quello, ideale, del quadro: evidentemente Capogrossi non può prescindere dalla tendenza a organizzare lo spazio geometricamente, quindi dalla prospettiva come condizione fondamentale della visione. Prescinderne significava uscire deliberatamente dall'ambito della storia poichè la concezione geometrica non è altro che la concezione storica dello spazio, e contrapporre decisamente la realtà esistenziale del segno all'astrattezza intellettuale dello spazio geometrico. Non si risolve una antitesi dialettica eliminando arbitrariamente uno dei due termini. Ma neppure questo, a rigore, era possibile, dal momento che il segno, per Capogrossi, non è affatto la trascrizione di un impulso primario (come, per esempio, in Pollock) ma il prodotto di un processo deduttivo, intellettuale.

G. C. Argan

Da « Capogrossi », 1967, Edizioni Editalia - Roma

SINTESI MOSTRE PERSONALI

- 1946 - Galleria San Marco. Roma, gennaio.
1950 - Galleria del Milione. Milano, febbraio. Galleria del Cavallino. Venezia, presentazione di Corrado Cagli.
1951 - Galleria del Naviglio. Milano. Galleria Numero. Firenze.
1952 - Galleria del Cavallino. Venezia.
1953 - Galleria del Naviglio. Milano, gennaio.
1954 - Galleria del Grattacielo. Legnano, novembre-dicembre. XXVII Esposizione internazionale di Venezia. Sala personale.
1955 - Galleria del Naviglio. Milano, maggio, presentazione di G. C. Argan.
1956 - Galerie Rive Gauche. Paris, giugno-luglio. Galleria Selecta. Roma, marzo, presentazione di C. Cardazzo. Galleria del Naviglio. Milano. Università di Milano. Gargnano del Garda, settembre.
1957 - Institute of Contemporary Art. London, maggio-giugno.
1958 - Leo Castelli Gallery. New York, aprile. Galleria del Cavallino. Venezia, giugno, presentazione di G. Ballo.
1959 - Galleria del Naviglio. Milano, marzo, presentazione di G. San Lazzaro. Palais des Beaux Arts. Bruxelles, novembre, presentazione di G. C. Argan.
1960 - Galerie 22. Düsseldorf, gennaio-febbraio.
1961 - Galerie duXX Siècle. Parigi, maggio. Galleria Santacroce. Firenze, dicembre, presentazione di San Lazzaro.
1962 - Galleria La Bussola. Torino, febbraio, presentazione di San Lazzaro. XXXI Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia. Sala personale. Ottiene il premio per la pittura.
1963 - Galleria del Naviglio. Milano, marzo-aprile, presentazione di M. Mendes. Tokio Gallery. Tokio, dicembre.
1964 - Galleria La Medusa. Roma, antologica.
1965 - Galerie Im Erker. St. Gallen, settembre.
1966 - Galleria del Cavallino. Venezia, giugno, presentazione di G. C. Argan.
1967 - Europa Center. Berlino. Mala Galerija. Lubiana, settembre.
1968 - Galleria del Naviglio. Milano, maggio.
1969 - Galleria Marlborough. Roma, marzo-aprile. Galleria La Nuova Loggia. Bologna, maggio.
1970 - Galleria Martano. Torino, aprile-maggio. Galleria Georges Moos. Ginevra, ottobre-novembre.
1971 - Galleria Il Centro. Napoli, novembre-dicembre.
1973 - Galleria Qui Arte Contemporanea. Roma, aprile-maggio. Bon à Tirer. Milano, giugno.
1974-75 - Retrospectiva alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a Roma.
1976 - Galleria dello Scudo. Verona, marzo-aprile.

CENNI

BIOGRAFICI



Giuseppe Capogrossi nacque a Roma il 7 marzo 1900.

Frequenta il liceo classico e quindi si laurea in giurisprudenza, ma poi inizia lo studio della pittura sotto la guida di Felice Carena.

Nel 1927 espone per la prima volta alla Galleria Divensen. Nel 1930 partecipa alla 17ª Biennale Nazionale d'Arte di Venezia.

Lavora poi con Cagli e Cavalli.

Arriviamo al 1951, dopo che nel '49 aveva «inventato» i «forchettoni», quando a Roma forma con Burri, Ballocco e Colla il gruppo «Origine» e invia i suoi lavori al Salon de Mai di Parigi.

Da quel momento è sempre presente alle Biennali di Venezia e alle Quadriennali di Roma, e comincia a presentare mostre anche all'estero: New York, San Paolo, Parigi, Bruxelles, Tokio, Londra, e nel '64 a Osaka con Fontana.

Muore a Roma il 9 ottobre 1972.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- 1950 - L. Borgese, *Non è astrattismo, e che sarà?*, in « Corriere della Sera », 28-2-50. / C. Cagli, *Pittori e Psicanalisi*, in « Numero », gennaio-marzo. / C. Cagli, *Capogrossi*, presentazione alla Galleria del Milone, febbraio.
- 1951 - E. Camesasca, U. Galetti, *Enciclopedia della Pittura italiana*, Ed. Garzanti. / P. Descargues, *Véhémences confrontées*, in « Arts », Paris, 16-3-51. / G. San Lazzaro, *Notizia da Parigi*, in « Epoca », Milano, 24-3-51. / A. Warnod, in « Le Figarò », Paris, 28-5-51.
- 1952 - M. Tapié, *Un Art autre*, Paris, 1952.
- 1953 - C. Cardazzo, presentazione della mostra « Sei artisti spaziali », Galleria Pro Arte, Lugano. / C. Cardazzo, presentazione della mostra del Premio Graziano, Galleria del Naviglio, Milano.
- 1954 - M. Radice, G. Capogrossi (XXVII biennale), in « La Biennale di Venezia ». n. 19, n. 20 (aprile-giugno 1954). / M. Tapié, presentazione alla XXVII Biennale d'Arte, Venezia, 1954.
- 1955 - G. C. Argan, presentazione della Personale alla Galleria del Naviglio, Milano, maggio 1955. / P. Bucarelli, presentazione della collettiva « Pittura italiana contemporanea », San Sebastiano, luglio 1955.
- 1956 - G. C. Argan, presentazione alla mostra collettiva alla « Tate gallery », Londra. / G. Ballo, *Pittori italiani dal Futurismo ad oggi*, Ed. Mediterranee, 1956. / C. Cardazzo, *Capogrossi*, in « I Quattro Soli », maggio 1956.
- 1957 - P. Bucarelli, *Pittori della collezione Cavellini*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, maggio-giugno.
- 1958 - G. Ballo, *Capogrossi*, presentazione alla Galleria del Cavallino, Venezia, giugno.
- 1959 - G. C. Argan, *Lettera a Capogrossi dopo la XXVIII Biennale di Venezia*, in « Nosside », febbraio.
- 1961 - A. Camus, presentazione della collettiva « Peintres d'Aujourd'hui », Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, settembre-novembre. / R. Carrieri, *L'alfabeto di Capogrossi è un labirinto magico*, in « Epoca », 18-6-61.
- 1962 - G. C. Argan, presentazione della sala personale alla XXXI Biennale di Venezia, 1962. / M. Calvesi, *Scheda per Capogrossi*, in « Nostro Tempo », aprile 1962. / L. Carluccio, *Capogrossi al Bussola*, in « Gazzetta del Popolo », 15-2-62. / G. Dorflès, *L'alfabeto di Capogrossi*, Milano, Ed. Scheiwiller. / M. Valsecchi, *Biennale né carne né pesce*, in « Tempo », giugno 1962.
- 1964 - L. Alloway, presentazione della collettiva al Guggenheim International Museum di New York.
- 1966 - G. Briganti, *Capogrossi annega nell'inchiostro*, in « Espresso », 17-4-66. / M. Fagiolo dell'Arco, *Questa l'arte d'oggi*, in « Avanti », 9-4-66. / L. Sinisgalli, *Mostra di Capogrossi*, in « Tempo », 17-4-66.
- 1967 - G. C. Argan, *Capogrossi*, monografia ed. dalla Editalia, Roma.

1976
galleria
associata al
sindacato
nazionale
mercanti
d'arte
moderna

Dal 12 marzo al 4 aprile 1976

Orario: 10/12,30 — 16,30/20 — Lunedì chiuso

