

## 261\_R. Borghi 2016

Roberto Borghi, *Attilio Alfieri. Una continuità sommersa*. Testo del catalogo mostra Alfieri, Galleria Carifano, giugno-ottobre 2016.

La letteratura critica su Attilio Alfieri è tanto vasta quanto incredibilmente unanime. Il cliché sul quale sembrano ricalcati soprattutto i testi degli ultimi decenni recita all'incirca così: Alfieri è stato un artista ammirevole per la sua ansia sperimentale, per sua la tenacia nel cimentarsi con vari linguaggi espressivi, finanche per il candore con il quale ha condotto una ricerca pura, disinteressata, tesa soltanto a coniare nuove formule pittoriche. Quest'irrequietezza lo ha condotto ad anticipare molti esiti delle avanguardie che si sono succedute tra gli anni quaranta e i sessanta. L'informale è già presente in nuce nelle nature morte dipinte tra il 1940 e il 1943, la pop art (Rauschenberg in particolare) è prefigurata dai collage di frammenti di riviste illustrate sui quali interviene con pennellate a effetto, realizzati già negli anni trenta. Che dire poi degli echi del Bauhaus e degli accenni di surrealismo che affiorano nelle opere di quello stesso decennio? Quanto di più insolito per un artista italiano autodidatta che non si è formato all'estero, e che si è affacciato sulla scena espositiva mentre imperava uno stile di regime modulato su canoni classicisti e nazionalisti. Pagato il debito tributo all'ammirazione, non si può non riconoscere che Alfieri sia stato discontinuo e infecondo nel suo sperimentalismo. Se solo avesse battuto una strada sino alla fine (la metafora del «battere una strada» ricorre con cadenza tediante), se fosse stato più rigoroso, se avesse tratto maggiore profitto dalla frequentazione degli architetti razionalisti, se quegli esempi di astrattismo polimaterico realizzati nel clima delle triennali e delle ibridazioni tra arte e mondo industriale non fossero rimasti soltanto degli esempi. Invece eccolo oscillare tra stili inconciliabili, per giunta nei momenti meno opportuni: *chiarista* troppo in ritardo e con troppo poco fervore, *correntista*, nel senso del gruppo di Corrente, con troppo anticipo. Peccato, perché «l'Artista buono-sfortunato» (copyright Raffaello Giolli) avrebbe meritato di più. Non dimentichiamoci che era «una promessa certa della giovane arte italiana», una «grande promessa», ma d'altra parte «una rondine non fa primavera»: avresti dovuto uscire dal tuo caparbio isolamento e «riflettere, caro Alfieri»; se solo ti fossi «organizzato culturalmente in gruppo» (parole di Carlo Carrà).

Può darsi che questo format, al netto dell'automatismo un po' stanco con cui è stato reiterato, si limiti a constatare l'evidenza. Che i lavori di Alfieri siano spesso profetici, ma che altrettanto spesso si assomiglino poco tra loro, persino quando vengono creati nello stesso arco temporale, è un dato di fatto. Lo stesso artista sembra confermare le tesi di fondo del cliché con affermazioni come: «non percorsi intenzionalmente nessuna strada al limite; non ne ho mai dissodata una: l'insofferenza a programmi e lanci di manifesti, la timidezza, non me l'hanno mai permesso». Mi sembra però che simili ammissioni siano dovute soltanto all'assunzione del punto di vista della critica, e persino del suo trito linguaggio, come dimostra la metafora della strada da battere; e che comunque includano un tono non del tutto giustificatorio, a volte anzi di sottile rivendicazione, parecchio eloquente e ancor più evidente in altre dichiarazioni come: «a differenza di altri pittori, io non ho avuto e non ho dei periodi, ma degli stati d'animo; [...] sono cosciente però del merito di aver captato per primo delle motivazioni universali alitanti alla mia affinità, al mio nucleo temperamentale: ciò che gli allineati nei gruppi non colsero».

In ogni caso diamo pure per assodato che Alfieri non sia stato un artista univoco, non abbia fatto «un uso a senso unico» (Renato Barilli) dei molti codici che ha elaborato e «abbia proceduto a sbalzi, con improvvisi capovolgimenti, poi con punte nuove, con riattacchi, quasi con convulsioni» (Garibaldi Marussi): tutto ciò svilisce la sua opera, la priva di rilevanza storica?

No, se il giudizio di valore non viene modellato sul dogma dell'univocità, e sulla conseguente e subitanea riconoscibilità di una cifra stilistica. Non sempre la coerenza formale è manifestazione di profondità: troppo spesso lo è di eccesso di cautela o di astuzia; non di rado è fonte di noia. Inoltre, riconosciamolo: il binomio univocità-riconoscibilità è stato più funzionale al mercato dell'arte contemporanea che alla storia dell'arte contemporanea. Eppure, da qualche anno a questa parte, stiamo assistendo all'accantonamento anche di questo criterio: un artista può conoscere il successo di mercato, e la conseguenziale immediata musealizzazione, in assenza di una sigla identificativa che serva da logo per le sue opere; il *brand* sta diventando ormai l'artista stesso, la rilevanza mediatica del suo personaggio, il suo mito che si riverbera sulle sue creazioni, qualsiasi esse siano. Si tratta di un processo deleterio, senza alcun dubbio, che tuttavia ha il vantaggio di mostrare i limiti dell'univocità stilistica intesa come valore assoluto, di mettere in luce come anch'essa non sia affatto un punto fermo nella storia, anzi scaturisca a sua volta da una contingenza storica.

Proviamo poi ad andare alla matrice del cliché: rileggiamo insomma la bella e celebre lettera di Edoardo Persico datata 13 giugno 1933 dalla quale tutto o quasi ha avuto inizio. Il critico napoletano rimprovera per primo ad Alfieri la sua «incostanza», lo vede immerso in una «stagione turbinosa e confusa», trova incomprensibile come in lui «possano sussistere due nature che agiscono contemporaneamente per una scambievole alienazione». Rammentiamoci anche tuttavia che Persico, con un'affettuosa ironia che non sconfessa la sostanza delle sue parole, biasima l'artista perché gli *Archetipi compositi* che omaggiano tra gli altri Giuseppe Terragni, Mario Pagano, la rivista Casabella, sono opere incompatibili con *Il portinaio di via Solferino*, *Ambiente strano*, *Paesaggio adriatico* e altri dipinti che al critico napoletano sembrano «resi [...] con profonda convinzione», ma che a noi oggi appaiono, pur nell'accuratezza e delicatezza della loro realizzazione, decisamente più convenzionali.

A partire da quegli sconcertanti *Archetipi* la storia non univoca di Alfieri conosce una sua sommersa continuità, una persistenza di modalità creative che non emerge in superficie, ma che può essere individuata scandagliando una pittura localizzata a livello dell'*inconscio* (la dimensione maggiormente evocata nei titoli dei dipinti e negli scritti dell'artista loreto). Ciò significa che, come da cliché, stiamo parlando di un artista «in linea con il surrealismo» (Barilli)? Non ne sarei affatto sicuro, anche perché ai surrealisti non interessava tanto l'inconscio, neppure su di un piano squisitamente terminologico, quanto il sogno, anzi «l'onnipotenza del sogno», come leggiamo nel tormentato *Manifesto del surrealismo* firmato da André Breton. Non credo che i dipinti di Alfieri possano essere facilmente definiti onirici (visionari, certo, ma non onirici), non mi sembrano davvero in sintonia con la messinscena oracolare, possente e conturbante che rappresenta lo stigma della pittura surrealista, non mi sembra neppure che anelino al «gioco disinteressato del pensiero» prescritto da Breton, all'automatismo psichico come strumento per sgravarsi dal peso del reale: semmai assemblano frammenti del reale (o di riproduzioni fotografiche del reale) seguendo la logica delle libere associazioni. La realtà comunque risulta ben presente ad Alfieri, e tutt'altro che maltollerata, nient'affatto da rigettare, come dimostrano non solo le opere dedicate a temi civili degli anni settanta o i dipinti di impianto in senso lato realista del periodo trenta-quaranta, ma soprattutto il desiderio di inoltrarsi capillarmente al suo interno, di sperimentarla, di saggiarla nella sua materialità. È come se invece che una dimensione surreale, ne cercasse una sub-reale, cioè calata, sprofondata all'interno del reale, proprio come l'inconscio è inabissato nel cervello: così almeno riteneva l'artista stando a ciò che affermano i suoi scritti e manifestano soprattutto le sue opere degli anni ottanta.

Dell'inconscio, e più in generale del risvolto oscuro della psiche umana (ma forse della realtà nel suo complesso), Alfieri vorrebbe individuare attraverso l'arte una forma composita, un assetto. La «duplice natura» di cui parla Persico sembra rivelarsi in due tensioni contrastanti, ma non poi così inconciliabili: quella ad assecondare l'istintualità, a creare secondo una dinamica pulsionale, e quella a incanalare l'energia in una struttura che però non risulti castrante, in un ordine che mantenga un carattere vitale. All'interno delle sue opere queste nature si presentano di rado separate: perlopiù l'una converge verso l'altra, e si mescola in dosi diverse all'altra. Può capitare quindi di scorgere una sintesi compositiva che riesce a essere estremamente poetica, un ordine capace di non ingabbiare il vigore e semmai di sprigionarlo, in opere diversissime come un *Mandala cosmico* del 1934 e alcuni tra i paesaggi del Conero dipinti negli anni ottanta.

Può darsi che in questa ricerca di un assetto dell'inconscio da individuare attraverso l'arte rientri anche l'insistenza sull'*archetipo*, altra parola che accompagna la scrittura di Alfieri e soprattutto i titoli delle sue opere continuativamente dagli anni trenta agli ottanta. Per la verità si tratta di un termine non desueto nella cultura italiana dei primi decenni del Novecento. Carlo Belli, il teorico di riferimento degli astrattisti lombardi, già alla fine degli anni venti scriveva: «il nostro classicismo [...] non si esplica nell'imitazione dei modelli passati, ma si manifesta nella creazione di nuovi archetipi. Instaurare e non restaurare. [...] La Grecia ci ispira, ma non ci sopprime». Gli archetipi di Alfieri sono talmente nuovi, ma soprattutto così insoliti, da non essere affatto permeati di classicità e da prescindere da ogni richiamo alla Grecia, alla quale semmai preferiscono la Sardegna. Anche l'artista loretano insomma condivide il bisogno di primordialità che accomuna gli esponenti delle avanguardie astratte, ma gli dà una risposta più radicale e inedita in termini di soluzioni formali e di rimandi storici. I suoi archetipi sono anzitutto affioramenti visivi di *intuizioni* psicologiche: se tale primordialismo impregnato di ancestralità, di una misteriosa basilarità energetica, può trovare un luogo, una civiltà e magari persino un'architettura di riferimento, non vi può essere nulla di più appropriato della Sardegna dei nuraghi celebrata in un ciclo di dipinti dei primi anni settanta.

Gli archetipi, dicevo, sono anzitutto affioramenti di intuizioni: di «intuizioni», si badi bene, «non di intenzioni» (non di programmi, di teorie costruite a priori, e talvolta furbamente a posteriori), come scrive lo stesso Alfieri chiarendo in modo folgorante la sua diversità rispetto a molta cultura novecentesca. Ma se vogliamo andare all'origine persino di queste intuizioni, allora dobbiamo accantonare momentaneamente la pittura per focalizzare un «ragazzo ignaro, ancora vergine di esperienza» di cui parla l'artista in un suo scritto autobiografico. Quel ragazzo che «percorreva scalzo gli argini del fiume Musone, avvolto da brezze evocatrici [...], rimemorando presenze occulte nel tempo: presagi, destini atavici, trapassi».