

## *Le “partiture” del segno e i cromatismi paesaggistici in Attilio Alfieri* *Il disegno come un “laboratorio di percezione”* *di Andrea Carnevali*

Attilio Alfieri (1914–1992), dopo una prima fase di intensa riflessione sugli affreschi della Basilica della Santa Casa di Loreto — dove ebbe modo di osservare da vicino le opere di Alfonso Gatto e di Biagio Biagetti, durante il periodo di riabbellimento del santuario — si trasferì, nel 1925, a Piacenza e, successivamente, a Milano, pervenendo a un rinnovamento del proprio linguaggio grafico e pittorico, senza mai dimenticare le Marche, la terra d’origine.

Una svolta significativa rispetto al realismo ottocentesco si avverte nei disegni portorecanatesi e nei dipinti degli anni Trenta, nei quali si coglie il tentativo di riprodurre le facciate delle case del paese — strette e allungate — protette dall’ombra degli alberi. Soltanto a partire dagli anni Quaranta, tuttavia, l’artista orientò in modo consapevole la propria ricerca verso soluzioni formali più sintetiche, volte ad alleggerire la struttura della forma e a contenere la densità cromatica che, fino ad allora, aveva dominato la composizione. Non si trattò di una rivoluzione totale del suo stile, bensì dell’esigenza di introdurre una fase di decongestione visiva, in risposta alla stratificazione materica e al sovraccarico tonale delle prove precedenti. In questa nuova stagione espressiva, accanto all’uso delle chine, assunsero rilievo particolare le superfici bianche o lasciate grezze del supporto pittorico, le quali divennero elemento attivo della composizione: campi di respiro, zone di equilibrio tra il pieno e il vuoto.

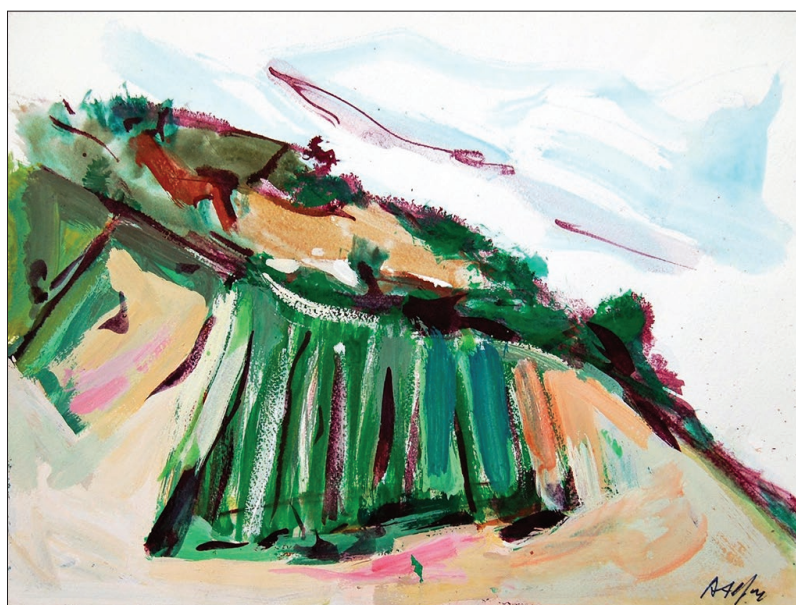
Questa tensione alla sottrazione, maturata nei decenni centrali del Novecento, troverà piena espressione in due momenti rilevanti della sua produzione: il primo, nelle grafiche a inchiostro del 1974 dedicate alla campagna marchigiana, in cui il segno si fa essenziale e lirico, scavando la forma sino a ridurla a puro accenno; il secondo, nelle composizioni poli-

crome realizzate tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, dove il colore, depurato da ogni ridondanza, si distende in campiture leggere e atmosferiche, restituendo una visione rarefatta e contemplativa del paesaggio. In entrambi i casi — come opportunamente evidenziato nell’allestimento della mostra *Il paesaggio marchigiano di Attilio Alfieri* (dal 13 giugno al 27 settembre 2025) presso il CART di Falconara Marittima e nei recenti studi critici dedicati all’opera dell’artista — Alfieri persegue una poetica del silenzio e della sospensione, dove il vuoto non è assenza ma potenza evocativa, campo di emersione della memoria e dello sguardo interiore. La coerenza formale di questi cicli e la loro inedita partitura emotiva dimostrano come la sintesi tra segno e colore rappresenti, nell’opera del maestro loreetano un atto di profonda necessità espressiva.

Il ciclo elaborato tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio del decennio successivo si caratterizza per un impiego più articolato e consapevole della materia cromatica, la quale amplifica la resa atmosferica e restituisce al paesaggio una vibrazione lirica, a volte più sintetica. Le grafiche inchiostrate (1974), invece, si configurano come un’indagine sul paesaggio condotta attraverso un segno essenziale, asciutto, che lascia spazio a un uso sapiente e meditato del vuoto, inteso non come assenza, ma come respiro della composizione.

Una lettura unitaria di entrambe le serie consente di cogliere la coerenza formale della ricerca alfieriana, nonché l’inedita partitura emotiva che emerge dalla fusione tra segno e colore: una poetica dell’essenzialità che, lungi dal ridurre, potenza alla densità evocativa dell’immagine, facendone specchio alla contemplazione interiore.

Alfieri concepisce il foglio come un



*Vigneti sul Conero, 1975, acquerelli e tempera su carta*



*Conero, 1975, acquerelli e tempera su cartoncino*



Gabicce, 1974, china e acquerello su cartoncino



Gabicce, 1974, acquerello e tempera su carta

terreno di sperimentazione immediata, dove gesto grafico e stesura pittorica dialogano senza soluzione di continuità. Da un lato, le carte degli anni Settanta documentano la sua propensione per il tratto rapido e la tensione fra pieno e vuoto; dall'altro, le opere a colori traducono lo stesso impulso evocativo in accordi tonali vibranti. La prossimità cronologica dei due cicli rivela un'identica ricerca di sintesi espressiva: l'artista oscilla fra la sottrazione geometrica e la modulazione cromatica, fedele all'idea di trasfigurare la percezione visiva in un'astrazione lirica.

Nei fogli datati 1974, il maestro elimina ogni elemento superfluo, puntando sulla purezza del tratto e sulla pregnanza dello «spazio negativo». Linee calligrafiche definiscono orizzonti e declivi, mentre pochi segni sintetici – le «cassette» arcaiche, le arcate dei campi – evocano la memoria rurale senza mai cadere nell'aneddotico. Il bianco del supporto non è mera assenza, ma «spazio attivo» capace di infondere ritmo e profondità al segno. In un dialogo immediato tra penna e pennello, l'artista cattura l'impressione fugace del paesaggio, trasformandola in astrazione gestuale e a volte con un segno automatico. Il tratto si fa essenziale per tradurre i momenti più intimi vissuti dal «poeta-pittore»: l'evocazione lontana del mare o dei colli del Conero, così come il dolore per la perdita della moglie, esperienza che grava sull'animo e ne inibisce il flusso creativo. In tali circostanze, Alfieri adotta rapidi movimenti grafici minimali, capaci di ricondurlo al presente dei soli elementi primari e fondamentali.

Negli esiti grafici eseguiti poco prima della sua scomparsa, l'artista rivisita le Marche presente nei suoi ricordi: il segno diventa circolare, chiudendosi su se stesso e tracciando una traiettoria personale ed esistenziale.

In questi fogli, la casa – sempre ridotta all'essenziale – si colloca al centro del racconto visivo, mentre il bianco del fondo ne esalta la volumetria e la carica simbolica. Attraverso sottrazione e modulazione cromatica, Alfieri è tra i rinnovatori della grande tradizione del vedutismo, proponendo un linguaggio grafico e pittorico di rara intensità: la sua liturgia del gesto e del colore continua a parlare al pubblico contemporaneo con vigore e delicatezza.

#### La tavolozza come “partitura emotiva”

Nella serie policroma, realizzata con inchiostri, acquerelli e gouache, il disegno veloce convive con velature luminose e pennellate ampie. Le campiture di azzurro e verde evocano cielo e acqua, mentre tocchi di ocra, arancio e rosso scandiscono i punti focali – barche, casolari, filari di alberi – come fossero note in una partitura musicale. L'alternanza di aree dense e leggere genera una dinamica interna che avvolge lo spettatore in una lettura fluida e vibrante. I segni neri, presenti anche qui, organizzano la scena definendo contorni semplificati, mentre il colore assume la funzione di atmosfera e memoria storica del luogo.

In questo ciclo Alfieri sperimenta, inoltre, le dinamiche della velocità e del movimento in chiave futurista: non è azzardato rintracciare, in talune stesure — come nelle opere ispirate a Gabicce —, un richiamo allo slancio dinamico di Boccioni e dei suoi contemporanei, trasposto però in forme essenziali. L'artista tende ad alleggerire la composizione da ogni sovrastruttura superflua, riducendo all'essenziale gli elementi figurativi per cogliere, con immediatezza, la ricerca espressiva e, soprattutto, la carica poetica del soggetto rappresentato. I soggetti si sviluppano lungo la costa

compresa fra Ancona e Pesaro, dal Conero al Parco di San Bartolo, in un continuo dialogo fra mare e colline: si pensi a *Gabicce* (1974–1975), *Alle ginestre sul Conero* (1970–1979), *Portonovo* (1970–1979) e, più in generale, ai numerosi *Paesaggi* realizzati nello stesso periodo.

#### La veduta marina come soglia dell'interiorità

Nelle opere ispirate al mare, il motivo marino — talora dichiarato, tal'altra appena suggerito — si configura non soltanto come soggetto iconografico, bensì come spazio liminare, zona di transizione tra materia e respiro, tra tempo fisico e tempo interiore.

In una delle composizioni, verosimilmente ispirata al tratto costiero del Conero, il mare non occupa il centro della scena, ma si dischiude come orizzonte di apertura e di fuga. Il blu profondo si distende in larghe campiture orizzontali, opponendosi al moto diagonale della terra, in un equilibrio instabile tra permanenza e movimento. L'acqua, resa attraverso pigmenti diluiti e trasparenze cromatiche, non riflette né definisce: si espone come soglia, come campo energetico silenzioso, cifra di un altrove. La falesia che la fronteggia, articolata in segni rapidi e nervosi, pare farsi barriera della memoria, come se la pittura volesse affermare: oltre questa costa, si apre l'indicibile.

Altrove, pur in assenza esplicita del mare, l'assetto compositivo e la luce diffusa rivelano una relazione implicita con l'elemento acquatico. Le ampie curve nel cielo, svincolate da ogni esigenza mimetica, aprono uno spazio immaginativo che allude alla fluidità dell'aria e dell'acqua. Il paesaggio, sebbene terrestre, custodisce così l'eco di un'assenza liquida: di un mare che pare collocarsi appena oltre il margine del foglio, trattenu-



Porto Recanati, 1926, matita su carta



Porto Recanati, 1926, matita su carta

to sul limite della visione. I verdi intensi e gli ocra caldi si distribuiscono in campiture larghe e non finite, dove la vibrazione cromatica resta sospesa tra la definizione della forma e il flusso instabile dell'energia pittorica. Nell'opera *Vigneti sul Conero* (1975), in *Vigne e Conero* (1984) e, in particolare, in *Gabicce* (1969), la presenza del mare si fa più esplicita, ma non per questo meno enigmatica. In quest'ultima opera, una barca rossa campeggia in primo piano, tra case stilizzate immerse in un'atmosfera sospesa, quasi irreale. Il tratto nero, incisivo e strutturante, ordina le forme con decisione, mentre l'acquerello consente al colore di trasudare, evocando l'inquietudine di un'acqua non visibile. Qui il mare non si manifesta come distesa naturale, ma si concentra nella barca stessa, divenuta reliquia silenziosa di un altrove. Non vi è porto, né orizzonte: la barca, immobile sulla terra, allude a un viaggio interrotto o a un naufragio dell'anima. Il motivo marino si interiorizza e si fa metafora di un'attesa, di una sospensione, di una tensione fra il desiderio del moto e la stasi della realtà.

Nell'opera grafica di Attilio Alfieri, dunque, il mare non è mai semplice oggetto di descrizione, bensì struttura profonda della visione: luogo di transito, di dissolvenza, talora di rimozione. Attraverso l'uso sapiente del vuoto, della trasparenza cromatica e del segno interrotto, l'artista non raffigura il mare, ma lo evoca. La pittura diviene "campo di emersione dell'invisibile"; e in questo contesto, il mare è l'invisibile stesso: l'oltre che sfugge, che si dissolve, che resta.

#### Continuità tematica e varianza formale

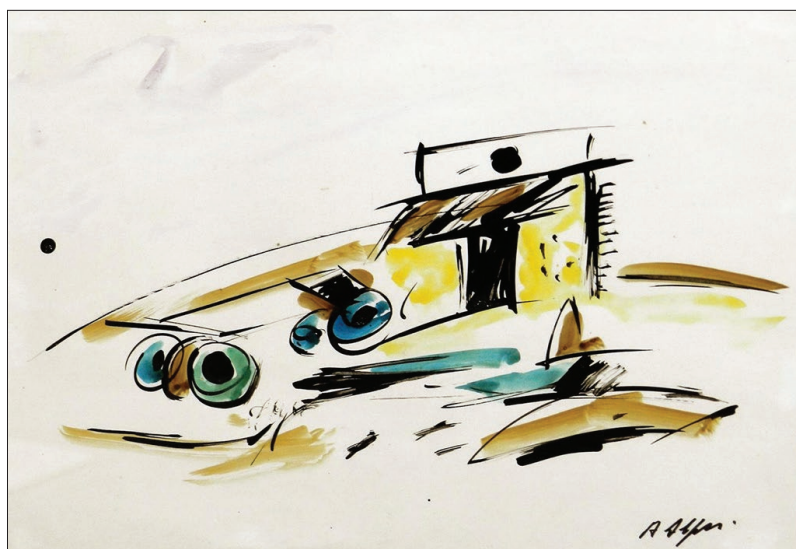
Se l'economia del segno e l'amore per la sintesi contraddistinguono i fogli inchiostrati, la scelta cromatica

nei lavori policromi non nega affatto l'urgenza espressiva di Alfieri, bensì ne amplia il raggio semantico perché il paesaggio – rurale o costiero – resta il pretesto per un'indagine plastica sulla superficie pittorica: il segno diviene cifra distintiva di un artista che, pur nel passaggio fra monocromia e colore, mantiene immutata la tensione verso l'essenza della forma e dell'emozione visiva.

L'esperienza grafica di Attilio Alfieri oscilla fra astrazione lirica e memoria figurativa, spostandosi con disinvoltura dal nero dell'inchiostro alle trasparenze cromatiche. Il risultato è una vera e propria liturgia del gesto, in cui ogni linea e ogni macchia di colore concorrono a delineare un paesaggio emozionale, al tempo stesso familiare e sospeso in una dimensione *intemporale*. Attraverso queste operazioni di sottrazione e di amplificazione tonale, Alfieri rinnova la tradizione del vedutismo, proponendo un linguaggio grafico e pittorico che continua a parlare, con forza e delicatezza, al pubblico contemporaneo.



Porto Recanati, 1926, matita su carta



Gabicce, 1974, china su cartoncino

**Andrea Carnevali** è giornalista pubblicista. Tra i suoi interessi figurano l'arte, la letteratura e il teatro contemporaneo.

**Oliviero Gessaroli**, direttore della rivista *VivArte*  
**Susanna Galeotti**, Presidente *L'Arte in Arte*, grafica