

AFRO: LA PITTURA PRIMA E DOPO

Barbara Drudi

La penna "affilata" di qualche giornalista potrebbe tornare a scrivere – è già capitato, non sarebbe quindi la prima volta – che questa mostra di Afro ospitata al Museo Bilotti è una "ennesima mostra di Afro". Sottintendendo, il nostro giornalista – neppure troppo velatamente – che non se ne sentisse proprio il bisogno. In apparenza potrebbe anche avere ragione: esiste forse una sorta di inflazione della figura del grande pittore friulano, come alcuni pensano, a scapito di artisti meno noti e tutti da scoprire? È vero che, dalla scomparsa di Afro a oggi, le mostre della sua pittura si sono susseguite a buon ritmo. Inoltre, non si può negare che gli studi e gli scritti critici pubblicati costituiscano ormai una bibliografia così ricca da impegnare sempre di più chiunque decida di approfondire il suo lavoro. Ce ne è per tutti i gusti.

A partire dalle pagine poetiche della critica brandiana, debitrice per certi aspetti del modo che ebbe Croce di intendere l'espressione pittorica, per arrivare all'estremo rigore scientifico dei testi pubblicati sul catalogo della grande mostra tenutasi recentemente al MART di Rovereto.

Per altri aspetti tuttavia il nostro giornalista avrebbe torto. Intanto gli andrebbe ricordato che di mostre di Afro se ne facevano molte anche prima della sua morte: Afro, artista dal talento cristallino e pittore di bravura quasi virtuosistica, ebbe per sua fortuna – e merito – successo in vita: un grande successo, anche commerciale. Successo, quello della pittura di Afro, partito come è noto dagli Stati Uniti – e solo in seguito 'rimbalzato' in Italia. Afro si era affermato oltreoceano per la qualità dei suoi lavori, e per l'abilità e tenacia della sua gallerista Catherine Viviano (al loro rapporto ho dedicato un lavoro al quale rimando)¹.

Quando la pittura, come possiamo senz'altro dire della pittura di Afro, non solo è "bella" (anche se oggi non è una caratteristica da tutti ben vista), ma anche "vera", convincente, e ricca di spunti formali, non smette mai di attirare l'osservatore verso rinnovate letture.

Non c'è niente da fare: la pittura di Afro regge nel tempo, e continua a far venire voglia di vederla e farla vedere. Ecco perché si fanno mostre di Afro. Ma allora, chiediamo poi al nostro immaginario giornalista: forse sarebbe giusto smettere di guardare – e contemplare – i grandi pittori del passato solo perché ormai sono stati "troppo visti"? Dovremmo smettere – noi storici dell'arte – di dedicar loro mostre e studi perché ormai le loro opere "le conoscono tutti"?

A nostro parere no, anzi. Una volta chiarito – e preso congedo dal nostro 'fantomatico' giornalista – che una nuova mostra di Afro non richiede giustificazione alcuna, diamo qualche spiegazione.

L'intento della nostra mostra è presto detto: ri-guardare la pittura di Afro da un'angolazione differente, offrire nuovi spunti di lettura del suo procedere pittorico, favorendo così una godibilità nuova a chiunque voglia soffermarsi a contemplare la sua pittura. Non è forse carattere specifico della "storia dell'arte" quello di rileggere il passato e metterlo in rapporto con il presente? Esiste, ed è innegabile, un mutamento del "gusto", come ha scritto anche Lionello Venturi, e dunque in parallelo esiste una possibilità sempre nuova di leggere opere, anche quelle già molto note.

Nel nostro caso il motivo conduttore, della rinnovata lettura che proponiamo, è il "progetto", la fase preparatoria che conduce all'opera.

Come nasce un dipinto di Afro? È questa la domanda che ci siamo posti e alla quale questa mostra cercherà di dare una risposta. Vogliamo mostrare il modo attraverso il quale Afro arrivava ai suoi dipinti definitivi – all'opera conclusa – proponendo allo spettatore non solo le tele già conosciute, ma soprattutto le tappe dei disegni e degli studi preparatori che a quelle opere hanno condotto.

Mettendo l'accento sul procedimento creativo e formale intrapreso da Afro ogni volta che cominciava a dipingere, cercheremo inoltre di comprendere più a fondo certi andamenti formali della sua pittura e di far luce sui passaggi e le metamorfosi di quel cammino creativo.

Un cammino che, come è possibile constatare dalle opere esposte, era lungo, ragionato ed elaborato. Altro che automatismo psichico! Fin dai primissimi anni del suo lavoro di pittore i progetti, gli studi, i disegni erano per lui una sorta di preludio, una base indispensabile dalla quale partire per la realizzazione del dipinto finale.

Con il passare degli anni, vedremo poi come, da studio preparatorio, il disegno assurge ad opera vera e propria privilegiando quel carattere di immediatezza e libertà che solo nella fase progettuale

e inventiva l'artista si concedeva. Per tornare infine, nelle opere della maturità, a un recupero del disegno preparatorio e a una maggiore compostezza e regolarità delle forme nei dipinti. Non si tratta dunque di una semplice "mostra di disegni e bozzetti", ma di un confronto tra alcuni dipinti e gli studi specifici che li hanno preceduti.

Trentasette sono le opere – tra progetti e tele – esposte in questa occasione. Sono opere che vanno dal 1951 al 1975 e delineano esemplarmente tutto il percorso artistico di Afro: dal momento in cui decide di abbandonare la figurazione e intraprendere la via dell'arte astratta fino alle ultime, formalmente più composte, tele della sua produzione.

Nonostante la scelta di Afro in favore dell'astrazione fosse deliberata, e in qualche modo anche dettata dal clima culturale, nei primi anni Cinquanta la sua pittura rimane ancora legata allo spunto figurativo, alla visione della realtà. In altre parole, quella libertà totale, quel ripartire da zero, che già si andava affermando al di là dell'oceano con Pollock e gli altri, non apparteneva ancora all'esperienza italiana. Anche se, ricordiamo, nel 1950 Afro aveva compiuto il suo primo viaggio a New York in occasione della mostra personale alla Catherine Viviano Gallery.

Partire dal "dato di realtà" per poi elaborarlo in modo soggettivo e in libera espressione formale era il modo di procedere di molti artisti italiani che, per certi aspetti coraggiosamente, si avviavano verso l'astrazione, disobbedendo alle regole e al domino del cosiddetto realismo socialista. Eppure quel coraggio, quel "salto nel buio", come lo chiamò una volta Toti Scialoja scrivendo del suo passaggio alla pittura astratta, non era ancora totale.

Ci si lanciava con il paracadute, potremmo dire. Così i punti di riferimento rimanevano saldamente fissati nella pittura francese, in Picasso, e nei padri dell'astrattismo italiano, cioè nel futurismo. Anche se, in quei primi anni Cinquanta, fertili ma incerti, lo studio attento della pittura di Giacomo Balla non poteva essere apertamente rivelato, per ovvie ragioni².

Eppure proprio nella prima opera, in ordine cronologico, qui esposta – Negro della Louisiana, 1951 – il debito nei confronti di certe ricerche balliane appare evidente: in particolare per le linee verticali che costruiscono la figura e che intersecano le curve orizzontali, tendendo a suggerire il senso del movimento come in Mercurio transita davanti al sole di Balla del 1914. Molto più forte l'influenza balliana sul Negro della Louisiana, a mio parere, di quella presunta del Nu descendant un escalier n. 2 (1912) di Marcel Duchamp, quadro maturato dopo la prima mostra futurista a Parigi e a cui molti critici fanno riferimento quando scrivono di quest'opera di Afro.

Per non cadere nell'equivoco dell'appiattimento di prospettiva storica, va tenuto conto che l'attenzione per Duchamp negli anni Cinquanta avviene soprattutto in America ed è rarissimo trovare riferimenti al suo lavoro nei documenti o nelle dichiarazioni degli artisti italiani di quel decennio. Del resto poi Duchamp dal 1942 si era stabilito definitivamente a New York e nel 1955 diventerà a tutti gli effetti cittadino statunitense.

Questa attenzione verso lo stravagante scacchista francese fu operata soprattutto dai cosiddetti New Dada che vedevano nel gesto dissacratorio e azzerante la nuova idea di creatività più concettuale che visiva. Tanto per fare un esempio di questa idea dell'arte ricordo che è del 1953 l'emblematico e dadaista Erased de Kooning drawing di Robert Rauschenberg. Senza inutili lungaggini, appare chiaro che la direzione della pittura di Afro è opposta e si muove all'interno di una tradizione pittorica – e sottolineo pittorica – europea.

Ma torniamo all'opera. Interessante notare immediatamente come il titolo Negro della Louisiana sia veramente poco politically correct ai nostri occhi, ma come ci faccia ragionare, insieme a un'altra opera simile Negro che taglia l'erba sempre del 1951, su quanto Afro potesse aver riportato dal suo lungo itinerario (otto mesi) in giro per gli Stati Uniti compiuto l'anno precedente.

Niente "Scuola di New York", nessun accenno ai vertiginosi dripping di Pollock – che già nel 1949 l'America aveva celebrato sulla copertina di Life domandandosi "È lui il più grande pittore vivente degli Stati Uniti?" – né tantomeno alle metamorfosi astratte del surrealismo operate da Gorky, considerato dalla Viviano solo un "pallido imitatore di Mirò". Viceversa quello che Afro manda a memoria durante il suo viaggio sono i luoghi, le città e i personaggi. Anche Burri, del resto, parlava spesso delle suggestioni che suscitavano in lui i grandi paesaggi americani, quelle distese a perdita d'occhio, così diverse dai paesaggi della sua terra natale.

Afro, tra le mille cose viste, probabilmente viene impressionato – per noi oggi abitanti di città multietniche quasi impossibile da immaginare – dalla quantità di persone di colore che popolavano l’America e vivevano esattamente come i bianchi, e decide di dedicare due opere a questo tema. Per Negro della Louisiana, qui esposto, che ci sembra richiamare l’immagine di un suonatore di banjo di New Orleans, Afro decide di preparare un disegno a carboncino, delle stesse dimensioni della tela finale (150x100), che sia la base sostanziale dell’opera da realizzare in seguito. Così costruisce con un morbido segno nero la figura, ne suggerisce i contorni e i volumi, la colloca, sempre con linee rette e curve ripetute alla maniera futurista, nello spazio fisico che la contiene. Ma è evidente come, attraverso quei segni ripetuti e quei brevi accenni alla definizione del corpo, Afro affidi la forza dell’immagine più alla fantasia dello spettatore che non alla resa naturalistica. L’artista utilizza al suo scopo, molto probabilmente, carboncini di diverse dimensioni: uno più sottile dal segno unico e uno più largo e piatto per campire gli spazi e suggerisce così quell’effetto di chiaroscuro che da un lato dà plasticità all’immagine dall’altra tende ad esaltare l’ambiguità Tra figura e astrazione. L’uso del carboncino – tecnica così antica da risalire alla preistoria – gli permette di spaziare attraverso una vastissima gamma di grigi e neri, e di realizzare con efficacia un disegno di grandi dimensioni. Il segno di matita in quella grandezza, è ovvio, scomparirebbe se guardato a distanza.

Osservando con attenzione, ci accorgiamo che è quasi impressionante la somiglianza tra il carboncino e l’opera definitiva, pochissime le variazioni. Tanto da lasciarci pensare ai cartoni da spolvero per gli affreschi che andarono a sostituire le più antiche sinopie!

Che Afro sia profondamente radicato nella tradizione pittorica italiana ed europea è cosa stranota, ma quello che è interessante osservare è la trasposizione di tecniche antiche nel linguaggio a lui contemporaneo, in un linguaggio che voleva essere all’avanguardia. A differenza di molti altri artisti che cercavano attraverso nuove tecniche – le più disparate – il modo per proporre una rinnovata espressione visiva, Afro si serve degli strumenti antichi della tradizione per creare una pittura al passo con i tempi e convincente. Anche per la stesura finale dell’immagine sulla tela, Afro adopera una sua tecnica tipica di quegli anni: la tempera all’uovo ricoperta poi da uno strato di olio. L’intenzione, riuscita, è quella di ottenere l’effetto di una pittura luminosa, non densa, nella quale i passaggi delle velature fossero evidenti, ma non opachi. Per questo la scelta di passare uno strato di olio superficiale una volta terminata l’opera.

Al fine di comprendere meglio il lavoro preparatorio di Afro abbiamo esposto in mostra i cinque studi preparatori per Il ragazzo col tacchino, opera su tela del 1954 oggi conservata al MoMA di New York. (Il quadro fu acquistato dal museo durante la mostra personale alla Viviano Gallery nel 1955)³. Per questo dipinto, dalla apparente facilità esecutiva e dalle suggestioni formali picassiane miscelate a un cromatismo lirico, il lavoro preparatorio è stato intenso. Il punto di partenza continua a nascere dalla memoria, poco importa che il ricordo sia recente o appartenga al passato, il pretesto, diremmo, deve riferirsi a qualcosa che esiste o che è esistito. In questo caso lo spunto è autobiografico: come Afro era solito raccontare l’episodio del ragazzo col tacchino apparteneva alla sua infanzia, presumibilmente l’occasione in cui l’artista vide un ragazzo in campagna strangolare un tacchino (questa ci appare con tutta evidenza la scena), allo stesso modo in cui un tempo si ammazzavano i polli destinati alla tavola. È facile pensare come l’episodio potesse essere rimasto impresso nella sua mente di bambino e che tornasse – senza apparente spiegazione – molti anni dopo.

La quantità e la modalità di questi studi preparatori rende chiaro il procedere di Afro. L’artista parte da uno schizzo, questo sì con ogni probabilità, un segno automatico, un gesto dettato da una libertà formale interna lasciata fuori controllo. I primi fogli sono a inchiostro blu e di piccole dimensioni, come se Afro volesse lasciar correre liberamente la sua penna. Il primo, in ordine cronologico, è un piccolo disegno tutto concentrato nella parte laterale, quasi un appunto. C’è un segno nitido che crea la forma, e velature, di inchiostro diluito, che ne confondono i contorni. Poi, nel secondo schizzo, la forma si ingrandisce, prende più forza, più coscienza di sé, e marca nettamente pieni e vuoti. I blu dell’inchiostro si fingono colori, da più chiari a più intensi. Ma sarà poi così vero che la prima forma nasce dal ricordo? Non sarà forse la forma stessa, nata da un

breve gesto inconsapevole e incontrollato, ad aver condotto l'artista a leggere in quei tratti un antico episodio autobiografico?

Quello che vediamo in ogni caso è il procedere di Afro per stadi successivi di 'accumulazione': nel terzo e più grande inchiostro infatti l'immagine è ormai riconoscibile e occupa tutto lo spazio del foglio. Non più timido schizzo, ma forma comunicante. A questo punto Afro aggiunge il colore e cambia anche mezzo: passa all'acquerello. Dopo tante elaborazioni e ripensamenti arriva al progetto finale. Anche qui, come per Negro della Louisiana il progetto ha le stesse dimensioni del dipinto, e la tecnica mescola pastello colorato e carboncino.

Appare chiarissimo come l'immagine per Afro nasca per 'accumulazione': la forma finale non è certo ottenuta 'per via di cavare', non esce da un magma, ma si costruisce a gradi, su un impianto, una griglia, dipanata da memoria 'interna', e aggiunge forma a forma, disegno a disegno, colore a colore, velatura a velatura. "Io lavoro, e da questo lavoro nasce altro lavoro", ha scritto Afro in una lettera spedita ad Umbro Apollonio.

Certo la pittura di Afro in quel 1954 era già molto cambiata.

Arrivati al 1952 infatti le sue opere avevano subito un deciso cambiamento: le forme meno angolose erano diventate più fluide e i colori cominciavano ad accendersi in toni vivaci.

Sostenuta dall'esperienza che vive con gli Otto, a partire dagli ultimi mesi del 1951, la pittura di Afro assume un andamento più libero del contorno, una sicurezza nuova: forse, più che dal soggiorno americano, influenzata da un viaggio a Parigi compiuto proprio in quel periodo con Birolli, Morlotti e Marchiori. Questa evoluzione era rafforzata dall'esigenza di andare oltre la via del futurismo e del cubismo, per quanto rivisitato, e seguire, invece, la scia di un surrealismo rinnovato e provocatorio, addentrandosi profondamente in quelle vie oscure ma ricche di spunti immaginifici che appartengono all'universo sconosciuto della psiche. Piuttosto che dal surrealismo gorkiano, estremo e visionario, gli echi di certo surrealismo – che del resto si respirava nell'aria – potevano forse venire dalla frequentazione di Yves Tanguy e di sua moglie Kay Sage, anche lei tra gli artisti della Viviano Gallery. "I saw the Tanguys in the country and spent a nice afternoon with them. They always ask about you and were very pleased that you return to America", scriveva a Catherine Viviano nel 1951⁴. Questi studi e disegni, ma soprattutto gli acquerelli colorati e i pastelli, possono essere considerati, a mio parere, opere a sé stanti. Hanno una forza grafica, una possibilità di essere guardati anche come composizioni concluse in loro stesse. Forse per l'abitudine del nostro occhio ormai alla indefinitezza, allo spazio lasciato bianco, alla sospensione di ogni plausibile riconoscibilità dell'immagine. Ed è qui che torna quell'idea del "mutamento del gusto"! Così come hanno forza autonoma molti degli studi preparatori del grande dipinto Il giardino della Speranza realizzato per il palazzo dell'Unesco a Parigi nel 1958. Ne troviamo qui esposti sei, ma il lavoro di preparazione di quest'opera è assai più ampio. Va ricordato che, nel caso degli studi e progetti per l'Unesco, Afro lavorò per molti mesi nel grande studio messogli a disposizione dal Mills College di Oakland (USA) e, dunque, poté permettersi di realizzare anche progetti che poi non avrebbe utilizzato per l'opera finale. Anzi, tutti questi acquerelli, tempere e collage vennero esposti come lavori autonomi alla Catherine Viviano Gallery nel 1959.

La particolarità degli studi preparatori per l'Unesco è che indubbiamente si tratta di studi destinati all'opera finale ma, a differenza di quanto abbiamo visto fino ad ora, non esiste un progetto che sia uguale, o almeno molto simile, al murale definitivo. È come se Afro si fosse lasciato condurre dalle forme stesse e avesse prodotto – nella ricerca di una nuova libertà gestuale – molti più progetti di quanti in realtà gliene servissero! Si può facilmente intuire che la sua "necessità interiore" di comunicare attraverso la pittura sia, in questi anni, in via di cambiamento sotto le suggestioni, ormai ineludibili, della pittura d'azione americana e di una persuasiva lettura della pittura di Arshile Gorky, che gli arrivava direttamente dal suo grande amico Toti Scialoja.

La pittura vive ora in una simultaneità di pensiero e gesto: il percorso mentale di Afro coincide con il suo fare artistico. L'artista sembra non anteporre più una griglia composita sulla quale costruire l'immagine, ma si lascia condurre dalle tracce della matita, dai tratteggi, dalla punta del pennello che corre libero sulla superficie. Molti studi e indagini approfondite sono state condotte sul lavoro di Afro per il murale dell'Unesco: a quelle rimando senza tediare oltre il lettore. Quello che ci interessa sottolineare è però come questo scorcio degli anni Cinquanta abbia reso possibile un

mutamento di direzione nella pittura di Afro, un abbandono del disegno preparatorio per dipinti da realizzare d'impulso.

In Disegno Grande 1964 e Carta Grigia e Nera 1965, opere su carta di grande dimensione esposte in quest'occasione, Afro ha di fatto elevato lo studio preparatorio, il progetto, a opera definitiva e a sé stante. Qui, su articolate superfici cromatiche, in cui l'eco della costruzione spaziale diventa ormai remota, il pennello sembra agire con una libertà totale seguendo semplicemente il gesto della mano e sfrondandosi di ogni riferimento all'oggetto o alla realtà. Afro sperimenta anche tecniche diverse: graffia il fondo nero a pastello ceroso con un'incisione, inserisce il collage, abbandona le velature. I colori diventano nitidi, i neri profondi. Macchie e pennellate grigie o rosa si accostano in curve iperboliche e grovigli. E tutto si compone, in queste grandi gouache, attraverso una gestualità ritmica, in cui il coinvolgimento del corpo nell'atto del dipingere assume il significato dell'interezza dell'artista. Afro arriva in queste opere a una sorta di distillato dell'esperienza della memoria, la purifica dall'esigenza di oggettività di ascendenza surrealista, e cerca di trovare, attraverso la forma, l'essenza della memoria. Dipinge senza 'pensare', perché il ricordo affiora direttamente dall'indistinto e la tela diventa luogo di esperienza emotiva. "Il corpo include la memoria: sia il ricordo cosciente che le rivelazioni del passato che emergono nel fare", ha scritto Harold Rosenberg⁵.

All'inizio degli anni Settanta, forse perché il clima determinato dal diffondersi dell'arte concettuale, intendendola nel suo senso più ampio, lascia ben poco spazio ai "pittori", o forse per una stanchezza esistenziale e per l'insorgere della malattia che gli impedisce di muoversi liberamente, Afro torna ai modi del passato con studi e disegni preparatori che preludono all'opera. Esaurita quella spinta che potremmo definire "espressionista" Afro riprende una forma chiusa, fin quasi una geometria dei contorni. Sagome colorate piatte e giustapposte vanno a creare la figura astratta di Tiresia, qui esposto. L'opera è astratta ma il titolo evocativo – e in qualche modo memore delle figure simboliche della fine degli '40. È molto probabile che questo sia uno degli ultimi quadri dipinti da Afro, e l'immagine evocata dal titolo sembra quasi un modo per cercare di conoscere un futuro che l'artista sa di non poter vivere: ne affida il compito al mitico indovino greco.

Forse Afro poteva già immaginare che quell'annullamento dell'opera, del prodotto finale, assunto ormai dalla fine degli Sessanta come elemento fondante dell'idea dell'arte, avrebbe fatto perdere di vista e snaturato il significato vero del procedimento e degli stadi preparatori di un'opera viva e tolto valore alla pittura. A quello che per lui forse ha sempre contato di più: dipingere.

Note

1. B. Drudi, Afro da Roma a New York, Gli Ori, Pistoia 2008

2. Nell'immediato dopoguerra, quando la cultura italiana era saldamente nelle mani del Partito Comunista, la figura di Giacomo Balla fu condannata a una *damnatio memoriae* a causa delle sue presunte relazioni con il regime di Mussolini. Tuttavia Balla era ancora vivo (morirà nel 1958) e molti artisti tra i quali Ettore Colla, Piero Dorazio, Achille Perilli andavano a rendergli omaggio e traevano ispirazione dalla sua pittura. Lo consideravano di fatto il padre dell'astrattismo italiano. Per un approfondimento di questo argomento vedi B. Drudi e G. Marcucci, *Arti Visive*, Gli Ori, Pistoia 2011. Per Afro in particolare vedi il catalogo della mostra "Afro: gli anni americani" MART, Museo di Trento e Rovereto, marzo-luglio 2012.

3. Il quadro fu acquistato dal Museum of Modern Art di New York durante la mostra personale alla Viviano Gallery nel 1955.

4. Lettera pubblicata in B. Drudi, cit. 2008, pp.98-100.

5. H. Rosenberg, *L'arte è un modo speciale di pensare*, Allemandi, Torino 2000, p. 60.