OPERE 1948-1975

AFRO

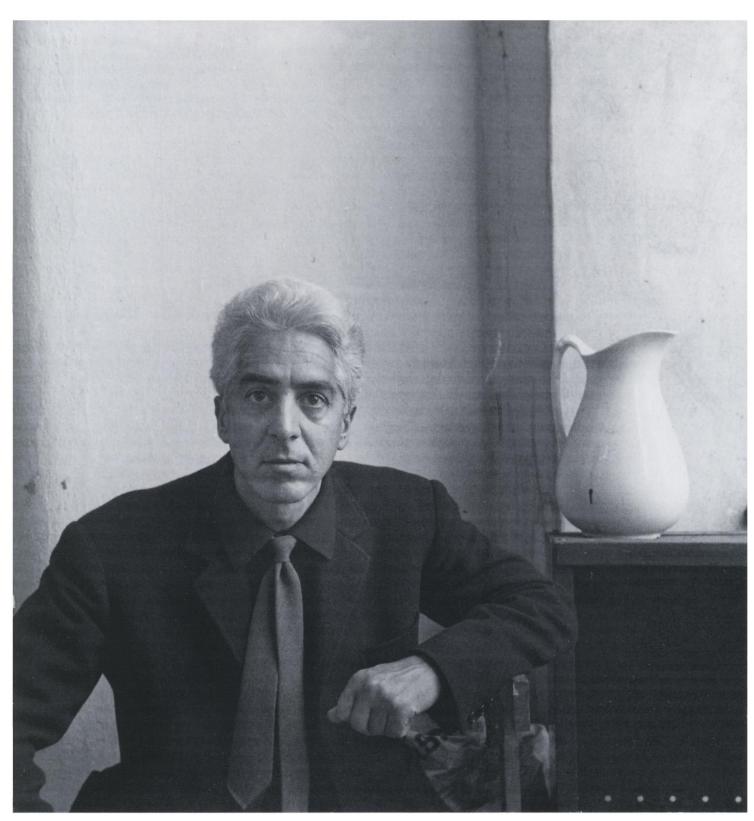
L'ITINERARIO ASTRATTO OPERE 1948-1975

a cura di Luciano Caramel

contributi di Giorgio Cortenova Fabrizio D'Amico Erich Steingräber

Sommario

- 7 Afro o della pittura Luciano Caramel
- 17 Sogno e memoria nell'inquietante pittura di Afro Giorgio Cortenova
- 23 Afro e New York: la sua pittura negli anni Cinquanta. Dalla memoria della vita alla vita della forma Fabrizio D'Amico
- 37 Attualità di Afro Erich Steingräber
- 49 Catalogo delle opere a cura di Francesco Tedeschi
- 51 1. Attraverso il "neocubismo"
- 60 2. 1952-1956: il rapporto con l'arte di Gorky e la poetica dell'"astratto-concreto"
- 71 3. La forma-colore
- 86 4. In dialogo con l'informale
- 112 5. Bianco e nero
- 126 6. La soluzione lirica
- 141 Apparati
- 143 Schede tecniche delle opere esposte a cura di Francesco Sandroni
- 146 Esposizioni e bibliografia delle opere esposte
- 149 Afro Corrispondenza e altri scritti 1949-1960 a cura di Fabrizio D'Amico
- 167 Biografia critica a cura di Francesco Tedeschi
- 189 Esposizioni e bibliografia 1948-1989
- 199 Indice delle opere esposte



Afro fotografato da Imogen Cunningham nel 1958.

Afro o della pittura

Luciano Caramel

Sempre uguale e diverso; coerente a una sua interna visione, a un suo modo di essere, e di realizzarsi nella pittura, eppure mobile in uno svilupparsi sottile, anche nella maturità, sino anzi all'ultima stagione; classico e romanticamente vibrante; solare e umbratile; radicato nella tradizione e aperto alla suggestione del nuovo. Tale, tra memoria ed esperienza concreta del fare, tra spessore di cultura e genuinità di invenzione, appare Afro attraverso le molte, e spesso acute, interpretazioni critiche che ne hanno accompagnato, e seguito, il lavoro, se si risolvo-

no le antinomie, invero apparenti, in un'unità articolata, dinamica.

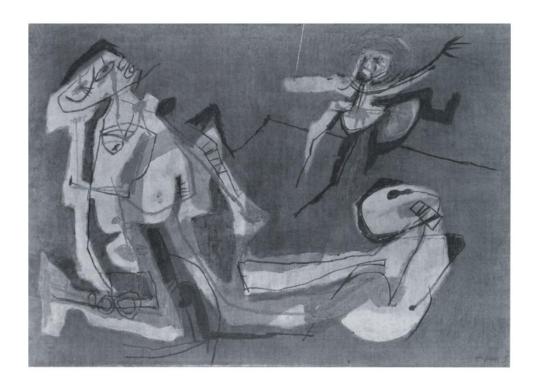
Certo le differenze rimangono: tra il lavoro degli anni Trenta e parte dei Quaranta e quanto lo ha seguito; e all'interno dei decenni della maturità, tra la fase postcubista che si spinge sino al 1951-52 e quella più sciolta, in una spazialità libera, slittante, non più compositiva degli anni seguenti, con l'ulteriore scatto avvenuto attorno al '57, che vede Afro abbandonare i "ricordi" figurali per librarsi in un fare leggero, vaporoso, risolto tutto nella luce-colore che si distende fluida sulla superficie, poi di nuovo, negli anni finali organizzata secondo ritmi più "chiusi" e definiti. Ma appunto da siffatti svolgimenti, se non li si radicalizza nelle loro valenze innovative, e insieme non li si coarta nella loro diversità — secondo inclinazioni critiche ormai consolidate, affioranti persino nei saggi qui raccolti —, scaturisce la fisionomia particolarissima e genuina dell'artista. Che ha sì una sua storia segnata dall'evoluzione interna e da quella stessa dei tempi e del contesto culturale, ma entro una riconoscibile continuità, di atteggiamento esistenziale prima ancora che di linguaggio, ma poi inevitabilmente soprattutto di pittura.

Si guardi, per iniziare, al periodo giovanile, in questa mostra non rappresentato, ma non per ossequio a una preconcetta sua negazione. E ci si accorgerà subito dell'irriducibilità di Afro a particolari situazioni culturali e ancor più a tendenze. In verità, tanto discorrere sul senso da dare al "primordio" del pittore, distinguendolo dalle differenti accezioni adottate da questo o quell'altro artista, mette più che altro in evidenza l'originalità di Afro, che non partecipa né della dilatazione nel mito di alcuni, né dell'inclinazione primitivistica, o "metafisica", o addirittura spiritualistica ("Non la cronaca importa, non le vicende, ma la divinazione", si legge nei "Valori Primordiali" di Franco Ciliberti) di altri. Anche le affinità con Cagli, in un particolare momento, alla metà del quarto decennio, sono più che altro tematiche e stilistiche, tanto che lo stesso Crispolti,



Afro, Natura morta con tenaglie, 1947. Collezione privata.

che più d'ogni altro ha affrontato questo nodo, separa "la dimensione del primordio" di Cagli, "come attraversata da un'arcana inquietudine psicologica", dal suo "consolidarsi invece, nei dipinti di Afro, in dimensione fabulistica d'un tempo trascorso ed evocato". Ove già affiora quello spessore di memoria che, come è ben noto, innerverà l'opera maggiore del pittore, fin dagli anni Quaranta avanzati, ponendosi come componente essenziale dell'indicata sua peculiarità. Indubbiamente Afro, nelle molte esperienze che segnano la sua formazione e prima attività, si trova a navigare nell'arcipelago, ancora per gran parte inesplorato, della cultura degli anni Trenta, così diramata, anche geograficamente, e tanto fitta di interrelazioni, al di là di effettive o supposte incompatibilità. E indubitabilmente incontra personaggi e situazioni che lo segnano. Tra le quali non va dimenticato — senza voler sminuire il peso, determinante, del mondo romano, né quello degli echi della tradizione patria, in cui, volere o no, Afro continua per anni a muoversi — l'ambito milanese di "Corrente", o meglio della cultura estetica che lo motiva. E penso quindi non tanto alle scelte stilistiche — neoottocentesche e in sostanza restaurative — ma agli echi, almeno, del pensiero di filosofi quali Banfi e Anceschi, postulanti, per citare quest'ultimo, "la vita vivente dell'espressione", in una costitutiva compromissione dell'estetico con l'etico. Ma anche a pittori come Birolli e Morlotti, ai quali Afro fu legato sin dagli iniziali anni Trenta, e che sono interferenti alle sue scelte di fine decennio, sino, credo, alla riscoperta di Morandi e poi delle scansioni cubiste, lungo un itinerario introspettivo, psicologicamente allarmato, estraneo alla narratività e alla medesima militanza di un Guttuso. Secondo, quindi, scelte alla fin fine individuali, come prima nella capitale, nell'intricata mappa di protagonisti e proposte. Con ciò non si vogliono tuttavia proporre nessi troppo stretti tra quegli avvii, inevitabilmente pluridirezionati e non sempre coerenti (naturali, del resto, in un autore poco più che ventenne), e la successiva attività, che meglio consente di cogliere l'attestarsi di Afro su di un livello fondamentalmente centripeto, in senso



Afro, Senza titolo, 1952. Collezione privata

esistenziale ed espressivo, di vita e di pittura, anzi sempre più di vita-pittura, ma nel contempo attento alle suggestioni che gli potevano venire dall'esterno, sia pure per ricondurle subito nei margini del proprio registro. È anzi proprio dalla "svolta" avvenuta verso il 1948, dalla quale prende le mosse questa antologica, che con chiarezza si può seguire quell'esser sempre uno e diverso di cui s'è detto. Perché appunto allora Afro approda al "suo stile personale, che meglio risponde alla sua natura ed evolve proprio come la vita si trasforma, ma non muta più direzione", come già nel 1954 aveva notato Lionello Venturi, che in sostanza fondava il suo giudizio più che su di uno specifico "stile" (fino ai primi anni Cinquanta ancora di matrice neocubista, e quindi tutt'altro che definitivo) su di un atteggiamento creativo, su di un metodo: "La sua forma è astratta e il suo motivo è presentato anzi che rappresentato"; "Lo spazio non è rappresentato, ma esiste come partecipazione alla immagine." Dove l'accento è sull'abbandono non solo d'una pittura descrittiva e mimetica, ma dell'attenzione medesima per valenze alla pittura come tale non riducibili.

Ecco *Il pianeta della fortuna*, appunto del 1948, con cui si apre la mostra, in cui, come in altri dipinti consimili, la decostruzione del referente naturale è in funzione dell'autonoma sua ricostruzione sulla tela. Riducendo così alla sostanza la lezione cubista (prima ancora che quella neocubista, più che altro presente nell'attivazione espressiva data dalla grande curva che avvolge e muove la zona centrale), Afro attinge l'interna, originaria dinamica delle forme, non funzionale al cosa dire, ma al come: alla strutturazione formale, cioè, dell'immagine, già in precedenza progressivamente, e ovviamente più cautamente, saggiata, ad esempio nella *Donna che legge* del 1944 o, più esplicitamente, nelle nature morte di quell'anno e dei seguenti.

C'è una divaricazione nettissima tra opere come *Il pianeta della fortuna*, o *Occhio di vetro*, *El messedòn*, *Araldo*, sempre del '48, e la diffusione italiana del postcubismo, venata in genere, o addirittura agitata, dalla tensione espressioni-

stica, e spesso funzionale al "messaggio" più che alla lingua, quando non fosse invece confinata nel gusto per una solo epidermicamente più libera organizzazione compositiva, secondo linee di tendenza che approderanno rispettivamente nel neorealismo e nella combinatorietà di superficie di certo "astratto-concreto". Con quel partecipare personale, individualmente caratterizzato, al clima cultu-

rale del tempo che sappiamo di Afro essere proprio.

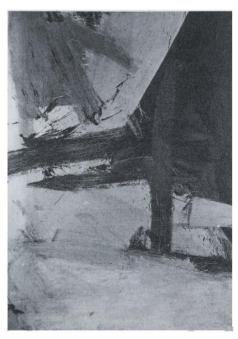
Semmai all'artista udinese può essere confrontato il ritrovato Cagli, di nuovo a Roma dopo l'esilio e la guerra. Ma anche qui per distinguere più che per accomunare, dato che Cagli approda presto, nei Disegni di quarta dimensione e nei Motivi cellulari, a un differente, e più radicale, sperimentalismo sulla forma, il colore, il rapporto immagine-superficie, con attenzione al segno e all'autonomo offrirsi medesimo dei ritmi lineari e cromatici. Mentre Afro si trattiene in territori più tradizionali, saggiando i meccanismi costruttivi d'un Braque (quasi testualmente nel Concertino di quel fatidico 1948) o riecheggiando l'incrocio cubismo-surrealismo che negli anni d'anteguerra aveva portato un Picasso a rinutrire di senso l'ascetica riduzione del momento analitico, dandole nuovi umori e spessore. Con un originale, inaspettato rimando, qui, alla metafisica dechirichiana, rivisitata non tanto nel suo spiazzamento spaziale e quindi di significato, né, banalmente, nella semplificazione figurale, quanto piuttosto nei meccanici assemblaggi di geometrie dei manichini: schiacciati, stirati quasi sul piano, tuttavia, senza il gioco della tridimensionalità e senza quanto di ambiguo questo poteva consentire (ed è la strada invece saggiata proprio allora da Cagli, con forme concave e convesse, con vuoti allusivi, con un'enfatizzazione dei fattori metamorfici, dove direttamente la metafisica sfocia nel surrealismo, come in La nascita, Il malgoverno, del 1947, o in altre contemporanee prove minori).

Neppure tuttavia è assente, nell'Afro del 1948-49, una qual imprendibile allusività latamente ancora metafisica — in precedenza praticata in opere quali Natura morta con tenaglie del 1947 —, che si concreta in figurazioni totemiche, come ripetutamente è stato rilevato, impostate sulla verticale. E in questo senso addirittura esemplare è il citato Occhio di vetro, tutto risolto lungo l'asse centrale, dall'alto in basso, su di un fondo piatto bicolore: un personaggio ermeticamente chiuso in una sua sfuggente autosignificatività. Sempre peraltro entro i margini di quella rimeditazione sul passato, anche recente, che segna il clima italiano del tempo, dal quale Afro si distingue, per così dire, in negativo più che in positivo: per la non accettazione, cioè, della compromissione ideologica e quindi della subordinazione del medium al messaggio. Ed è significativa, in questo senso, la sua mancata adesione al "Fronte nuovo delle arti"; ma anche la sua estraneità alla ricerca d'un rapporto tra formalismo e marxismo che animava gli artisti di "Forma 1", come lui in lotta, nella forma, contro "influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche", secondo il loro "manifesto" del 1947.

Tutto ciò spiega gli svolgimenti immediati della pittura di Afro, attorno al '50, quando il pittore ha la sua prima esperienza americana. Appunto nel 1950, infatti, in maggio, egli si reca a New York per la sua mostra personale presso la Catherine Viviano Gallery, dove già nel gennaio precedente suoi quadri erano stati presentati nella collettiva "Five Italian Painters" accanto a opere, oltre che di Pizzinato, di Cagli, Guttuso, Morlotti: in un contesto, quindi, che rispecchiava l'ambiente in cui, come s'è visto, Afro si distingueva, ma di cui pure partecipava. Del resto, come precisa in questo catalogo Fabrizio D'Amico, che appunta la sua attenzione proprio sui rapporti tra Afro e New York, l'attenzione del pubblico americano, e delle gallerie maggiori che lo pilotavano, era per un similare intreccio di postcubismo e surrealismo, con attenzione all'Europa, ma anche agli svolgimenti attuatisi negli Stati Uniti, con conseguenze pure, è ben noto, sulla



Jackson Pollock, Number 19, 1951. Collezione privata.



Willem de Kooning, Souvenir of Toulouse, 1958. Collezione privata.

nascente action painting, da Pollock, de Kooning, Baziotes, a Gottlieb, alla Krasner, Motherwell, Pousette-Dart, al medesimo Gorky, che così notevole influenza avrà su Afro. Non subito tuttavia, giacché Afro evolve anche dopo il soggiorno americano (non brevissimo; vi si ferma infatti per otto mesi) la ricerca avviata verso il '48. E ancora la riduzione dell'immagine sulla superficie a interessarlo, congiunta tuttavia a un nuovo bisogno di invadere l'intero piano del quadro, in una sorta di horror vacui (si vedano in mostra Il cantastorie del 1950 e Negro della Louisiana del 1951, cui possono venir accostati i coevi Incontro segreto o New York) e con una qual inedita irrequietezza che spezza l'incanto metafisico dei precedenti lavori, il loro rarefatto essere tra presenza ed evocazione. Con un'intrusione di forme dinamicizzanti, a cominciare dai tagli diagonali, che non senza giustificazioni ha fatto ricordare il Duchamp del Nudo che scende le scale, o del Giovane triste in treno, e de Il re e la regina circondati da nudi veloci: tra l'altro per il totale coinvolgimento del fondo, trascinato in una comune, unica eccitazione, pur essa nuova, e sintomo dell'insoddisfazione, ormai, per le caute alchimie formali, e in definitiva per il formalismo, cui poteva approdare la scansione neocubista.

Entro siffatta "espressione simultanea di motivo e di fondo" (sono parole di Venturi, che tempestivamente colse il nuovo corso della pittura di Afro) — riproponente uno degli obiettivi principali del cubismo, a cominciare dall'introibo delle Demoiselles d'Avignon di Picasso, nel definitivo scavalcamento dello spazio infinito rinascimentale — si avverte inoltre in queste opere, in particolare in *Il can*tastorie e in Incontro segreto, un intervenire per segni, linee, e non più solo per piani, che dà un fremito sottile, del tutto inedito, all'immagine, che ne esce scossa, liberata da un congegnamento strutturale troppo stretto, troppo preordinato e conseguente. E qui già forse l'indizio dell'impressione derivata sin da quel primo soggiorno americano dall'opera di Gorky, tuttavia entro ancora una strutturazione dell'immagine geometrizzante, messa in discussione sì, ma al suo interno. Lo stimolo di Gorky agiva come antidoto alle "ambizioni o remore formalistiche", piuttosto che, almeno negli esiti concreti, nelle opere, nella direzione di quel "cercare soltanto dentro" di sé, "dove le immagini sono ancora radicate alle loro origini oscure, alla loro sincerità inconsapevole", di cui testimonia Afro stesso ricordando nel 1957 il suo incontro con Gorky, "intrepido, emozionato, pieno d'amore". Per trarre appieno frutto da quella lezione l'artista italiano doveva scavalcare un'intera grammatica, un'intera sintassi: anzi, prima ancora, un'intera concezione dell'arte. Ed è quel che presto, dal medesimo 1951, e più nettamente nell'anno seguente, si incammina a fare, con un vero e proprio scarto di qualità, che gli consente di sradicarsi dalle secche epigoniche del postcubismo, da noi perpetuatesi pure in certo equivoco astratto-concreto: un superficiale, e apparente, aggiornamento, non di rado, non un rinnovamento vero dell'immagine, nel senso proposto dall'action painting americana e dalle punte innovative dell'art autre europea.

È in questo momento che Afro raggiunge la sua grandezza, ponendosi veramente su di un registro "altro" nei confronti di quasi tutta la pittura italiana, affiancandosi a ben pochi nella riproposizione dei termini fondanti il fare arte, prima che degli stessi suoi modi. Ma proprio ora ritrova pienamente se stesso, riesce integralmente a realizzarsi. La spazialità liquida che inizia a frequentare, la frammentazione del segno, in percorsi organici, estranei a qualsiasi logica presupposta, il colore palpitante, che nella luce si fa forma e dalla forma non è determinato a priori, gli consentono di dar corpo a quella realtà di memoria, insieme flagrantemente presente e carica di spessore oltre il contingente, e quindi, ha scritto egli stesso proprio in quegli anni (nel 1954, a Umbro Apollonio), "decantata,

direi liberata da legami razionali, per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa — direi all'idea delle cose''. "Sento — aggiunge l'anno dopo in un'altra dichiarazione (ad Andrew Ritchie) — che la sostanza del mio colore, lo sviluppo delle mie linee creano uno spazio che non è altro che lo spessore della memoria. Le forme si aprono e si determinano come impronte, dimensioni provenienti da molto lontano."

Appunto attraverso Gorky, Afro fa così l'esperienza di un'intima coesione tra contenuto e forma, emozione ed espressione, sensazione e figurazione, nell'identità che si concreta nello stendere il colore sulla tela, nel dar sostanza visibile a un pensare, un rimembrare, un sognare che non vengono tradotti a posteriori, ma si realizzano nel simultaneo tendersi di mano, cuore e mente. Cogliendo così dal surrealismo non un repertorio di simboli, e neppure un pregiudiziale, assoluto automatismo, ma un modo più diretto di realizzarsi nella pittura. Più diretto nel senso della liberazione da diaframmi convenzionali, da schemi saputi dati come ineludibili, necessari. Non tuttavia, come s'è visto, col rifiuto dei tempi lunghi della memoria, e anche della messa a fuoco della coscienza, bruciata sull'emergenza deflagrante dell'inconscio. Di qui certi ritmi allentati, certo dipanarsi flessuoso, e anche l'affiorare d'una misura, dell'immagine che, non più deduttivamente derivati da una progettualità vincolante, si reimpongono come misura interna dell'immagine, come sua costitutiva condizione.

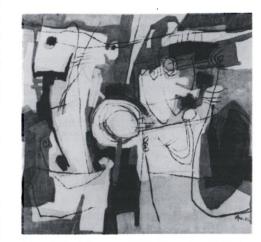
Ancora, come nella rimeditazione di cubismo e metafisica, Afro coglie quanto gli è congeniale, piegandolo a una personalissima interiorità, che si esprime tra l'altro nel colore discreto, profondo, nelle trasparenze, in cui le sue grandi doti di mestiere, mai fine a se stesse, e quindi mai limitanti, vengono esaltate. Ed ecco che la grafia libera, apparentemente divagante, e invece a suo modo controllata, di ascendenza surrealisteggiante, può sposarsi, come particolarmente da questo momento avviene, anche se con un respiro più fisico, con certo innervarsi segnico nei labirinti del conscio e dell'inconscio di Klee, di cui Afro condivide l'assunto d'un disegnare e dipingere come momento di rivelazione, e quindi anche di conoscenza.

Di qui quell'"evocatività sentimentale" che pertinentemente Crispolti afferma essere "da allora la misura tipica della pittura di Afro, connessa con impressioni memoriali remote, soprattutto infantili. In una posizione in fondo di difesa sia rispetto alla realtà" (e, preciserei, a una realtà intesa come cronaca, solo epidermica), "prendendone le distanze nel filtro appunto della memoria, sia tuttavia anche rispetto proprio alle incognite pulsioni della profondità dell'inconscio. Dalle quali ultime infatti altrettanto si cautela rallentando al massimo il loro affioramento, stemperandolo nella regione più docile dei sentimenti, della reattività psicologica più controllabile, attraverso un vagheggiamento lirico decantante, corrispondente al processo stesso di sedimentazione sottilmente ambigua dei setti cromatici componenti la struttura formale del dipinto". Afro, conclude Crispolti, "la propria verità ormai la cerca soltanto dentro di sé, raggiungendo un immaginario tutto privato, al tempo stesso avvertendo ulteriormente una propria condizione di solitudine e di intimo dolore nella decantata dimensione del ricordo evocato in un'intensissima concentrazione lirica".

In tale temperie sono opere quali *Cronaca nera*, ancora del 1951, qui esposta; o, sempre del '51, *Giardino d'infanzia* o *Les yeux les matrices*, emblematici sin dal titolo, come *Paura del buio* o *Per non dimenticare* del 1952. E ancora, sempre tra i dipinti qui presentati, i due *Senza titolo* del 1952 e del 1953, le due *Figure verticali* (secondo un'impostazione appunto verticale che diverrà sempre più rara nel lavoro successivo) del 1955, e infine *Notturno* del 1956, che peraltro anticipa le ulteriori novità di linguaggio che subito dopo Afro saprà proporre. Dipinti



Arshile Gorky, *Untilled*, 1946. New York, Alan Auslander Gallery.



Afro, Villa Fleurent, 1952. Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro. Esposto alla XXVI Biennale di Venezia, 1952



Afro, Ricordo d'infanzia, 1953. Trieste, Università degli Studi.



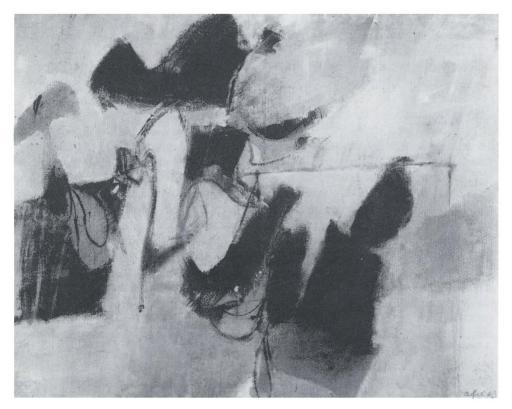
Afro, Caccia subacquea, 1955. Collezione privata. Esposto alla XXVIII Biennale di Venezia, 1956.

che certo potrebbero essere accompagnati da altri, eseguiti nel 1952, quali Villa Fleurent o Senza titolo (qui riprodotto nelle pagine precedenti), Il portico d'Ottavia o Ricordo d'infanzia, entrambi del 1953, con rimembranze anche civili, come il ricordato, forte, Per non dimenticare, o ancora, del 1955, Caccia subacquea—, ma che bene riassumono un clima creativo, evidenziandone l'originalità di invenzione e di stile.

Con la confluenza, un'altra volta, di fattori che il lungo itinerario di Afro accompagnano, non ripresentandosi però mai come un residuo di passate esperienze, o come un retaggio frenante. Quale, in primo luogo, il colore di ascendenza veneta, la cui ricorrente, e fondante, presenza è tale da aver trasformato il riferimento, peraltro inevitabile, e non trascurabile, in un luogo comune, che può in effetti rendere meno evidente il suo sempre nuovo incarnarsi: qui, in questi anni, in una luminosità trasparente, come, ha efficacemente notato Brandi, "se la luce ne uscisse con quei raggi che il sole emette dalle nuvole al tramonto", quasi il colore fosse illuminato da una fonte insieme interna e posta al di là della superficie-schermo del quadro. Mentre va progressivamente rarefacendosi quel colloquio col tema, con le parvenze fenomeniche che, protagonista ancora negli anni Trenta, era poi rimasto un ingrediente essenziale nel neocubismo metafisicheggiante dei "manichini", e quindi anche nelle pitture "a soggetto" del momento subito successivo al primo soggiorno americano; e che resta in genere non secondario negli anni della partecipazione al gruppo degli "otto", tra il '52 e il '54. Però per interne esigenze, non per ossequio alla supposta leadership critica di Venturi, che a questo proposito è molto da sfumare, come di recente ha ribadito Luisa Somaini nella mostra retrospettiva del gruppo tenutasi a Milano nel 1986, appoggiandosi a lettere e documenti che riprovano come fossero stati in verità gli artisti a cercare il critico, e non viceversa.

"Io sono d'accordo che se non facciamo qualcosa muoriamo", scrive Morlotti a Birolli nell'estate del 1950. E alludeva alla necessità di darsi da fare per contrastare il dilagante neorealismo, la cui subordinazione all'ideologia e l'ossequio al ruolo tanto egemone quanto miope del Partito comunista avevano inevitabilmente portato al naufragio del "Fronte nuovo delle arti", cui, l'abbiamo ricordato, significativamente Afro non aveva aderito. Già il titolo stesso, sostituito per le pressioni di Guttuso al primitivo, più neutro "Nuova secessione artistica italiana" proposto da Birolli, indicava l'inclinazione a privilegiare il versante contenutistico-politico su quello formale, che provocò contrasti e incompatibilità, soprattutto dopo le famigerate prese di posizione del Togliatti-Roderigo di Castiglia. E sono appunto i pittori che nel "Fronte" avevano difeso i valori della forma che si danno da fare per dar vita a un nuovo schieramento, con finalità prevalentemente tattiche, di "politica" dell'arte. Tra essi con il critico Marchiori, Birolli e Morlotti, Corpora e Turcato, Santomaso e Vedova, che chiamarono con loro Afro, appunto, e Moreni. Tutti, quando ancora s'era lontani dal pensare precisamente al gruppo, tutti salvo ancora Afro, che declina l'invito, sono già presenti nel 1950 alla Biennale di Venezia, dove due anni dopo gli "otto" si presentano ufficialmente al completo, Afro compreso, e ormai con l'avallo di

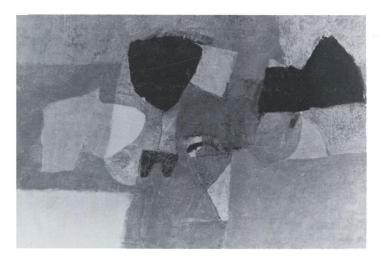
Questi, per il suo prestigio e la sua autorità, riflesse, com'era inevitabile, le proprie posizioni critiche sul gruppo. Posizioni, come si sa, piuttosto polivalenti, e in un certo senso ambigue, nel sostenere, sin dal 1950, la poetica dell''astratto-concreto', all'insegna, sostanzialmente, anch'essa, della tensione a scavalcare le barricate tra realisti e astratti, e in definitiva ancorata alla difesa dell'autonomo statuto dell'artistico. Secondo principi ripresi nel testo per gli "otto": che, scriveva Venturi, "non sono e non vogliono essere degli astrattisti", e che peraltro

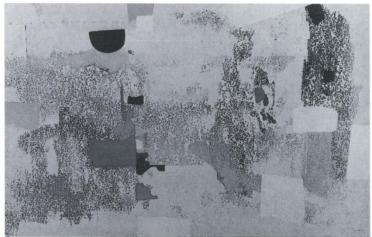


Afro, Giardino d'inverno, 1963. Collezione privata.

"non sono e non vogliono essere dei realisti"; che "non sono dei puritani in arte, come gli astrattisti" (e il riferimento, scoperto, è alle formazioni di "Forma 1" e del MAC, allora tuttavia ormai già sciolte o in profonda trasformazione) e invece "accettano l'ispirazione da qualsiasi occasione e non si sognano di negarla", pur restando "fedeli al principio, che è essenziale per l'arte moderna, che una pittura vale anzitutto per le sue linee, per le sue forme e per i suoi colori, per quella coerenza di visione che è l'intima forza di ogni opera dipinta". Ciò influì sulla valutazione, peraltro fondata, degli "otto" come di un gruppo provvisorio e precario, su posizioni moderate di generica modernità; e sull'accentuazione medesima della bipolarità "astratto-concreta", pur essa reale, e come s'è detto insita nel lavoro degli artisti prima che nella teorizzazione di Venturi, ma tutt'altro che accettabile quale comune posizione di poetica. E se questo vale per Moreni come per Turcato, per Santomaso come per Corpora, per Birolli come per Vedova, vale in misura tutta particolare per Afro; il cui dialogo con il ricordo della vita, intanto, sappiamo, non è né narrativo né naturalistico, e invece tutt'uno con quel suo caratterizzante filtrare cose ed eventi attraverso la memoria e che, proprio in quel momento, si liberava definitivamente dalle matrici di marca francese che invece in genere continuavano ad aver peso per i provvisori compagni di strada, salvo Vedova e Moreni, peraltro incamminati su vie inconfrontabili con quella di Afro.

A dispetto delle apparenze, infatti, la medesima segnicità delle opere di quel tempo di Birolli e Santomaso, il loro più libero linearismo, sono inconciliabili con le soluzioni di Afro, restando l'uno legato a una scansione dello spazio ancora in sostanza neocubista, e l'altro guardando piuttosto a Hartung e persino a Kandinsky: inconciliabili, prima ancora che per i rimandi culturali, per la differente loro funzione, e per le differenti motivazioni. Come del resto dimostrano gli svi-





Afro, Ocra bruna 70, 1970. Collezione privata.

Alberto Burri, *Tempera* 18, 1953. Collezione privata.

luppi successivi, per Afro già evidenti, come si anticipava, nel Notturno del 1956 qui presentato: un'opera tuttora connessa al "motivo", non solo allo "stato d'animo", ma già definitivamente slegata dal "soggetto", non da essa "astratta", come invece in precedenza secondo un processo rivelato dai disegni preparatori, in cui si poteva passo passo seguire lo sforzo, la volontà di tale "astrazione". appunto, dal referente oggettuale. Anche per il suo dispiegarsi sull'orizzontale e per certo conseguente squadernarsi dell'immagine sulla superficie, in larghe. flessibili campiture che non rimandano più a un presupposto, ancorché sottinteso, punto focale, o di aggregazione — eredità dello scomporre e comporre picassiani e braquiani — si avverta che è prossimo l'approdo, subito dopo, l'anno successivo, alla completa identificazione di realtà e pittura: dove — scrive l'artista. "in contemporanea" o quasi — fossero superati "certi simboli rappresentativi", "certi elementi figurativi, anche filtrati al massimo o ridotti ad abbreviazioni ideografiche" che ora gli "apparivano detriti malinconici, familiari come cifre, ma non veri"; e dove, quindi, "la pittura diventasse la realtà stessa del sentimento, non la sua rappresentazione", e la memoria si realizzasse tutta nei pigmenti, nella determinazione della pittura.

Dico della pittura, e non della materia, perché — ecco, ancora, la continuità — Afro resta legato a un dipingere, e a un disegnare, in un certo senso tradizionali, a dispetto, o meglio entro, le novità tecniche, di stesura, e anche, sì, di materia (il "vinavil" di Burri e Scialoja). Tradizionale, eppure in linea con quanto di più innovativo s'era dato sulla scena artistica di quegli anni Cinquanta, soprattutto nell'ambito di quella action painting che Afro continua a frequentare, e di cui partecipa ora più internamente con un segno-gesto nel contempo carico di energia e dominato, centrifugo e compresso in nuclei — plurimi, non più globalmente unificanti l'immagine — di aggregazione. Qui, in tale realizzarsi dell'immagine "in un suo modo più imprevisto" — secondo ancora la lucida autoanalisi appena citata —, nel dilatarsi di "una forma in maniera inquietante", nell'accendersi di "un colore fuori misura", nel nascere della "materia dai suoi stessi strati di calcolo e di abbandono", dove "della memoria resta l'indistinzione, un'onda lenta che trascina con sé tutto il sapore di una stagione, ma non più le sue conformazioni, nemmeno più l'ombra dell'ombra ma solo l'infinito 'negativo' di quelle forme ricordate, piuttosto che il limitato sebbene indefinito 'positivo'", Afro attinge i vertici del suo poetico, introspettivo effondersi. E si tratta allora, ha sottolineato Crispolti, "di bruciare la distanza della memoria rovesciandone la contemplazione dell'evento remoto, nella sua distaccata evocazione, in emozione invece diretta d'un rapporto sensibile, che si carica pur sempre di suggestioni memoriali, ma ora proprio a partire dalla imminente contingenza del gesto pittorico immediato, quasi in pure macchie di colore. Le quali dunque costituiscono un evento di sollecitazione emotiva, a partire dalla cui risonanza si costituisce un possibile alone di pur ora indefinita, e forse indefinibile, ulteriore dimensione memoriale". "L'emozione come memoria", quindi, realizzata in modi che ripropongono con autenticità di appropriazione, e con una sorta di affondo interiorizzante, la suggestione, ora, di de Kooning, ad esempio, o di Kline, o anche di Guston e di certo Brooks, invece che di Gorky.

Con la conseguenza da un canto della "necessaria" estraneazione di quelle tensioni a una nuova organizzazione strutturale dell'immagine, se non addirittura a una ripresa oggettuale, che anche da noi (Burri, il medesimo Corpora che in questi anni gli è assai vicino) s'andavano imponendo, e dall'altro dell'improponibilità del rischio di caduta nella maniera, nel gusto dell'informe, nell'accademia del gesto (ed è contraddizione sempre più ricorrente nell'arte italiana "informaleggiante" di quei tardi anni Cinquanta e primi Sessanta). Afro non poteva risentire della emergente insoddisfazione per l'"informe": intanto perché mai in esso s'era trovato impaniato (e non a caso non ho qui mai usato il termine "informale", che, se dovesse essere utilizzato per Afro, dovrebbe venir accompagnato da distinguo, precisazioni e riserve); perché nonostante tutto il suo era sempre stato un fare strutturato, pur se secondo ritmi interni alla pittura, con modalità induttive; e inoltre perché quel linguaggio diretto, spazialmente effuso, scandito dai ritmi coincidenti della memoria e della flagranza effettuale, era quello per lui più appropriato, quello in cui compiutamente si realizzava.

Non ci si meraviglierà, allora, della tenuta di Afro, per tutti gli anni Sessanta — lo documenta bene, con "pezzi" sempre freschissimi, questa mostra — in quel suo clima aperto allo scatto espressivo e all'allentamento elegiaco, all'eccitazione visionaria e alla decantazione lirica, in cui segno e colore vengono orchestrati secondo ritmi che sono dell'anima quanto della pittura, con cadenze, anche, nelle carte in specie, allarmanti, inquiete, ben lontane dallo stereotipo d'un Afro sempre e solo sapiente alchimista di magiche modulazioni cromatiche nella luce. Secondo una complessità, come ancora qui si dimostra esemplarmente, che si perpetua anche allorché, nei finali anni Sessanta, e poi nei Settanta, sempre più nettamente, Afro acquieta l'energia del gesto, organizza la materia, e la filtra, in campiture più ferme, quasi frenate in una sospensione nostalgica, che gli fa recuperare certe valenze evocative del colore e della forma medesima, in una sorta di nuovamente "metafisica" atemporalità, attraverso anche la tenuta su toni uniformi, e con l'affiorare di sommovimenti tanto lenti quanto non eludibili, ma pure, negli episodi ultimi — per i quali Crispolti ha parlato di una qual "recuperata estrema festività dello spettacolo pittorico" — con accensioni vivide, però in una nuova, e antica, misura di immagine. Con una ribadita fedeltà, infine, e il cerchio si chiude, alla pittura come strumento e fine; anzi come strumento in quanto fine.



Franz Kline, *Untitled*, 1950 c. Collezione privata.



Philip Guston, *The Room*, 1954-1955. Collezione privata. (Per cortesia di Leo Castelli, New York).

Afro e New York: la sua pittura negli anni Cinquanta Dalla memoria della vita alla vita della forma

Fabrizio D'Amico

Afro ha avuto, per suo destino, quello di un'esegesi che, riguardo alla sua stagione matura, ha quasi costantemente preferito sottolineare la continuità di senso e di indirizzi del suo lavoro piuttosto che le variazioni che pure sono intervenute a frastagliarne il percorso. Che certo detiene (a partire almeno dal '52, e fino alla soglia degli anni Settanta) una sua fortissima coesione interna, ancora bene espressa e riconosciuta da quei concetti cardine da sempre convocati a illustrarne lo sviluppo — il colore "veneziano", per intima vocazione più tonale che timbrico; la lenta processualità del fare; la "memoria" come momento fondante dell'ispirazione; lo straordinario talento della sua mano, sapiente d'ogni atto e modo della pittura.

Tutto questo, certo; ma, soprattutto nel cuore degli anni Cinquanta — gli anni cruciali non solo per la crescita interna della pittura di Afro, ma anche per la sua pubblica affermazione — è anche vero che questo percorso si trovò sollecitato da molte concomitanti circostanze a scartare dal proprio solco, a cercare ansiosamente il nuovo, a tornare infine, talvolta, sui propri passi. E sottolineare, più largamente di quanto non sia finora avvenuto, qualcuno dei "dubbi" di Afro, delle speranze di nuova conoscenza che ne accompagnarono la ricerca nel tempo in cui germinava la sua pittura maggiore, in un dialogo fitto e non sempre pacificato con l'ambiente newyorkese, potrà valere ad allontanare definitivamente da uno degli artisti di più denso spessore del nostro dopoguerra, e dalla sua opera, l'agrodolce battesimo, che le fu talora imposto, e in anni neppur troppo lontani, di raffinata, estenuata e quasi ineffabile eleganza, di piacevolezza, di "antica" sapienza tecnica.

È ben noto (anche se, di recente, l'approssimativa rassegna sull'arte italiana del XX secolo ordinata alla Royal Academy di Londra l'abbia voluto clamorosamente dimenticare) che Afro è stato, nel dopoguerra, il primo dei nostri "giovani" artisti a ricevere, da una platea internazionale, un reale riscontro di apprezzamento sia critico (e, in senso più lato, di immagine) che di mercato. Ciò vuol dire, anche, considerando da una parte l'equivoco di fondo che minava alle radici la partecipazione di altri italiani — Fontana, Burri, Capogrossi, Accardi — al gruppo informel di Tapié, e dall'altra lo spostamento già in atto del principale centro d'orientamento del sistema dell'arte da Parigi a New York, che Afro è stato colui cha dalla propria affermazione oltre i confini nazionali ha tratto i benefici più autentici e duraturi. Colui che, in sostanza, è stato il primo (e per lun-

go tempo quasi l'unico) artista della nuova generazione a stabilire all'estero non solo una precaria testa di ponte che potesse valergli come ritorno d'immagine in patria, ma invece una salda occupazione di una posizione di reale privilegio (privilegio che subito Afro generosamente si sforzò di allargare a quei colleghi italiani che più gli erano vicini e che più stimava — come anche si potrà desumere dalla sua ricchissima corrispondenza, qui stesso per brevi cenni pubblicata in appendice, con artisti, galleristi, critici e responsabili di musei italiani e stranieri). Afro espone per la prima volta nella galleria di Catherine Viviano a New York tra il gennaio e il febbraio 1950: cinque tele di medie dimensioni che, datate fra '48 e '49, rispecchiavano i più recenti raggiungimenti della sua pittura, ragionanti ora più su Braque (e su Duchamp del 1911-12) che non su Picasso o su Matisse, come avveniva quegli anni per tanta pittura neocubista anche italiana, e come era stato per Afro stesso poco avanti. Una pittura, comunque, orientata sostanzialmente su Parigi (anche se un occhio più smaliziato non avrebbe fin da allora tardato a riconoscervi una resistente individualità nazionale, se non altro nella fedeltà serbata ai manichini metafisici di de Chirico), e in sintonia con le ricerche coeve, ad esempio, di Estève, Tal Coat o Raoul Ubac.

I cinque dipinti si accompagnavano, alla Catherine Viviano Gallery, ad altrettante opere di Cagli, Guttuso, Morlotti e Pizzinato; e subito, rispetto a queste ultime, attrassero la maggiore attenzione della critica, un certo interesse di alcuni collezionisti e soprattutto la convinta adesione della Viviano. Che infatti pochi mesi dopo — il 15 maggio del '50, per la precisione — apriva ad Afro la sua "first one man show" a New York: ventitré dipinti che valsero alla giovane galleria e al pittore un limpido, persino inatteso successo di critica, pubblico e mercato.

Dunque Afro è, felicemente, in America; scrive a Birolli che comincia a rendersi conto "con abbastanza esattezza dell'ambiente, dei diversi gruppi, correnti, aspirazioni, posizioni delle diverse personalità nel giro artistico di New York". Dirà a Dore Ashton nel '55, riferendosi a quei suoi primi otto mesi trascorsi oltreoceano: "Non ho fatto neppure un quadro, neanche un disegno, e sono diventato una specie di critico. Un diagnostico. Potevo dire tutto circa un buon quadro e un cattivo quadro, ma vivevo come fuori da me stesso." Di una cosa, in particolare, sembra subito accorgersi, e consolarsi: di quanto siano resistenti "i rapporti culturali e sentimentali nei confronti dell'Europa" che quell'ambiente con cui viene a contatto gelosamente conserva.

E in effetti, se si pone mente al fatto che i suoi primi sguardi su New York Afro li gettò dal punto di stazione della Viviano, non è difficile credere che egli potesse sentirsi, pur così lontano da Roma e dall'Italia, in qualche modo "a casa". Catherine era stata per lunghi anni, e fino al '48, assistente di Pierre Matisse: una galleria naturalmente orientata sull'Europa e in particolare su Parigi, come d'altronde molte fra le maggiori di New York; una galleria dove erano o erano stati di casa Miró e Matta, Dubuffet e Riopelle, e dove le uniche aperture all'arte "americana" potevano riguardare casi "spuri" come quello, ad esempio, di Théodore Roszak, polacco trapiantato a New York non senza un ricco bagaglio di ricordi delle avanguardie storiche.

La Viviano, per parte sua, aveva, e avrebbe ancor più negli anni seguenti, confermato questa linea di gusto "europeo", solo orientandola sull'Italia: sugli italiani, da Afro a Cremonini, da Birolli a Pirandello a Morlotti; su italo-americani come Joseph Glasco e Felix Ruvolo; su americani innamorati dell'Italia, e qui lungamente operosi, come Carlyle Brown o Bernard Perlin.

Peraltro, anche al di là del clima così particolare della galleria di Catherine Viviano, bisogna ricordare come nei primi anni Cinquanta i pittori americani che



Pierre Tal Coat, *L'acquario*, 1950 c. Collezione privata.





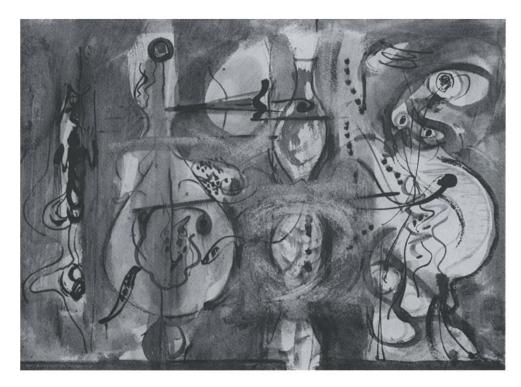
Arshile Gorky, *Garden in Sochi*, 1941. New York, The Museum of Modern Art.

Sebastian Matta, *Invasion of the Night*, 1941. San Francisco, The San Francisco Museum of Art.

cercavano una indipendenza linguistica dall'Europa, e in particolare gli action painters, non riscuotessero ancora credito e salda fiducia neppure da parte dei propri mercanti; come lo stesso Sidney Janis, di cui era consigliere e finanziatore Leo Castelli, puntasse ancora piuttosto sui grandi valori europei — da Picasso a Mondrian — che non, ad esempio, su de Kooning; come, ancora nel '58 sempre ad esempio —, la quotazione di Rothko sul mercato di New York fosse inferiore rispetto a quella di un buon neocubista francese (per non dire di Afro, naturalmente, giunto allora a riconoscimenti assai più alti); e come, più in generale, tutta l'action painting abbia dovuto attendere, per essere pienamente intesa, storicizzata, e di conseguenza adeguatamente valutata sul mercato, l'affermazione della pop, in larga misura strumentale proprio a questa consacrazione (a tal punto che si può considerare la lucida consapevolezza che il mercato statunitense dimostrò nel legare il clamoroso lancio internazionale della pop art con l'automatica impennata del valore attribuito alla generazione dei "maestri" come il primo momento di piena attuazione dei nuovi meccanismi che avrebbe di lì in poi messo in opera il sistema dell'arte).

È possibile comunque, per tornare ad Afro, che — nonostante non se ne rintracci un sicuro riscontro né, come si vedrà, nella pittura, né nella corrispondenza, o in altre testimonianze scritte relative al periodo 1950-52 — egli abbia avuto la rivelazione della grandezza di Gorky sin dal suo primo soggiorno americano; così, in ogni modo, egli stesso asserì presentando, con un testo commosso e felicissimo, una mostra dell'artista armeno all'Obelisco di Roma, nel 1957. "Quella pittura mi ha dato coraggio. Intrepido, emozionato, pieno d'amore, Arshile Gorky mi ha insegnato a cercare la mia verità senza falsi pudori, senza ambizioni o remore formalistiche. Da essa ho appreso, più che da qualunque altra, a cercare soltanto dentro di me: dove le immagini sono ancora radicate alle loro origini oscure, alla loro sincerità inconsapevole."

Gorky: che era — anche per gli americani — il meno americano fra i pittori che avevano segnato il rinnovamento. Non tanto per le sue origini armene, quanto per essere stato dalla moglie Mougouch, e nel tempo decisivo della sua pittura, condotto vicino alla cerchia di Pierre Matisse, a Breton, Matta, Miró — a quell'ambiente, cioè, di surrealismo parigino che aveva salde radici a New York, e che andava facendo proseliti in più d'una generazione: da Tchelitchev al suo allievo Carlyle Brown, da Seligmann a Kay Sage, da John Hultberg a John Ferren a molti altri, oggi quasi del tutto dimenticati.



Mark Rothko, *Untitled*, 1944-1945. Collezione privata.

Ma, nonostante ciò, Catherine Viviano guardò sempre con sospetto alla crescente attenzione che Afro andava riservando alla pittura di Gorky: la prima presentazione di sue opere nel gennaio '50, poi la prima personale, di quell'anno stesso, infine la seconda personale del '52 avevano radicato nella coscienza del pubblico l'immagine di un pittore che, pur con indipendenza e originalità, rimeditava la grande lezione cubista, pensando quindi alla tradizione come a un valore ancora attivo. E dacché quelle prime uscite erano state coronate da un crescente successo, la Viviano — in sintonia, d'altronde, con quelle che erano le sue personali predilezioni — riteneva un vero e proprio attentato al lavoro fin lì svolto, e un rischio per l'identità americana del pittore, ogni concessione di Afro alla nuova pittura newyorkese — e persino a Gorky, da lei considerato poco più che un pallido imitatore di Miró.

Dunque — ora che si è tentata una maggior chiarezza sul primo tempo americano di Afro, e su quella particolarissima realtà che fu allora per lui New York — accostiamoci a riscontrare l'eco che essa fu capace di riverberare sul corpo della sua pittura; e gli scarti, le renitenze, le mutazioni di indirizzo che negli anni Cinquanta, per almeno due volte, fecero imprevedibilmente impennare il percorso di Afro.

La prima frattura — già largamente riconosciuta dagli studi, per quanto si dimentichi spesso di segnalare la resistenza, almeno fino a tutto il '54, del "vecchio" linguaggio accanto alle nuove forme — interviene nel 1952. Ancora non ne porta traccia la seconda personale americana, aperta alla Viviano dal 17 marzo al 12 aprile '52, e quindi a un termine molto precoce dell'anno: dei diciotto dipinti lì presentati, quindici infatti datano al '51, solamente tre al '52. Fra essi, nessuno di quelli oggi noti porta una traccia importante di quel nuovo modo che di lì a poco prenderà la pittura di Afro. Molti di quei dipinti, come Les oreilles les fenêtres, Omaggio a El Greco, A Kafka, o Racconto di Guascogna — tutti subito entrati in collezioni pubbliche o private americane — impalcano ancora sulla

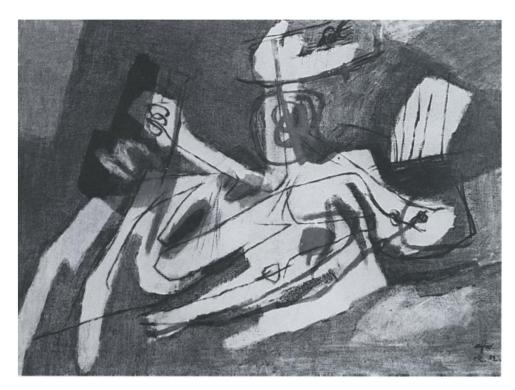


Afro, Les yeux les matrices, 1951. Collezione privata. Esposto nel 1952 alla mostra personale alla Catherine Viviano Gallery di New York.

Afro, Per non dimenticare, 1952. Collezione privata.

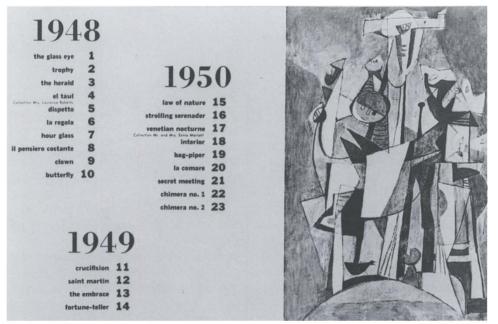


Afro, *Paura del buio*, 1952. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery. Esposto alla XXVI Biennale di Venezia, 1952.



verticale la "figura" che resistentemente struttura la composizione: in modo non dissimile da quanto appare nel Negro della Louisiana, sempre del '51 e qui esposto, che pure è un evidente omaggio a Duchamp. La sintassi costruttiva è ancora quella postcubista, concettualmente non distante né dagli esiti analoghi dei francesi (o di Corpora, fra noi il più tempestivo ad aggiornarsi su Parigi), né dalle prime scomposizioni neocubiste di Afro, tentate fra '47 e '48, e delle quali la mostra odierna offre uno degli esempi maggiori, Il pianeta della fortuna del 1948. Rispetto a quel tempo qualcosa è comunque mutato: l'orientamento, ora, è piuttosto su Braque, e su Gris, che non su Picasso; e, fatto assai più appariscente, alcuni piccoli segnali fantastici, alcuni inattesi e minimi racconti senza costrutto prendono a punteggiare la tela. Così ad esempio avviene in *Les yeux les matrices*, dove qua e là, nell'incastro dei piani spaziali ancora taglienti, geometrizzanti e nettamente arginati dal segno di contorno, si affacciano brevi avvitamenti della scrittura, piccole curve sinuose, anse e anfratti ove la logica costruttiva di Afro comincia a vacillare. Sono questi i primi annunci — ancora isolati, e quasi timidamente offerti — del montare sovrano che farà di qui a poco Gorky sull'orizzonte di Afro. Il quale, intanto, ha raggiunto una qualità di pittura già suprema, distanziando proprio su questo terreno, se non su quello propriamente linguistico, la maggior parte dei suoi compagni di strada italiani ed europei. Una qualità di pittura che è soprattutto la luce, lenta, e di già come teneramente progrediente dal fondo alla superficie, a determinare. Ma, per tornare un attimo alle ansie della Viviano, sarà poi soltanto un caso che Les yeux les matrices, che è forse il dipinto più "maturo" presentato da Afro alla mostra del '52, sia anche uno dei pochissimi rimasti invenduti?

Comunque, nel corso del '52, Afro conduce a un primo compimento il suo rivolgimento formale: silenzioso, senza strappi, eppure decisissimo. *Per non dimenticare, Paura del buio, Cow-boy, Villa Fleurent*, o alcuni *Senza titolo* di quel medesimo anno hanno completamente rinunciato a quella graduale, calcolatissima so-

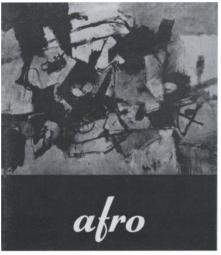


New York, 1950-1968: le mostre di Afro alla Catherine Viviano Gallery.

Sopra: l'elenco delle opere stampato in occasione della prima delle nove personali tenutasi dal 15 maggio al 9 giugno 1950. Sotto, da sinistra: Fondo degli olivi, eseguito nel 1958, figura sull'invito alla mostra del 1960; Malalbergo, una tela del 1962, è pubblicata sulla copertina del catalogo edito per l'esposizione presentata da Cesare Brandi tra il febbraio e il marzo 1963.

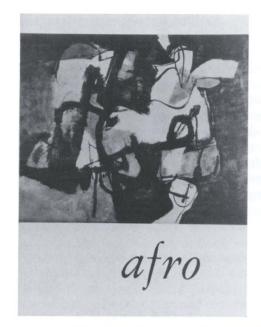
Nella pagina a fianco, dall'alto: Grande nero e Tela scoperta n. 2, due opere realizzate nel 1967, illustrano il pieghevole che accompagna l'ultima personale che Afro tiene nella Galleria di Catherine Viviano, nel 1968. Due panoramiche dell'allestimento di quella mostra. Nella prima fotografia appare sulla destra in primo piano La grande clessidra, 1967; sul pannello centrale, nella seconda immagine, si riconosce Silver Dollar Club n. 2, dipinto anch'esso nel 1967.





vrapposizione di piani spaziali infranti e scheggiati, e a quella giustapposizione di quantità cromatiche tonalmente accordate, che saturavano di perfetti equilibri le tele del '50 e del '51. Al contrario, Afro cerca adesso una pittura che s'allenti e si slabbri nello spazio; e una figura in cui gli incidenti, gli imprevisti slittamenti, gli scarti non più bilanciati delle forme costituiscano una ormai non più preventivabile norma costruttiva.

Cerca ora di smarrire il suo centro, Afro; cerca una sotterranea e inconsapevole rispondenza fra la mano che dipinge e la tela che accoglie pittura; cerca di allontanare il progetto, e la ragionevolezza, dal suo fare. Coglie, così, il frutto più maturo e più interno del surrealismo gorkyano — s'accosta a praticare, di fatto, quel "surrealismo astratto" che, negli stessi anni, è il sogno di Matta, e verso cui, nella seconda metà dei Quaranta, s'era tra gli altri, rivolto Rothko. Di quel tempo Gabriella Drudi conserva il preciso "ricordo di Afro, persona così restia,









segreta a se stessa, che andava perorando la causa di un surrealismo astratto per una Roma di intellettuali di parte, impegnati, voglio dire, più nelle liti ideologi-

che che nelle analisi di linguaggio".

"Non un elemento surrealista passa in Afro da Gorky, non un accenno fallico — ha scritto Cesare Brandi — ma, molto più sostanziosamente, gli aggregati stretti e quasi a coltello dei suoi quadri fino al '50 vengono come scardinati, ventilati si direbbe", come da "una gran ventata in un mucchio di foglie d'autunno". Non interamente surrealista, Afro, dunque — né interamente astratto: sovente, fino almeno al '56, una mai doma memoria figurale trama infatti l'impennarsi sulla verticale, o il reclinarsi e il distendersi delle sue immagini, sempre infine irrevocabilmente portate a stringersi e aggrumarsi attorno a un gorgo centrale (forme che "finiscono per abbattersi tutte in un groppo, per gravitare in un punto che è il centro profondo del quadro, come in un nodo stretto appunto per non dimenticare", le diceva Maurizio Calvesi nel '56, ricordando il già citato dipinto del '52).

Eppure, surrealista e astratto — già ora — quel tanto che gli è servito a scompaginare l'antica sintassi, aprendosi la via verso la libera, abbandonata fluttuazione del colore nella spazialità profonda e respirante del dipinto — aprendosi la via, dunque, verso la propria maturità. Ed eccolo finalmente compiuto, il lungo tragitto di Afro, in *Figura verticale I, Figura verticale II*, in *Notturno*, in *Tempo coperto*: per dire soltanto di alcuni fra i dipinti oggi qui esposti, relativi a questo tempo, e alludere a tutta questa sua piena stagione, che senza più incertezze e ritorni muove dal '55, a grandi passi.

Il colore s'è fatto, fino in fondo, interno e segreto, quasi annidato nel manto della pittura. Traspare, abbacinato come da impalpabili veli; affiora lento allo sguardo da lunghe, indeterminate profondità. Vive laggiù, segregato, intoccabile, eppure così miracolosamente suadente, e prossimo ai nostri sensi. Per velature infinite, per sottilissime inframissioni di esili corpi cromatici, la figura sale dal fondo, aggalla un attimo come farebbe una polla d'acqua su altra acqua, frana di nuovo. Brace ancora viva sotto la cenere, rossi e aranci, ocra e terre scure fanno un brusio mai stanco sotto la coltre dei grigi: dura, così, a lungo, allo sguardo e alla memoria, l'immagine di Afro.

E colore "che si stringe nelle spalle, poi mormora, parla fra sé, sragiona, sospende la superficie in una sorta di liquida atmosfericità" (Drudi). Tempera antica e velatura a olio: Afro immette nella nuova lingua una perfezione tecnica che da anni sperimenta e possiede; già giunta a una prima pienezza di forma nell'acme della sua esperienza figurativa, tra '39 e '40, quando le *Demolizioni*, le nature morte, i ritratti e autoritratti bruciavano nel "tono" il loro turgore plastico, il loro pesante ingombro di corpi, erosi — l'uno e l'altro — da una pennellata strusciata e liquida, dal dilagare del colore acquoso, intravisto — già — come fantasma dietro un sudario. Prendevano una distanza dall'oggi, quelle immagini, che si caricava forse di una malinconia troppo apertamente confessata; una distanza che è divenuta adesso per Afro, a metà degli anni Cinquanta, memoria: risacca di un moto dell'animo e del pensiero, non più soltanto del cuore.

Due volte, fra '53 e '54, Afro si trovò a dover scrivere, quasi controvoglia, sulla sua pittura (le due testimonianze, rese a Umbro Apollonio e in seguito ad Andrew Ritchie del Museum of Modern Art di New York, sono riportate più oltre, nelle appendici documentarie di questo stesso volume). In entrambe le occasioni egli parla della "memoria", individuando in essa il momento topico e cruciale della propria ispirazione. La memoria è per lui, adesso, non un riandare del sentimento a un'esperienza trascorsa, non un rimpianto o la percezione di un'assenza, ma anzi l'istante in cui la realtà conquista la sua ultima interezza di senso.



Afro, *Demolizioni*, 1939 c. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna.



Afro, Ritratto di donna (Liliana), 1940. Collezione privata.

e in cui la conoscenza, scalzando gli accidenti dell'esperienza, si fa più vera e pregnante. "Io tendo sempre a dare alle mie immagini pittoriche la maggior efficacia espressiva", scrive ad Apollonio. "Queste immagini sono ancora un corrispondente poetico della realtà, di cui la memoria conserva la parte più essenziale, rifiutando tutto che sia pratica ed esperienza. Una realtà decantata, direi liberata da legami razionali, per cui delle cose vorrei arrivare alla figurazione più diretta e concisa — direi all'*idea* delle cose." E a Ritchie: "Sento che la sostanza del mio colore, lo sviluppo delle mie linee creano uno spazio che non è altro che lo spessore della memoria. Le forme si aprono e si determinano come impronte, dimensioni provenienti da molto lontano."

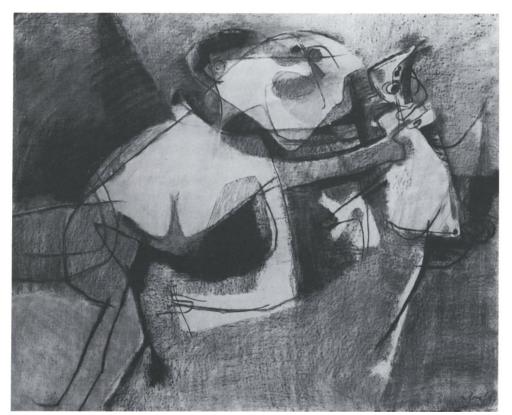
La memoria, dunque — ricondotta in tal modo a strumento di verità —, piuttosto che riattualizzare il passato, lo rastrema dei suoi sensi più caduchi; "giustifica" ad Afro il bisogno oscuro ch'egli sente di non rescindere del tutto il rapporto con l'esperienza. Ma in realtà la sua pittura è già oltre quest'ultima remora concettuale: pura sintassi di linee, colore e luce sulla superficie della tela; dinamica tutta interna al fare, aliena ormai da troppo serrati vincoli progettuali ("Io lavoro — scrive ad Apollonio — e da questo lavoro nasce altro lavoro; e tutte le idee che questo ti suscita non si concretano che in termini di pittura e si provano solo sulla tela").

Nell'aprile del '55 Catherine Viviano apre la terza personale di Afro; impone prezzi molto alti — assai maggiori rispetto a quelli che il pittore poteva fissare in Italia — e ottiene un larghissimo successo di vendite. È utile notare come la mostra (in buona misura oggi ricostruibile) non rispecchi se non in minima parte l'ultima evoluzione della pittura di Afro, e si proponga invece di sottolineare la continuità del suo lavoro dal '52 in avanti. Dei dodici dipinti esposti e riportati in catalogo, tre soltanto sono dell'ultimo anno, molti del '53 e due addirittura dell'anno precedente; e anche fra i più recenti la scelta (che pensiamo di poter addebitare piuttosto alla Viviano che non ad Afro) cade su quelli più strutturati, e bloccati da una ancora forte pregnanza disegnativa (*Per una ricorrenza*, *Ragazzo col tacchino*), rispetto a quelli dove il colore allaga più liberamente la superficie della tela.

Né questo orientamento della personale alla Viviano dovette passare del tutto inosservato: così che da qualche tribuna più propensa al nuovo, come ad esempio "Art News", poté venire qualche isolato avviso di sospetto per un linguaggio giudicato monotono o almeno "di pratica" ("It is, in fact, easier to think of Afro as a performing artist — whose perfection is maintained through practice — rather then as a creating artist who must listen and sense and respond and consequently change": così nella recensione, a firma P.H., apparsa sul numero dell'estate '55 della rivista americana).

Non certo, comunque, da questi rari segnali di dissenso (peraltro del tutto ininfluenti, come s'è accennato, sull'esito della mostra) poté venire ad Afro il primo impulso a indirizzare diversamente la sua pittura: cosa che accadde — dopo che qualche annuncio di questo cambiamento era già venuto nel corso del '56 — a muovere dal '57, in maniera abbastanza sorprendente se si considerano la stima e i riconoscimenti crescenti che la sua maniera riscuoteva, ora, in Italia oltreché negli Stati Uniti (è proprio del '56, come è noto, il premio assegnatogli dalla Biennale di Venezia quale miglior pittore italiano).

Piuttosto, questo secondo significativo scarto che Afro impone alla sua pittura durante gli anni Cinquanta è indizio di una intima, sedimentata maturazione di istanze formali, confermate semmai sia dalla piena consapevolezza della pittura d'azione americana (i cui modi Afro identifica adesso, e soltanto adesso, come anche per lui praticabili), sia dal profondo sodalizio di vita e di pensiero







Afro, Ragazzo col tacchino, 1954.
Dall'alto in basso: lo studio, in collezione privata, e il dipinto, oggi a New York, The Museum of Modern Art, esposto nel 1955 alla mostra personale alla Catherine Viviano Gallery di New York.
A fianco, una versione successiva eseguita nel 1955.

che in quegli anni prende a legarlo a Toti Scialoja — che, oltre a partecipargli con appassionato nitore intellettuale le sue convinzioni sul gesto come espressione del proprio "intero" esistenziale, e sulla superficie come unico luogo della pittura, gli trasmette la nuova tecnica del vinavil, che Toti aveva appreso da Burri, e che d'ora in avanti adotterà anche Afro, rinunciando alle sue antiche alchimie cromatiche "veneziane".

E proprio Scialoja, comunque, che — in un lungo saggio sulla pittura del compagno, comparso, sotto lo pseudonimo di Carlo Efrati, nel numero di "Arti Visive" dedicato alla Biennale veneziana del '56 — riconosce per primo un accrescersi e un diramarsi delle più recenti ragioni espressive di Afro: "La sensibilizzazione acuita della superficie — scrive tra l'altro — libera l'immagine di Afro da qualunque tentazione di articolazioni spettacolari, di fondi cedevoli. La lontananza trasuda alla superficie e si offre come una schiuma emersa, profondità che l'abbaglio salda ora interamente e ricopre.'' C'è, nel passo di Scialoja, una qualche emozionata forzatura, quasi un auspicio, o un voto, proiettato da se stesso sul corpo della pittura dell'amico; per il quale, in realtà, lo spessore atmosferico del dipinto, e quella ansimante profondità né prospettica né semplicemente tonale che egli vi realizza, era a quella data, continuerà in parte a essere anche in questi anni a cavallo fra sesto e settimo decennio, e tornerà a divenire più tardi, modo essenziale e irrinunciabile. Ma è pur vero che Scialoja intuisce precocemente quel trasudare alla superficie che la pittura di Afro si appresta a fare: essendo la nozione stessa di superficie (con quel che essa comporterà: il gesto allargato e disteso; l'occupazione omogenea, e non più gerarchicamente ordinata verso il centro, di tutto lo spazio della tela) quanto di nuovo compare, adesso

"L'organismo rigorosamente formale di una pittura può contenere la leggerezza, il respiro di una evocazione, l'imprevisto soprassalto della memoria?" si chiedeva Afro alla fine del '54, scrivendo a Ritchie le "indicazioni" sulla sua pittura che gli erano state richieste. Si era risposto, allora, di sì: "penso spesso così di essere un pittore di storie", aveva detto. Ora pensava diversamente; e così dice, probabilmente nel '57, in un testo assai importante per intendere questi anni della sua pittura — testo che, pubblicato per la prima volta da Lionello Venturi nel '58 in *Pittori italiani d'oggi*, qui riportiamo per intero:

"Da tempo provavo un certo disagio di fronte al mio lavoro: ero estraneo al quadro che realizzavo come se non rispondesse a uno svolgimento, ad una necessità interiore che diveniva più urgente e precisa. La mia pittura è sempre stata soggettiva, ho sempre cercato uno spazio fatto di memoria e ritrovato per sentimento e intuizione; ma certi simboli rappresentativi che mi erano sembrati dar ordine, in un certo senso stabilire il nesso con la realtà, sono divenuti recentemente privi di interessi, schermi fra me e il quadro, ostacoli a nuove scoperte. Certi elementi figurativi, anche filtrati al massimo o ridotti ad abbreviazioni ideografiche, di cui prima avevo sempre creduto di aver bisogno, ora mi apparivano detriti malinconici, familiari come cifre, ma non veri. Sentivo il mio lavoro lontano da me perché non mi bastava rappresentare una realtà di fantasia, di sogno o di memoria esistente oltre il quadro e di cui il quadro era specchio o tramite, ma volevo che quella realtà si identificasse con la pittura e la pittura divenisse la realtà stessa del sentimento, non la sua rappresentazione.

"Man mano ho accettato che l'immagine pittorica si realizzasse in un suo modo più imprevisto: nel fatto che una forma si dilati in maniera inquietante, che un colore si accenda 'fuori misura', che la materia nasca dai suoi stessi strati di calcolo e di abbandono. Della memoria resta l'indistinzione, un'onda lenta che trascina con sé tutto il sapore di una stagione, ma non più le sue conformazioni,



Afro, *Uccello del tuono*, 1957. Collezione privata. Esposto alla XXX Biennale di Venezia, 1960.

nemmeno più l'ombra dell'ombra ma solo l'infinito 'negativo' di quelle forme ricordate, piuttosto che il limitato sebbene indefinito 'positivo'.

"La pittura diviene il 'suo' movente, vita del sentimento, volontà di intelligenza, individualità morale e fantastica. Il quadro non allude ma pone la sua esistenza, segreto e incancellabile come ogni cosa sognata e rimpianta.

"Oggi non posso pensare all'artista — e non l'ho mai pensato — come a un giocoliere, a un mago che fa il miracolo, ma piuttosto lo vedo simile a una pianta che cresce e si sviluppa spontaneamente nel suo elemento naturale, fondendo alla luce del 'tutto' il metro della 'sua' esistenza."

Quasi un ribaltamento, dunque, delle più antiche ragioni di forma, in questo scritto; ove ancor più che l'individuazione delle residue latenze figurali come "detriti malinconici, familiari come cifre, ma non veri", e del valore ormai tutto astraente che viene attribuito alla "memoria", conta forse l'intenzione di cercare la forma fuori d'ogni progetto, ciecamente quasi, nel corpo della pittura, nei sommersi "strati di calcolo e di abbandono della materia".

Ed ecco dunque (a partire dal '57, anno in cui tiene la sua quarta personale da Catherine Viviano, in un continuo crescendo che dura fino al 1962-63 — e, nell'opera su carta, ancora più durevolmente che non in quella su tela) infrangersi sulla superficie un gesto breve, intenso, spezzato; un gesto che apre spazio, designa in un attimo andamenti, traiettorie, percorsi; un gesto franto ed eccitato che porta il colore a scontri, e a fin clamorose conflagrazioni, senza che più vi sia l'ultimo ravvedimento della velatura a mediare fra gli incastri dei timbri diversi ed estranei. È una pittura che, per ritmi spaziosi, si fa largo sulla superficie come una raffica fresca di vento; non più alludendo ad altro che al suo crescervi autonomo, inconsapevole, quasi automatico ("la pittura diviene il 'suo' movente", dice adesso); non più ricercando, nell'illusiva profondità della pagina, le dol-







Willem de Kooning, Black and White (Rome) F. 1959. Collezione privata.

Willem de Kooning, Black and White (Rome) Q, 1959. Collezione privata.

Willem de Kooning, *Black and White (Rome) T*, 1959. Collezione privata.

cissime, incantate grazie che le venivano dalla lunga durata del suo tempo vitale (quello dell'esecuzione come poi, identicamente, quello della fruizione).

Così avvenne, ad esempio, a *Uccello del tuono*, uno dei primi dipinti a portare ad un culmine di intensità questo nuovo modo di Afro; o, fra quelli qui esposti, a *Tempo coperto II*, e a molti *Senza titolo* dei primi anni Sessanta (nei quali, soprattutto in quelli in bianco e nero su carta, Afro rimedita la maniera praticata da de Kooning nei *Black and White - Rome* eseguiti nel suo soggiorno romano fra '59 e '60, durante il quale lavorò proprio nello studio di Afro).

Non tutto Afro, comunque — neppure in questi anni — sta dentro questi nuovi orientamenti. A parte il grande murale per l'UNESCO di Parigi con *Il giardino della speranza*, del 1958, nel quale la stessa ufficialità della commissione spinse evidentemente il pittore a mettere in pratica una sorta di ricapitolazione di tutti gli atti e le movenze della sua pittura più nota, molti altri dipinti di questa stessa stagione (e fra quelli qui proposti citiamo *Macchia delle serpi*, 1960), pur sommossi da una gestualità sorgiva e immediata, e abitati da una materia violata e scabra, ripensano la trasparenza, la lenta luminescenza, e quella spazialità fatta di brevi affioramenti e profondissime retrocessioni, che erano stati, sul '52, i modi fondanti della sua prima grandissima maturità.

Così Afro cresceva, guardava, sentiva con gli altri e con il suo tempo; e, insieme, sapeva restare identico a se stesso.

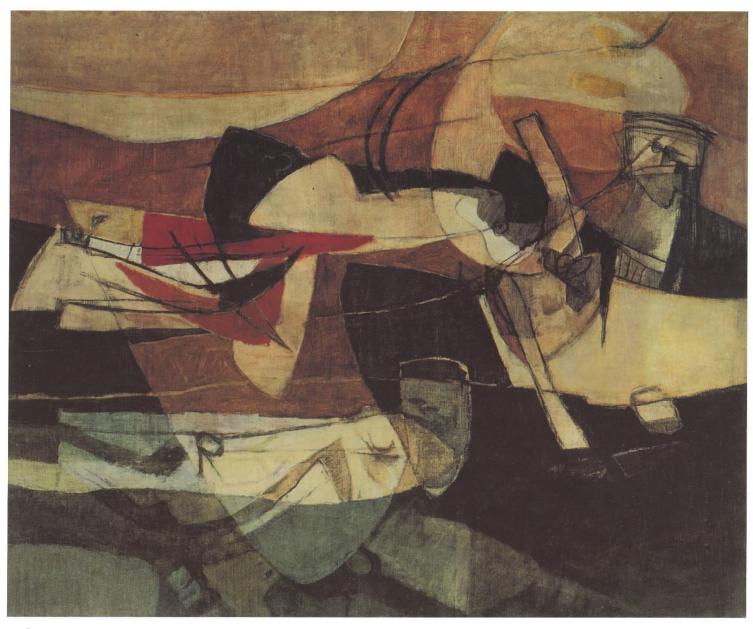
Ringrazio, per l'aiuto che hanno dato a questa ricerca, Milton Gendel e Gabriella Drudi, alla quale questo lavoro è dedicato.



1. Il pianeta della fortuna, 1948.



3. Negro della Louisiana, 1951.



4. Cronaca nera, 1951.



6. Senza titolo 1953, 1953.



11. Senza titolo 1960, 1960.



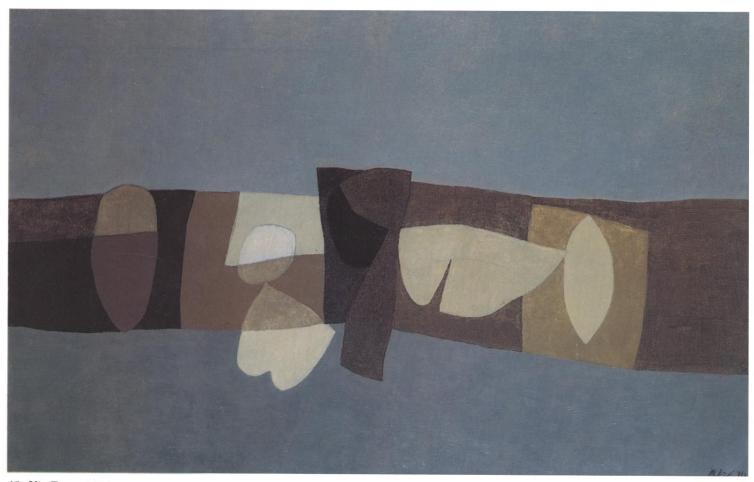
14. Tavola rotonda, 1968.



15. Macchia delle serpi, 1960.



35. Le fosse (Sutri), 1962.



45. Via Etnea, 1974.