

ATTRAVERSAMENTI

Perugia, Rocca Paolina, Palazzo dei Priori, Palazzo del Capitano del Popolo. 22 settembre-15 novembre 1984

L'ambientazione di *Attraversamenti* è certo fra le più suggestive che Perugia può offrire ad una mostra di arte contemporanea: un percorso che si addentra nei meandri severi della Rocca Paolina, per poi risalire alla luce dei palazzi più coltivati e rappresentativi. Nel labirinto della Rocca medioevale e dei Magazzini del Grano le mura alte, gli spazi segreti che si aprono inaspettati al viandante della mostra, i gorghi di ombre costituiscono scenario suggestivo alle opere che, come personaggi di un dramma — dedicato appunto alle "linee della nuova arte contemporanea italiana" — appaiono illuminate da potenti riflettori, pronte a recitare la parte che la storia ha destinato loro.

Dalle prime esperienze dell'immediato Dopoguerra, alla generazione informale, per arrivare al Concettualismo e al recente "ritorno alla pittura" incontriamo le principali "stazioni" artistiche italiane e meditiamo sui loro "misteri". Maurizio Calvesi, affiancato da Marisa Vescovo, è il regista di questi *Attraversamenti*, e ha ideato e realizzato la mostra come un grande spaccato della situazione artistica italiana nelle sue molteplici giustifica-

zioni culturali e "poetiche", pur rifiutando a priori qualsiasi aspirazione di imparziale oggettività. "Questa mostra — si legge nel catalogo — traccia senza alcuna pretesa di storicizzazione e di oggettività filologica, un largo affresco di compresenti sviluppi e approdi di alcuni tra i più produttivi filoni di ricerca della "nuova" arte italiana, cioè quella che scaturisce dal rinnovamento culturale post-fascista".

Attraversamenti porta dunque la firma inequivocabile del suo ideatore ed è l'esemplificazione viva degli assunti critici e filosofici che hanno guidato, negli ultimi decenni, le sue scelte artistiche.

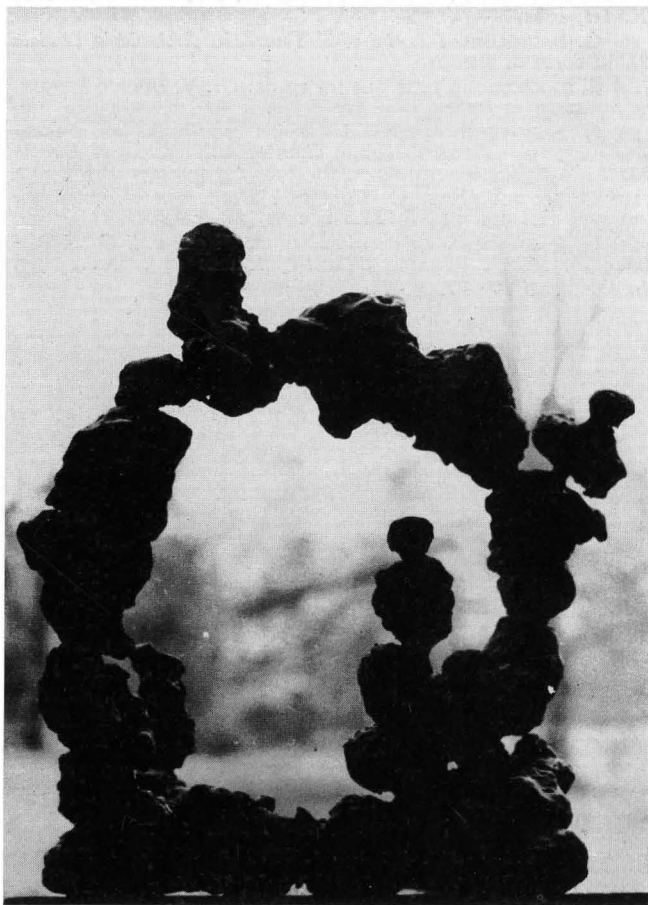
Calvesi individua infatti nell'arte italiana una dicotomia originaria tra una linea che parte dalle proposizioni delle avanguardie storiche, in particolare dal Futurismo, e l'altra che affonda le proprie radici nella Metafisica; la prima approda al "comportamento", all'Informale, all'Arte povera; la seconda giunge alle recenti dichiarazioni "anacroniste" o "colte", attraversando i territori del Concettualismo e della Neo-metafisica. Il titolo del contributo al catalogo di Calvesi accentua questa antitesi e, in una sorta di vichismo post-moderno, riconosce nell'oligarchia del gusto dell'Ellade e nei suoi democratici tiranni l'origine lontana dell'avanguardia, mentre nella tendenza decentratrice e nella pur contraddittoria articolazione dell'ellenismo individua lo spirito del clima presente, italiano e internazionale: dunque *Dall'ellade dell'avanguardia all'ellenismo del post-moderno*.

Ribadendo il carattere "volutamente e liberamente parziale" delle proprie scelte, Calvesi rifiuta certe "pignolerie da storici di professione" e preferisce aprirsi senza remore "al tutto della storia". Questo l'assunto principale che informa la mostra e che condiziona fortemente non solo la scelta dei nomi (vedi la significativa assenza della Transavanguardia), ma anche la regia e l'allestimento di *Attraversamenti*; non è difatti arduo accorgersi che gli autori e le opere sono sparsi lungo l'itinerario espositivo senza privilegiare un criterio cronologico, bensì rispondendo alla già individuata divaricazione avanguardia-metafisica, o meglio Ellade-ellenismo.

Al servizio di questa concezione artistica e critica è il mercato, che "non può essere giudicato fenomeno artificiale ed estraneo — scrive spregiudicatamente Calvesi — ma strutturalmente concomitante, al pari della committenza di un tempo". Ed è proprio in virtù del mercato e della sua prepotente vitalità che l'arte attuale ha cessato di essere "avanguardia", cioè "oligarchia del gusto", in quanto sollecitata, diffusa "in questo nuovo territorio sociale, livellato e improvvisamente ampio, intercomunicabile e disponibile".

Introdotta dalle affermazioni critiche di Calvesi, la rassegna perugina comprende quarantasei artisti italiani e tre stranieri — Jorn, Tapies, Masson — con un notevole gruppo di opere, scelte appunto secondo la disponibilità del mercato.

Come epigono dello "spazio psichico boccioniano" è presentato Emilio Vedova, con opere recenti di epica visionarietà, che richiamano alla mente le tele degli anni Quaranta e Cinquanta, brucianti nella loro insofferenza formale, nervose, traumatiche nell'impeto che le ha generate. Dalle geniali ricerche di Boccioni sul movimento e "dalla portentosa capacità dell'artista di spostare e compenetrare continuamente le forme per fissarne l'instabilità" discendono infatti — per Calvesi e la Vescovo — le diverse manifestazioni dell'Espressionismo astratto, americano ed europeo, l'Informale, l'Happening. Sempre in questo ambito è ricordato Alberto Burri — presente



I - COLLEZIONE PRIVATA - LUCIO FONTANA: SCULTURA NERA (METALLO COLORATO)

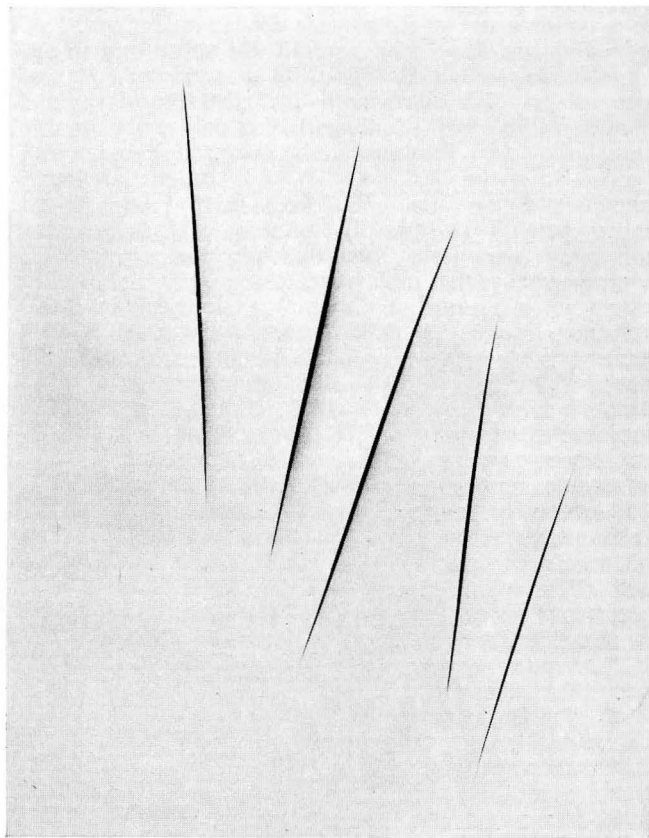
con 'Grande nero', donato alla città per una stabile collocazione nella Rocca Paolina —, che pur nella peculiarità della sua ricerca, è qui ritenuto figlio legittimo del "futurismo polimaterico di Boccioni e Prampolini", e pertanto accostato a Rauschenberg. Nei primi anni Settanta Calvesi, del resto, aveva già individuato l'opposizione fra la linea di Rauschenberg — discendente diretto del Futurismo — e quella di Johns, che secondo il modello "metafisica-dada" non giustificava l'opera come "esperienza", "spettacolo", "fusione abbracciante con la vita", ma al contrario come "fatto concettuale, comunque trascendente l'esperienza".

Non altrettanto convincente è la definizione con cui è risolto il caso Fontana — presente con 'Scultura nera' del '47 e con due dei celebri 'Concetto spaziale' dei primi anni Sessanta — (figg. 1 e 2). Dell'artista si ricorda nel catalogo l'inquietudine, la "soggettività" e insieme la "concretezza formale", oltre che l'elaborazione del manifesto del movimento spaziale. Ma non si tiene conto del percorso complesso dell'artista, per cui dalle immagini guizzanti e capricciose degli anni Quaranta, dalle terracotte e le ceramiche con le quali Fontana frangeva e disarticolava masse e volumi, in una plastica mobilissima e spumeggiante, si arriva ai concetti spaziali, rarefatti, densi di mistero, risolti sì nella bruciante istantaneità dell'azione, ma pregni anche di intensità contemplativa e di implicazioni astratte ed espressamente concettuali. Ricordiamo tuttavia che già nel '67 Calvesi si era mostrato disponibile ad una lettura prettamente esistenziale della ricerca di Fontana: "Anche in Fontana — si leggeva — si verifica ciò che abbiamo per altri aspetti constatato in Pollock o in Burri: (...) il buco e ancor più il taglio di Fontana esercitano anche una precisa provocazione sullo spazio reale, oltre a subirne lo stupro, negando polemicamente l'attendibilità di uno spazio ideale del quadro".

Continuando il viaggio attraverso l'arte del nostro recente passato incontriamo Pietro Consagra, firmatario nel '47 del gruppo Forma, presente alla rassegna perugina con sculture di differenti periodi, ma similmente risolte nelle possibilità suggestive dei materiali, nell'alternanza di vuoti e pieni, che creano figure astratte e misteriosi giochi di luci ed ombre. E Leoncillo, che fonde "l'impeto espressionistico di Boccioni" al senso prepotente della materia, in terracotte, gres, smalti "impastati di carne, di fuoco, di mito", secondo le istanze della più intensa tradizione informale. Sempre nell'ambito informale incontriamo Pinot-Gallizio, con 'La notte cieca' e altre tele nate intorno al '60, giocate sulla violenza del colore e sulla densità della materia, per conquistare quella "estasi violenta" che il pittore ricerca, non senza influenze esplicite del gruppo Cobra.

Arriviamo a Piero Manzoni, del quale è esposto un inedito gruppo di sedici disegni, del '60, suggeriti dal dibattito spazio-nucleare; accanto troviamo alcuni dei celebri *achromes*, dove l'artista rinnega qualsiasi implicazione esistenziale e, accogliendo spunti concettuali, considera l'opera — oggetto o quadro — come campo di libertà indefinita, scevra perciò da ogni "immissione allusiva, descrittiva, allegorica, simbolica".

All'inizio degli anni Sessanta la Vescovo intravede una crescente tensione verso modelli espressivi nuovi, ispirati dalle lontane ricerche dadaiste, e un travaglio che, nella ricerca di "strutture visive che coinvolgessero la totalità della nostra percezione", attingevano pur sempre dall'universo futurista. Dunque un periodo di passaggio, denso di contraddizioni, di "aree non omogenee ed omologabili". Ecco così Mimmo Rotella, con i suoi

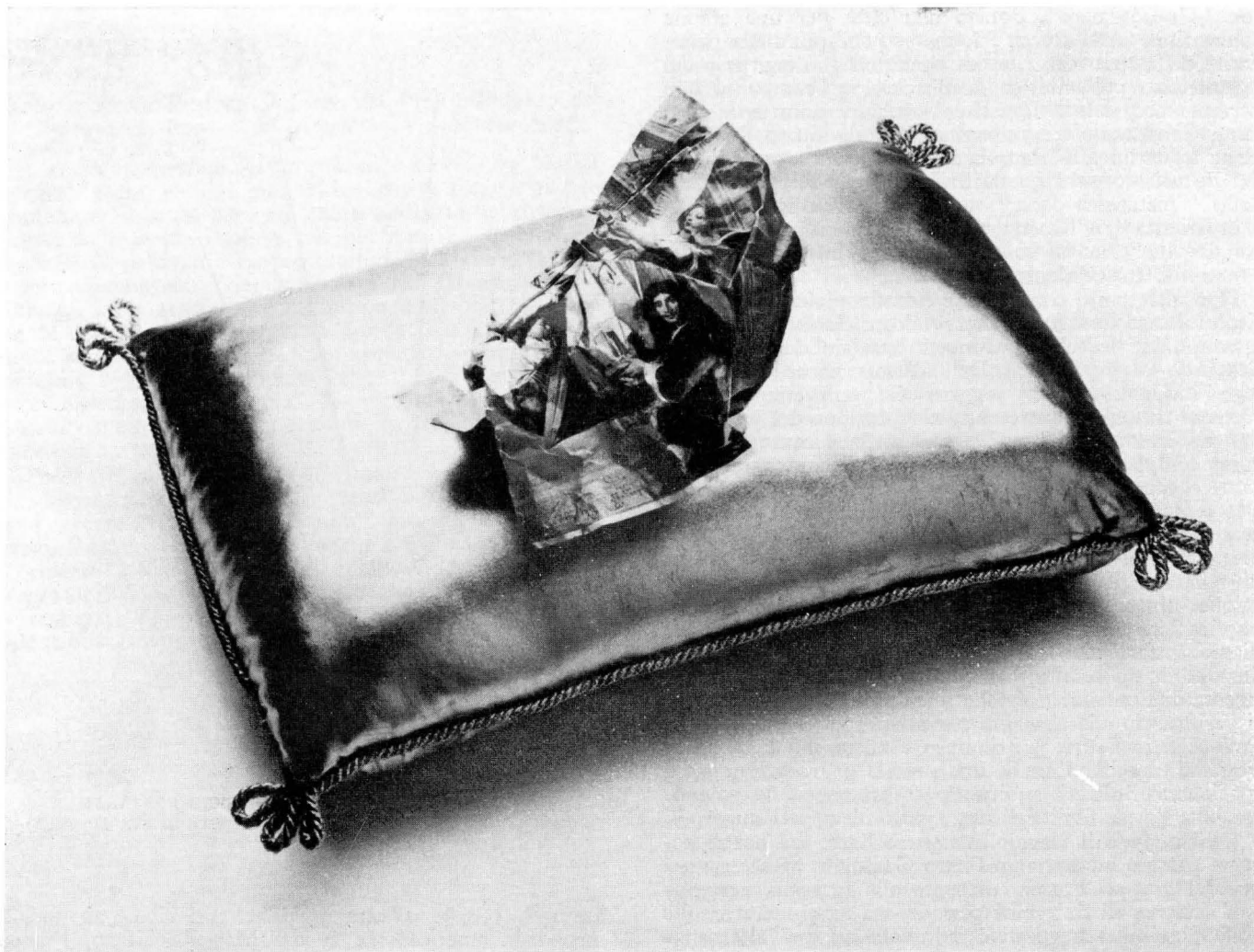


2 - COLLEZIONE PRIVATA - LUCIO FONTANA:
CONCETTO SPAZIALE "ATTESE" (TECNICA MISTA SU TELA)

collages, con le *affiches déchirées*, così vicine ai modelli neo-dada americani; e ancora Mario Schifano, Franco Angeli con i suoi *half dollars*, Tano Festa, tutti artisti dei quali la Vescovo evidenzia le implicazioni neo-metafisiche. Fra gli artisti italiani più esplicitamente compromessi con la poetica Pop appaiono invece Concetto Pozzati, Domenico Gnoli ed altri ancora, nei quali l'immagine, attinta variamente dal quotidiano, dallo schermo della memoria, dal dizionario dei *mass-media* è studiata con ossessiva intensità, in una messa a fuoco crudele e distaccata.

Arriviamo al '67 e alla nascita dell'Arte povera. Spiegava in tali frangenti Renato Barilli: "Povertà si potrebbe dire, come consapevolezza che in principio c'è l'energia, la vita come flusso, e che compito dell'artista è di aiutarle a scorrere più in fretta". Il tema dell'energia e del movimento porge dunque l'occasione a Calvesi, già nel '77, di studiare l'albero genealogico dell'Arte povera e di riconoscerne i discendenti diretti nelle avanguardie, e in particolare nel Futurismo, ricordando inoltre che Germano Celant, teorizzatore del movimento, aveva in un primo momento pensato di battezzare quelle ricerche proprio con l'appellativo di Neo-futurismo.

Come Calvesi ha avuto modo di chiarire nella Biennale '84 e come ribadisce nella mostra attuale, dal ceppo Pop nasce "lo sconfinamento linguistico e ambientale dell'Arte povera, ma altresì quell'uso della citazione, che è forma caratterizzante delle ricerche cosiddette concettuali", nate anch'esse negli anni Sessanta, poi sviluppa-



3 - COLLEZIONE PRIVATA - GIULIO PAOLINI: LE TEMPLE DE LA GLOIRE (INSTALLAZIONE)

tesi nei Settanta. A questa temperie si riferiscono artisti come Giulio Paolini e Claudio Parmiggiani, presenti alla rassegna con opere di vari periodi e comunque di alta qualità. Si dilegua in questi artisti la fede nel gesto, nella sua generosa carica sentimentale e irrazionale, e dunque si spezza il cordone ombelicale che legava gran parte dell'arte italiana del dopoguerra all'ideologia e all'espressione futuriste. Nelle installazioni di Paolini degli anni Settanta, come poi ne 'Le temple de la gloire' dell'83 (fig. 3) o ancora nella 'Salita della memoria' di Parmiggiani e in altre opere qui esposte, troviamo al contrario un esercizio di rarefazione del sensibile, enigmatici silenzi, pause colte, citazioni che affiorano cariche di mistero e suggestione: Botticelli, Dosso, De Chirico, Duchamp. Questo interesse per la citazione — sostiene Calvesi — costituisce un segno dell'origine metafisica del Concettualismo, e insieme lascia prevedere gli sviluppi successivi della *querelle* "anacronista" degli ultimi anni.

L'ultima tappa di *Attraversamenti* ci conduce infatti agli anni Ottanta, e avvicina e confronta artisti come Roberto Barni, Lorenzo Bonechi, Sergio Monari, Carlo Maria Mariani — definiti "iconici" — in contrapposizione a Luciano Bartolini, Gianfranco Notargiacomo e

altri ancora — definiti "aniconici" —. Nei primi si concentra l'attenzione di Calvesi, che apprezza, oltre al ritorno ai valori pittorici e figurativi, quel retaggio metafisico che conduce a pur diversi usi della citazione: fantasiosi, divaganti, ironici, vitalistici, in una originale forma di reinvenzione dell'arte del passato, studiata e scelta liberamente, senza limitazioni o pudori storici. Dunque *Arte allo specchio* — per usare la formula stigmatizzata nella Biennale '84 —, arte che si riflette nel proprio passato, più o meno recente, e che ne assume i vocaboli, ne declina le forme, pur esautorate del loro significato storico, in ricercata ed evidente analogia con l'atteggiamento critico che le propone e giustifica.

Riconosciamo, al termine di questo ideale percorso perugino attraverso l'arte degli ultimi decenni, la forte impronta di Calvesi, sia nella scelta dei nomi e delle opere, sia nella determinazione critica che introduce e commenta la mostra. I tempi certo sono maturati e i valori critici sostenuti negli anni Settanta hanno ceduto il passo ai nuovi. Forse non riconosceremo la penna di Calvesi se tornassimo a leggere *Avanguardia di massa*, testo che segnò ed espresse mirabilmente gli entusiasmi e le disillusioni di una generazione che dalle agitazioni

studentesche del '68 era approdata a quelle del '77. Il critico aveva già individuato, è pur vero, gli innesti della cultura figurativa contemporanea alle poetiche del Futurismo e della Metafisica, ma aveva anche lucida coscienza dei moventi di tale *repêchage*: negli anni degli indiani metropolitani, dei *punk rockers*, del Beaubourg, del trionfo dei *mass-media* si impugnavano gli ideali "rivoluzionari", "creativi", "liberatori" del Futurismo al servizio di modelli politici e sociali, oltre che di comportamento. "L'avanguardia, nel suo ciclo di nascita, sviluppo e dissoluzione, si è posta sempre come modello di sé stessa. Ora fa da modello a qualcos'altro da sé: alla cultura come consumismo (Beaubourg — definito gigantesco "supermarket dell'avanguardia" —) e ad una modalità di ribellione. E certo era anche molto diverso il compito che Calvesi si riconosceva e attribuiva nel '72: "Non credo nel critico — leggiamo nel testo preparato per la manifestazione *Critica in atto* — ma nello storico dell'arte. Il critico è una figura romantica legata al mito dell'attualità e della parzialità (...); lo storico avrebbe la funzione di orientare, proiettare l'attualità della storia e viceversa, tenere d'occhio la globalità, mostrare il margine di modifica e deformazione nelle ripetizioni della storia".

Ora evidentemente i postulati sono cambiati; come abbiamo già letto dal catalogo di *Attraversamenti*, nella attuale ricerca critica Calvesi rifugge da ogni "pretesa di storicizzazione" o "manicheismo razionalista"; prende coscienza della "relatività storica e poetica" di qualsivoglia recupero, avanza confronti "anacronistici", azardate analogie, espressioni di valori nuovi, dichiarati "con libertà e contraddizione poetica". La sua esplorazione critica si pone nuovamente come discutibile e pur interessante termine di confronto di questo nostro decennio, così vivo, teso, confusamente vario, ancora così difficile a comprendersi.

GIOVANNA UZZANI

ULTIMA STAGIONE DI AFRO

Radda in Chianti (Siena), Castello di Volpaia. 3 novembre-3 dicembre 1984

Sono presentati al Castello di Volpaia quindici dipinti di Afro, opere realizzate dall'artista negli anni che precedettero la sua improvvisa scomparsa, avvenuta a Zurigo nel 1976. La mostra limpida e concisa — realizzata da Luciano Pistoì e Paolo Sprovieri e presentata in catalogo da Maurizio Calvesi — ci offre l'opportunità di rimeditare sull'approdo estremo dell'artista friulano e di verificarne, in un arrischiato *flash-back*, l'intima coerenza di svolgimenti: dalle prime esperienze figurative "tonali" — testimoniate quasi in margine alla mostra da un 'Autoritratto' del 1939 — alla castigata e astratta armonia di accordi cromatici e al fluire assorto della linea nelle tele dell'ultimo periodo. Ecco dunque esposte 'Ocra bruna', 'Terza Baronessa' del '70, 'Carruba' del '72, fino a 'Via Etnea', 'Tormarancio' e altri dipinti del '74, opere, tutte, dai titoli suggestivi e densi di mistero, chiamati a commentare quelle sublimi pezze di colore, ritagliate, scandite, talvolta impastate di cenere e di terra, talvolta invece timbriche, nella loro impeccabile unità tonale, rese con stesure compatte, finanche squillanti.

"Dei toni netti, ma sempre un po' in sordina, e mai più di uno o due per dipinto, accendono qua e là, come uno sparso bivacco, il fondo di nebbia compressa", annota Brandi nella sua monografia del '77; le parole ardenti del critico si susseguono, intrecciandosi a metafore suggestive, a coraggiose sinestesie, che commentano i toni dei dipinti.

Verrebbe la tentazione di giustificare le elementari strutture di Afro secondo i richiami della natura e delle immagini a noi più consuete: case, cieli, valli, fiori, forse indotti dagli appannati residui naturalistici di quella pittura o dai titoli, così tangibili. Eppure, come osserva Calvesi nel catalogo della mostra, unico protagonista di quelle raccolte armonie di colori è lo spazio, individuato e amato come mobile, fluttuante struttura, come luogo di fragranti evocazioni, nella dimensione della memoria: "per recuperare il calore di un sentimento dimenticato, entro la certezza della forma pura", aveva scritto Afro già nel '55. Non meraviglia infatti di poter commentare le ultime tele di Afro valendosi di testimonianze e di espressioni critiche cronologicamente varie: quasi sfidando la storia i pensieri dello stesso artista sulla sua pittura, dal quarto decennio sino agli anni estremi, trovano continue tangenze malgrado l'incessante maturarsi dell'espressione pittorica. Analogamente, nei dipinti, gli echi del ricco spettacolo cromatico, celebrato negli anni del "tonalismo romano", riemergono, segreti, perfino nel periodo informale; come pure la lezione morandiana e la dorata festosità degli affreschi di casa Cavazzini, a Udine, nati nel 1939 dalle suggestioni della grande tradizione veneta cinquecentesca, valgono a compendere le opere successive di Afro e sono riproposti dall'artista sino alle assorte e fragranti armonie delle tele estreme; per non parlare della costante dimensione "memoriale", lirica, e dell'intenso interesse luministico: motivi, questi, che accompagnano l'artista nella sua inesausta ricerca e che, nel lungo arco di un cinquantennio, costituiscono il fulcro della sua pittura "raffinata, sottile, lattea", pregna di palpitante poesia e sempre percorsa da brividi di mistero.

Nel catalogo della grande retrospettiva dedicata ad Afro nel 1978, presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, compaiono alcuni *Ricordi di conversazioni con Afro*, scritti da Valeria Gramiccia ripensando agli ultimi cinque anni di vita dell'artista, appunto agli anni ai quali è dedicata la mostra di Volpaia. Apprendiamo che Afro lavorava con estremo ordine e meticolosità, con orario regolare e prolungato, quasi in una sorta di esercizi spirituali, che esigevano dal pittore una costante e sofferta concentrazione in una ambita dimensione contemplativa. Temeva la tela vergine. Preferiva perciò intervenire su opere già iniziate e poi abbandonate, oppure incollare sulla tela fogli di giornale, poi coperti dalla pittura, rinnegati, macerati. Non lasciava mai asciugare del tutto il colore, per lavorare su superfici mobili, indeterminate e per ottenere "una preziosità e una patina quasi antiche". Valendosi di tele già usate, di schizzi o disegni precedenti evitava di dovere isolare dal nulla una forma, un'idea nuova, preferendo attingere dal passato e tradurre così "il sapore di una favola vissuta e riraccontata", nella tensione di un sofferto *dejà vu*.

Ma per riconoscere l'intima coerenza di svolgimenti che lega costantemente Afro ai suoi stessi trascorsi, vale forse ripercorrere questa vicenda dai suoi inizi.

La storia di Afro pittore comincia nel 1928, quando, a fianco dei fratelli Dino e Mirko scultori, esordisce nell'ambito della Scuola Friulana di Avanguardia. Sono

anni intensi di ricerca, nei quali l'artista, neppure venette, "guarda con occhi avidi ed anima piena di inquieti e oscuri desideri le esperienze contemporanee", come scrive Crispolti nell'impegnativo testo dedicato di recente a *I Basaldella*. E se importante risulta l'esperienza con Mirko nello studio milanese di Arturo Martini, ancora più decisivi sono il contatto con l'effervescente clima romano di Scipione, Mafai, Cagli, la frequentazione della vivace Galleria Sabatello, l'incontro con De Libero, poi con Brandi. Nascono le prime nature morte, gli autoritratti, le figure dalle allusioni mitiche, realizzate con una pittura dai toni dorati e sensuali dove è palese l'influenza del Cagli contemporaneo, pur detersa da quella sua secchezza nervosa e da quel sussiego formale; i dipinti di Afro appaiono al contrario ricchi di velature, di trasparenze, di accensioni emotive, in una vincente dimensione fiabesca.

Del 1937-38 è il viaggio a Parigi e la prima diretta conoscenza della pittura impressionista. "Ma per Afro l'Impressionismo fu, sin dall'inizio, — scrive Damiani — un nuovo strumento linguistico con il quale decantare e rendere più mobili e vibranti le proprie immagini seicentiste" (*Il Gazzettino*, Venezia 15 settembre 1966).

Da queste iniziali esperienze attingono i festosi affreschi di casa Cavazzani, dove il pittore arrischia i riferimenti più disparati: Tiziano, Veronese, il Seicento emiliano, il tocco leggero e spumeggiante del Tiepolo, la freschezza dell'Impressionismo, infine il retaggio imprescindibile della contemporanea Scuola Romana, in una mobile e fragrante *mélange* linguistica.

Come Crispolti segnala acutamente, tra il 1939 e il '40 avviene una prima "svolta di interiorizzazione": la pittura di Afro si decanta, diviene più tenue e sfocata, accogliendo i richiami dell'atmosfera sognante e impolverata di Morandi; i soggetti si compongono in toni più intimi e discreti, accarezzati con compiacenza da ombre assortite e azzurrine.

Nel mutato clima del Dopoguerra, che sancisce il drammatico epilogo di un'intera generazione di artisti e l'imparziale censura degli ideali precedenti, Afro si fa inizialmente interprete di cupe soluzioni espressioniste, per poi approdare all'esempio di Braque e alle sintesi post-cubiste. Non più assortite evocazioni classiche in spazi immaginosi e sensuali, ma profili secchi come lame e una nuova volontà di controllo e di equilibrio, nel pudore di un diretto confronto con la figurazione. Eppure questo approdo a una "rappresentazione totemica" — ancora Crispolti — ispirata anche dalle sculture affilate e arcaizzanti del fratello Dino, non rinnega le premesse del "tonalismo romano", ma semplicemente ne costituisce un naturale sviluppo, suggerito dai nuovi frangenti.

Arriviamo al '50 e al soggiorno negli Stati Uniti, dove l'artista si trattiene per otto mesi, folgorato dalle sconfinate possibilità offerte dall'Action Painting. Ciò che Afro apprende da Gor'kij — commenta Brandi nella monografia citata — è "un principio dissociativo, come una gran ventata in un mucchio di foglie d'autunno". La struttura del dipinto si scioglie e si perde in una recuperata felicità pittorica, dimenticando ogni stilismo, in una fiducia incondizionata nel linguaggio astratto, più immediato e "sincero", dunque capace di dar voce a qualsiasi confessione sentimentale, sia pur dolorosa. "Tutta la sua pittura, è Afro a dirlo, è autobiografica", scrive Dore Ashton, recensendo la personale del 1955 alla Galleria Viviano di New York. Questo è, infatti, il confine mai superato, che distingue Afro dalla "forza

di De Kooning" o dal "sottile delirio di Gor'kij", artisti lanciati verso un "disperato traguardo d'identità esistenziale". Il dinamismo pacato della pennellata libera e sfrangiata del pittore friulano dà pur sempre voce a sentimenti fragili, impalpabili, a ricordi, a vicende autobiografiche, come suggeriscono i titoli stessi, il 'Giardino di Infanzia' del '52 o 'Giardino della speranza' del '54, fino a 'Sesamo' del '66 o alla 'Grande clessidra dell'amore' dell'anno successivo. Il colore torna ad essere gaio, sensuale, fluido, sebbene la pittura non sia veloce, bensì meditata a tal punto da richiedere mesi, talvolta anni di lavoro.

Ma è necessaria un'ennesima crisi, ancora Afro deve rinnegarsi per rinascere ad una nuova stagione, l'ultima. È nel 1969 che Brandi individua i prodromi di una svolta: le pennellate libere e scomposte si ordinano in zone compatte, i colori, prima vari come coriandoli, si concentrano su pochi toni di grande intensità, "inzuppati di notte o gravidi di crepuscolo"; le forme, divenute rigide, ritagliate, si accampano nello spazio della tela senza incertezze né sbavature, per meglio restituire il senso di una ricerca ascetica, lenta, solitaria.

Tali prove di Afro, sullo scorcio degli anni Settanta, sono affermazioni di una "nuova astrazione" che, pur attingendo dalla grande tradizione astratta europea, non s'identificano con essa: vi riconosciamo delibati cenni al Cubismo, suggerimenti di Kline e Soulages, Kandinskij e Mirò. "Ma resta il fatto che l'insieme non assomiglia a nessuno", conclude Brandi.

Accanto a queste tele dobbiamo ricordare le contemporanee acquetinte di Afro; grazie a questa tecnica l'artista può arricchire l'incisione di colori, non dati a pennello ma con l'ausilio della serigrafia. I risultati di questa ricerca, come apparve nella mostra del 1974, si rivelano di sorprendente intensità cromatica e formale; nell'atmosfera nebbiosa e avvolgente del fondo l'artista accende, quasi in uno scatto improvviso, una fiamma di colore, elegante e incredibilmente incisiva.

La mostra di Volpaia presenta inoltre la testimonianza di un'altra ricerca formale dell'ultimo Afro: l'applicazione degli stessi motivi rivelati dalla pittura, ora sugli arazzi. Qui le pezzature di colore si fanno più decise ed esaltate, le zone cromatiche acquistano uno spessore più corposo e l'opera assume una densità spaziale nuova, esaltata dai valori architettonici delle forme.

Lasciando la mostra ci si interroga a chi accostare Afro, a quali ricerche assimilarlo, a quali movimenti d'arte e di pensiero sentirlo affine. Un suggerimento ci viene dall'analisi di Crispolti, che conclude il suo saggio azzardando un'affascinante parallelo con Burri e con gli esiti post-informali di tale ricerca espressiva. Dalla nota amicizia con Afro, che rimonta ai ruggenti anni Cinquanta, e dalle ricerche propriamente informali, Burri precede gli esiti delle decantate armonie di Afro, nella grafica — siamo nel 1967-'68 —, nelle "grandi essenziali ultime plastiche", nelle solenni certezze formali ed architettoniche di opere più recenti; vengono in mente anche i cellotex, evanescenti, rarefatti nei toni, immersi nella loro immensa solitudine, nella loro ascetica indeterminatezza.

All'assolutezza del linguaggio di Burri, spesso perentorio, corrisponde tuttavia in Afro, anche nel più astratto e puro, la sensazione di una brezza leggera, di un ricordo, di una traccia estrema di sentimento.

Concludo con le parole dell'artista, quasi una dichiarazione di "poetica", rilasciata nel catalogo della mostra *The New Decade 22 European Painters and Sculptors*, del

lontano 1955: "Può il rigoroso organismo formale di un dipinto contenere la luminosità, l'alito vivente di un'evocazione, lo scarto o il brivido della memoria? Questo è il mio problema, questa è la ragione della costante inquietudine che mi fa dipingere".

GIOVANNA UZZANI

GLI ESPRESSIONISTI DEL MUSEO DI HANNOVER ED EMIL NOLDE

Milano, Palazzo Reale. 20 settembre-18 novembre 1984.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. 24 novembre 1984-20 gennaio 1985

In un periodo che ha dimostrato matura attenzione critica verso il cosiddetto "ritorno all'ordine" dei nostri anni Venti e Trenta, la riproposta del fenomeno avanguardie e in particolare di quello Brücke suscita l'esigenza di nuove meditazioni e interpretazioni. Potremmo qualificare con maggior distacco e consapevolezza l'appassionata ma anche ambigua lettura che il secondo dopoguerra offrì di tale fenomeno; e ancora potremmo chiederci se la successiva antipatia e il disagio che sentivamo in piena stagione "concettuale" non siano ormai invecchiati e inadeguati. Tuttavia da tali questioni si astiene coscientemente la mostra degli *Espressionisti dello Sprengel Museum di Hannover*, realizzata a Milano in risposta a quella *Boccioni a Milano*, già ospitata presso la città tedesca. Nella presentazione al catalogo si premette infatti la deliberata astensione da qualsivoglia dibattito sul significato critico e sulla "attualizzazione" dell'Espressionismo; si privilegia invece il proposito di più ampia conoscenza del patrimonio artistico del primo Novecento e della nostra "identità" culturale europea.

Protagonista della mostra milanese è dunque la ricca collezione del dottor Bernhard Sprengel, nata nel 1937 da un piccolo nucleo di opere di "arte degenerata", in coraggiosa antitesi alla politica culturale del Nazismo; gli Espressionisti tedeschi costituiscono così la sezione fondamentale del Museo Sprengel, in seguito arricchita da altre importanti testimonianze dell'arte europea, da Klee a Picasso a Laurens, e infine donata nel 1969 alla città di Hannover.

La mostra di Palazzo Reale, prescindendo dalla storia della collezione stessa, preferisce seguire fedelmente la vicenda del movimento Brücke, e ripropone e confronta le singole personalità artistiche, indulgendo talvolta a criteri didattici, sia nell'allestimento che negli interventi del catalogo.

La storia dell'Espressionismo tedesco — come documenta Joachim Büchner — nasce nel 1905, quando Ernst Kirchner, Fritz Bleye, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff, studenti di architettura del Politecnico di Dresda e appartenenti alla buona borghesia locale, tradirono le ambizioni di una ben avviata carriera per fondare un movimento artistico e unirsi in comunanza di lavoro, di *atelier*, di vita. Il *milieu* borghese in cui erano cresciuti non aveva certo incoraggiato quei giovani alla pratica artistica e li aveva lasciati sprovvisti di una formazione professionale o accademica adeguata; l'importante era comunque "denudare l'occhio e la mano, ricostruire un'arcaica e nuovissima ingenuità, minare le presunzioni della retorica" (catalogo, p. 17), così come in tutta

Europa indicavano i tempi, incoscientemente imbevuti di residuo Romanticismo. Fu Schmidt-Rottluff a trovare casualmente il nome del movimento, mentre attraversava un passaggio ferroviario: *die Brücke*, il ponte. "Sapevamo bene da cosa volevamo allontanarci — commenta lo stesso artista (catalogo, p. 66) — non però dove volevamo arrivare [...]; non conosco alcun nuovo programma artistico e non ho neanche la minima idea di come potrebbe essere". In questa significativa congerie di ingenuità, semplicità espressiva, esaltazione febbrile, misticismi nasce il movimento Brücke, inizialmente ancora legato alle convenzionali manifestazioni Jugendstil, dilagate in tutta Europa e in parte già superate. Non casualmente, infatti, ritroviamo nella celebre "Cronaca" formulata e xilografata da Kirchner nel 1906, la sacra parola *Jugend*: "Noi ci appelliamo a tutta la gioventù, che è portatrice dell'avvenire [...]. Tutti sono con noi: quelli che riproducono con immediatezza e sincerità ciò che li spinge a creare". In queste parole riconosciamo l'eco, più o meno cosciente, della Secessione monacese e di quella austriaca, diffusa, quest'ultima, dalla rivista *Ver Sacrum*, le prime annate della quale furono di indubbia importanza per quei giovani. Anche l'organizzazione della nuova comunità sembra esemplarsi sul modello della congrega secessionista, nella ricerca di proseliti e nel tentativo di divulgare il proprio messaggio attraverso mostre, manifesti, riunioni, iniziative diverse.

Alla cerchia degli artisti — a cui si aggregarono dopo il 1906 Emil Nolde, lo svizzero Cuno Amiet, il finlandese Akseli Gallen Kallena, Max Pechstein, Otto Mueller e molti altri ancora — si accompagnava poi la schiera dei sostenitori, dei collezionisti, dei vecchi compagni di scuola, definiti "membri passivi"; in cambio di un contributo annuale in marchi, i "membri passivi" ricevevano un album con disegni e incisioni originali, la tessera di membri, anch'essa con motivi grafici originali, e un notiziario annuale stampato con la tecnica xilografica. Sette furono le cartelle annuali, uscite dal 1906 al 1912, tutte interessanti per comprendere l'originalità



4 - HANNOVER, MUSEO SPRENGEL - ERNST LUDWIG KIRCHNER: RAGAZZE SULLA RIVA DELL'ELBA (LITOGRAFIA)