

# Afro Basaldella per l'E 42 a Roma: storia di un'occasione mancata

VANIA GRANSINIGH

“La prima gioventù di Afro pittore fu tutta spesa in affreschi e in composizioni a tempera, da cavalletto: sui muri, scene ispirate a miti o a temi di fantasia; su tavola, gli stessi temi o, per lo più, paesaggi e ritratti, dei quali fece un'esposizione alla Galleria della Cometa nel 1936. In tali dipinti colore e disegno si compiacevano a vicenda con una libera espansione di mezzi e insieme con una serrata *fuga* coloristica, che denunciavano del pittore interessi immediati e per lui indiscutibili; direi di quantità d'estro, tutti giocati nelle architetture, negli spazi che le figure traevano da quelle architetture. Il pittore vi arrischiava le vicinanze più disparate: Tintoretto, Veronese, Magnasco e certi capricciosi minori della sua patria friulana, che genialmente riassunti sortivano effetti di calligrafia barocca, assolutamente personali. Era una concertazione liberissima, ampiamente riuscita per una capacità del suo istinto che andava ormai allenandosi sulla via del carattere”<sup>1</sup>.

Con queste affermazioni precise e calibrate, il poeta e animatore culturale Libero de Libero ricordava, molti anni dopo la sua conclusione, il periodo più fecondo dell'attività decorativa di Afro, tutta compresa tra la seconda metà degli anni Trenta e l'ini-

zio del decennio successivo. Dal 1936, l'anno delle pitture murali realizzate per l'atrio d'ingresso del collegio dell'Opera Nazionale Balilla a Udine (oggi Scuola Media “E. Fermi” in via Pradamano), tale attività si sviluppava attraverso gli interventi di Casa Cavazzini a Udine, dell'Albergo delle Rose e della Villa del Profeta a Rodi nel 1938 per giungere ai lavori, purtroppo mai eseguiti, progettati per il complesso architettonico dell'E 42 a Roma. Si tratta di pochi episodi, ma particolarmente significativi, che traducono nella dimensione individuale del fare artistico da un lato il dibattito teorico in corso nell'Italia di quegli anni sul rapporto tra l'architettura e la pittura murale e il nuovo ruolo sociale che quest'ultima andava acquisendo, dall'altro permettono di registrare i passaggi salienti di un'evoluzione personale che riguardò il linguaggio pittorico di Afro in quel periodo di intensa concentrazione creativa.

Le esperienze a cui ci si riferisce, furono sviluppate a livello regionale e non solo ma mostrano di incardinarsi strettamente con quanto andava avvenendo nel teatro assai più vasto dell'arte italiana dell'epoca, ancora alla ricerca di un linguaggio unitariamente rappresentativo dell'identi-



1 - AFRO, *Bozzetto per il mosaico Le attività umane e sociali per il Palazzo dei Congressi all'EUR*. Collezione privata

tà nazionale. Nella prospettiva indicata, ri-considerare la decorazione murale di Afro significa sostanzialmente passare da una rilettura neoquattrocentesca del “primordio” inteso nell’accezione di Corrado Cagli, per giungere all’elaborazione di un linguaggio originale modulato sulla rimeditazione dei testi pittorici sei e settecenteschi, venuti in particolare. Nell’arco cronologico rappresentato dagli anni Trenta, segnato dal trasferimento a Roma, dalla frequentazione degli ambienti legati alla Scuola di via Cavour prima e alla cosiddetta Scuola Romana poi, nonché dai viaggi a Milano e dai continui e reiterati rapporti con la provincia udinese, si assiste nel pittore di origini friulane alla maturazione di modalità artistiche nuove. Esse paiono debitorie tanto allo studio dei modelli quattrocenteschi quanto all’adesione al tonalismo di matrice romana per attestarsi infine sul confronto con i grandi maestri antichi da El Greco, a Rubens e Rembrandt, per non parlare di Veronese, Tintoretto e Tiepolo.

Un filo rosso ininterrotto collega, dunque, le tempere dell’atrio d’ingresso nel collegio dell’ONB, solo parzialmente esistenti e frutto di un recupero risalente al 1989, alle altre ancora perfettamente conservate e oggi inserite nel percorso espositivo del nuovo museo di arte moderna

e contemporanea cittadino, ospitato stabilmente a Casa Cavazzini dall’ottobre del 2012<sup>2</sup>. Nel breve volgere di tempo tra il 1936 e il 1938, Afro porta a maturazione il suo originale stile pittorico, nutrito delle esperienze più diverse e tutto orchestrato sul libero armonizzarsi del colore lasciato fluire sulle superfici a ricomporre i temi di un racconto che, solamente nel corso degli anni Quaranta, diverrà superfluo alle esigenze espressive dell’artista.

Esulano da questo tracciato evolutivo solo le progettate decorazioni per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi del mai realizzato complesso architettonico dell’E 42 a Roma. Pensate nei minimi dettagli sin dal 1939, queste ornamentazioni furono soggette a tante e tali pressioni e richieste della committenza governativa da apparire, nei risultati finali oggi documentati dai bozzetti, dai modelli e dalle foto d’epoca esistenti del tutto snaturate rispetto alla più genuina vena creativa di Afro. Esse, infatti, subirono nel corso del tempo, dal momento in cui l’incarico fu assegnato all’artista fino alla preparazione dei cartoni che precedono la realizzazione dell’opera, un processo di normalizzazione stilistica che si desidera focalizzare nel presente intervento con il ricorso a nuovo materiale documentario rintracciato in occasione di una recente mostra<sup>3</sup>.

Gli antefatti di questi pur importantissimi interventi rimasti allo stato progettuale, devono dunque essere individuati nei lavori di pittura murale già menzionati in precedenza e che si inquadrano nel contesto raccolto intorno alla VI Triennale di Milano del 1936 e al VI Convegno Volta, tenutosi a Roma in Campidoglio nell'ottobre dello stesso anno<sup>4</sup>. Intorno ai due distinti eventi si era sviluppato il dibattito relativo ai rapporti tra pittura murale e architettura con una accentuazione, da parte del governo fascista, dell'attenzione rivolta alla decorazione monumentale, intesa sempre più come un veicolo privilegiato di propaganda. A tutte queste discussioni era seguita un'impennata retorica dei contenuti e dello stile che si attestò sul recupero di elementi fortemente realistici, uniti a una componente simbolica delle forme, funzionale alla dittatura e ai suoi scopi promozionali. Fu questa fase del dibattito e i suoi riverberi nella lontana provincia a consigliare, in ambito locale, la cancellazione dei lavori portati a termine da Afro presso l'edificio dell'ONB a Udine.

Nel loro complesso le tempere, distrutte nel 1938, documentavano la piena fascinazione dell'artista per la pittura dell'amico Cagli, aiutato e affiancato nel portare a compimento imprese importanti tra cui quella dei pannelli decorativi per il Padiglione italiano alla Esposizione Universale di Parigi del 1937<sup>5</sup>. A testimoniare la fervente ammirazione di Afro per il pittore marchigiano interveniva la mostra che, nell'aprile di quello stesso anno, il giovane artista friulano aveva allestito alla Galleria della Cometa a Roma, presentato personalmente da Libero de Libero<sup>6</sup>. Molteplici furono i commenti a questa personale che includeva, tra gli al-

tri, il dipinto raffigurante il *Ritratto di Aldo Merlo* (1937, collezione privata). Tra apprezzamenti e note d'interesse, l'esposizione fu accolta anche da qualche critica focalizzata soprattutto sull'influenza cagliasca che taluni intesero preponderante nei saggi pittorici di Afro, a scapito della sua autonomia creativa. A rispondere, tra gli altri, a queste osservazioni non troppo benevole era Luigi Aversano che dalle pagine de "La Panarie" annotava: "Qualche reminiscenza cagliasca in questa ben selezionata raccolta, si può riscontrare ancora in qualche composizione di soggetti; ma è reminiscenza di gusto: ché la pittura, la materia sonora trasparente viva, è ben sua"<sup>7</sup>.

A fronte di questi rilievi su cui probabilmente Afro ebbe modo di riflettere, la sua pittura cominciò ad arricchirsi di echi diversi e ad irrobustire la sua vena storicistica tornando a riflettere sui testi pittorici della sua formazione veneziana con un'attenzione particolare per il manierismo e il barocco tra Tintoretto e Veronese, non senza palesi richiami a Tiepolo. Ma non solo. È in questo momento che egli tornò a servirsi del disegno come strumento d'indagine e di ricerca, mentre la sua biblioteca cresceva con l'acquisto di volumi che rivelavano il suo rinnovato interesse per artisti come Velazquez, Rubens, Rembrandt, per non parlare di El Greco, già acquisito quale modello pittorico nel più recente passato, ma che si prestava ora a più approfondite meditazioni formali<sup>8</sup>. Risalgono a questo periodo una serie di disegni e di piccoli dipinti che si qualificano come copie di questi antichi maestri o elaborazioni formali sulla scorta di quegli stessi *exempla*. Le fonti sono tutte libresche e facilmente rintracciabili tra i volumi ancora facenti parte della sua bi-



2, 3 - AFRO, *Arte e Filosofia; Medicina e Scienze Naturali*, cartoni per *Le attività umane e sociali* (fotografia d'epoca)

biblioteca: sugli scaffali trovavano posto, ad esempio, la monografia dedicata a Velazquez da G. Rouches nel 1935 e quella di J. Allende Salazar edita in Germania nel 1925, ma che una nota ci dice acquistata nel 1937; su El Greco Afro possedeva il volume di L. Goldscheiber del 1938, su Tiziano la monografia del Suida risalente al 1936<sup>9</sup>.

Gli effetti di questi studi e di questi nuovi roveli espressivi non si tradussero subito in immagini, ma continuarono ad agire in maniera sotterranea, rispuntando qua e là, inaspettatamente nelle occasioni più diverse. Se dei lavori compiuti nella Centrale Idroelettrica di Salisano non rimane più traccia e quindi è impossibile esprimere un giudizio sulla loro veste compositiva, i pannelli realizzati per il Carcere minori-

le di Roma, noti solo da alcune foto d'epoca, esibiscono ancora influssi caglieschi, benché temperati da una tavolozza più ricca e densa di impasti cromatici. Completamente rinnovati, invece, dovevano presentarsi i pannelli murali esposti alla Mostra autarchica del Minerale Italiano nel 1938 (collezione privata). Tale inversione di tendenza, che non raccoglieva il consenso di tutti, fu segnalata con toni entusiastici da Cesare Brandi che in un articolo dedicato ad alcuni giovani artisti tra cui compariva Afro, del suo dipinto raffigurante i minatori in una miniera di carbone scriveva di "un filone abbandonato e solenne della tradizione veneta quella che si onora dei nomi di Tintoretto e di Bassano; chi l'ha vista, quella tempera violenta e abbondante, deve per

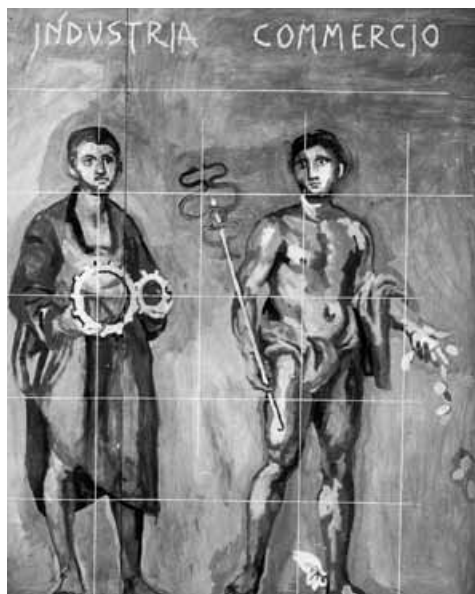


4, 5 - AFRO, *Artigianato e Navigazione; Storia e Diritto*, cartoni per *Le attività umane e sociali* (fotografia d'epoca)

forza accorgersi che, non fosse altro, è roba di casa nostra. E deve anche accorgersi che non risulta da una detrazione museografica, ma da un continuo e nuovo documentarsi, da una riassunzione libera e disincagliata, da una padronanza di mezzi che non è affatto facilità”<sup>10</sup>. Nel fare riferimento a Tintoretto e a Bassano il critico coglieva acutamente le nuove fonti d'ispirazione a cui il pittore friulano mostrava di guardare, ricollegandosi a quella che era stata la sua formazione veneziana degli anni giovanili. Per quanto in questa fase della sua pittura – ed è ancora il commento di Brandi – Afro dimostrasse di aver rinnegato gli iniziali richiami a Giotto, Paolo Uccello e Mantegna che pur avevano contraddistinto il periodo precedente, la rielaborazione della tradizione

del passato rimaneva assolutamente valida anche se usciva dai canoni indicati dal più avveduto filone della critica novecentista.

Ma è nella dimensione privata e familiare delle tempere murali per Dante Cavazzini che Afro portò a piena maturazione la svolta stilistica già segnalata. Nella primavera del 1938, il giovane artista fu chiamato a intervenire sulle pareti dell'appartamento padronale che il commerciante udinese aveva appena fatto ristrutturare da Ermes Midena. In questo caso il tema è ispirato alla vita in campagna e in città, tra attività quotidiane e stagionali, giochi e momenti di svago. A dominare, qui, è la pittura nel senso più profondo del termine, una pittura tutta rielaborata sul rapporto con la tradizione del passato, veneziana essenzialmente, che



6, 7 - AFRO, *Religione e Geografia; Industria e Commercio*, cartoni per *Le attività umane e sociali* (fotografia d'epoca)

rintraccia i proprio punti di riferimento tra Veronese e Tiepolo. A rilevarlo per primo fu Licio Damiani che scrivendo di questo ciclo decorativo ne sottolineava appunto la matrice “veronesiana e tiepolesca” sulla quale “si modella il ritorno idealizzato e idilliaco alla vita campestre friulana. È un ritorno, se si vuole, intellettuale, compiaciuto delle citazioni erudite e di un lessico che ama la rarità e i preziosismi, ma motivato da un sentimento che è di panica gioiosità, in cui è la stessa storia della pittura a diventare oggetto di poesia”<sup>11</sup>. Come già era avvenuto nei lavori per il Collegio dell’ONB qualche anno prima, Afro affrontò la composizione a parete senza progettargli in anticipo, ma tracciando veloci e sommarie sinopie immediatamente sotto la superficie cromatica e procedendo poi speditamente a stendere,

in pennellate fratte e ravvicinate, la sontuosa materia pittorica intrisa di luce e di aria.

Analoghe influenze storicistiche si evidenziano nei dipinti che Afro lasciò nell’Albergo delle Rose (oggi Casinò) e nella Villa del Profeta a Rodi, risalenti all’estate del 1938. A segnalare il nome dell’artista era stato Cesare Brandi in virtù del suo ruolo e dei suoi rapporti con la Soprintendenza all’arte dell’isola<sup>12</sup>. Sui pannelli di cui si compongono i due distinti cicli decorativi, Afro dispiegava il racconto di un tempo mitico e attuale insieme, vivificato dalla stessa opulenza cromatica che aveva contraddistinto già l’intervento a Casa Cavazzini. Nelle decorazioni della Villa del Profeta, scene di vita campestre si alternavano a rievocazioni bibliche con incursioni nel mondo mitologico legato all’antichità classica.



8,9 - AFRO, *Virtù familiari ed Eroismo; Chimica e Matematica*, cartoni per *Le attività umane e sociali* (fotografia d'epoca)

Nel frattempo a chiudere l'esperienza muralista era intervenuto l'episodio legato alla realizzazione, mai portata a compimento, del complesso architettonico dell'E 42 a Roma. Di quell'impresa, distinta in fasi diverse, ci rimangono oggi alcuni bozzetti e un modello che costituiscono un importante arricchimento alla storia di quelle decorazioni mai realizzate<sup>13</sup>. Insieme alle foto d'epoca degli ultimi modelli (fig. 1-10, tav. XII) è possibile ricostruire le vicende di quella sfortunata impresa, partita nel 1939, con l'assegnazione ad Afro di un incarico che nel tempo si tramutò nella richiesta di un grande mosaico raffigurante le *Attività umane e sociali* per l'Atrio posteriore del Palazzo dei Congressi. La vicenda costituisce, nel suo insieme, un *ad-dendum* importante benché virtuale al ca-

talogo di Afro e rappresenta, al contempo, un'occasione mancata che avrebbe potuto avere sviluppi inaspettati anche sull'evoluzione personale dell'artista.

Nel 1939, dunque, Afro eseguì una serie di bozzetti finalizzati alla decorazione dell'Atrio dei Ricevimenti, nel Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi del futuro e mai portato a termine complesso dell'E 42 a Roma. A darne notizia ufficiale fu un periodico udinese che, commentando il primo premio del concorso "Si fondano le città" assegnato proprio al pittore friulano, sottolineava le rare capacità pittoriche di quest'ultimo a cui era stato affidato "proprio in questi giorni di illustrare un grande portico in un edificio della E 42"<sup>14</sup>. La notizia risale alla primavera del 1939 e permette di collocare cronologicamente i pri-



10 - AFRO, *Archeologia e Stampa*,  
cartone per *Le attività umane e sociali*  
(fotografia d'epoca)

mi contatti tra Afro e Cipriano Efisio Oppo che, in tempi abbastanza precoci, avrebbe richiesto all'artista una prima idea per la serie di affreschi destinati agli ambienti di rappresentanza di uno dei più importanti edifici del complesso architettonico all'Eur. La commissione, che giungeva senza l'effettuazione di alcun concorso si basava sui rapporti personali tra i due, rapporti mediati verosimilmente dal fratello di Afro, Mirko. A testimoniare di questa prima fase dell'impegno, intervengono tre bozzetti interpretabili come rappresentazioni di fasi diverse della *Civiltà di Roma* (collezione privata). Nel loro complesso le tre opere documentano il passaggio stilistico che interessò la pittura di Afro in quel torno di

anni in cui superato il richiamo al primordismo egli si volse progressivamente al filtro museale costituito dal repertorio cinque e seicentesco, non solo veneto. Queste proposte, però, non dovettero essere accolte con favore per il loro carattere scarsamente retorico e celebrativo. I documenti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato e pubblicati da Simonetta Lux nel 1987 hanno permesso di dimostrare che il ciclo di affreschi fu infine affidato ad Achille Funi, mentre Afro fu incaricato della realizzazione di un grande mosaico per l'Atrio posteriore del Palazzo dei Congressi. Le ornamentazioni avrebbero dovuto comporsi di una serie di figure allegoriche in riferimento alle attività umane e sociali. Anche in questo caso l'incarico giunse all'artista friulano sulla base di rapporti personali e implicò nuovi contatti che risalgono certamente alla fine del 1940 quando egli eseguì un bozzetto sul tema assegnatogli. Fino a questo momento la concezione compositiva di tale lavoro era conosciuta soltanto da alcune foto della piccola tavola conservate presso il fondo relativo all'E 42, esistente presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma e rese note da Simonetta Lux nel contributo già citato. Alle immagini d'epoca si può oggi affiancare l'originale modello dipinto da Afro in quella circostanza, opera conservata in una collezione privata. La piccola tavola, che aggiunge un tassello importante all'attività murale e monumentale di Afro al principio degli anni Quaranta, rispetta fedelmente quello che era il dettato dello "schema per le decorazioni ad affresco" datato 11 ottobre 1940 a firma dell'architetto Adalberto Libera. Secondo le indicazioni, il disporsi sequenziale delle figure doveva avere al "centro filo-



sofia ed arte = civiltà (raziocinio ed istinto) < UOMO DONNA (numero e amore = universo (Pitagora))” e come nucleo della scena centrale una “fiamma della civiltà”; la sequenza delle allegorie da rappresentarsi è la seguente: eroismo; scena costeggiante il riquadro della porta sulla scala, con “canto”, “teatro”, “poesia”, “danza”; stampa, navigazione, industria, lavoro, commercio, diritto, astronomia, geografia, fisica, matematica, filosofia / e, simmetricamente dall’altro lato: arte, genio inventivo, chimica, storia, medicina, ordinas [?], religione, artigianato, agricoltura, scienze naturali, scolastica e – intorno all’altro riquadro della porta scala – architettura, scultura, cinematografia, pittura; nell’ultimo riquadro a destra virtù familiari” (Lux 1987, p. 349). Come evidenza il confronto fra bozzetto e testo scritto, Afro si attenne scrupolosamente alle prescrizioni anche se le foto conservate presso l’Archivio Centrale dello Stato mostrano una versione ancora diversa della composizione, frutto forse di un fotomontaggio di altre tre scene allegoriche che furono poi eliminate. In apertura a sinistra, compare l’episodio dedicato all’eroismo, figurato iconograficamente con la citazione di Davide che sta per mozzare la testa del gigante Golia, episodio già inserito nelle decorazioni di Casa Cavazzini anche se con toni completamente differenti. A seguire compaiono tutte le allegorie richieste, mentre a chiusura, nell’immagine riferita alle virtù familiari, Afro riprende la scena della filatrice già dipinta a Udine nella sala da pranzo di Casa Cavazzini.

Rispetto ai primi tre bozzetti presentati per l’Atrio dei Ricevimenti, la pittura dell’artista sembra dismettere i toni rubensiani e tintoretteschi per schiarire

la tavolozza e inondarla della luce argentea che pervade di sé la scena di *Si fonda-no le città* del 1939. Le figure che precedentemente sembravano quasi perdere consistenza nel colore, si ricompongono pur continuando a mantenere riferimenti barocchi nel modo di atteggiarsi. Il senso di movimento presente nei primi modelli si raffredda qui nel dispiegarsi paratattico delle figure, con una accentuazione ben evidente del loro significato didascalico. La tavola raffigurante *Il Commercio* sotto le spoglie del dio Mercurio (collezione privata, courtesy Fondazione Archivio Afro) fa parte del medesimo ciclo decorativo e costituisce il modello in scala di una delle figure allegoriche inserite nella serie delle *Attività umane e sociali*. Essa ripropone, con buona approssimazione, la stessa allegoria del bozzetto di collezione privata con minime varianti nella posa della figura e nella foggia dell’elmo alato. Come il Mercurio di più piccole dimensioni, il soggetto di questo dipinto sta versando denaro da una cornucopia sopra la *silhouette* di una città che non è possibile identificare. Sulla base di questi rilievi, si può ipotizzare che il modello appartenga alla fase intermedia dei lavori commissionati ad Afro nel 1940, datazione questa che appare plausibile anche per la tavola in questione.

Il contratto per la realizzazione delle decorazioni fu sottoscritto da Afro il 17 giugno 1941; con esso il pittore si impegnavo a seguire la direzione e a consegnare bozzetti e cartoni per l’esecuzione di un grande mosaico policromo raffigurante appunto le *Attività umane e sociali* che avrebbe avuto le ragguardevoli dimensioni di 73×8,35 metri. Stando ai documenti, Afro consegnò regolarmente tutti i mate-

riali richiesti in via preliminare, ma l'esito finale di quel processo creativo doveva risultare ancora diverso rispetto a quanto inizialmente prospettato. In un promemoria datato 20 maggio 1942, infatti, Adalberto Libera avanzava alcune osservazioni sul progetto decorativo di Afro, riflessioni che dovettero avere un peso sulla successiva elaborazione degli ultimi bozzetti, individuabili con i tre oggi conservati presso l'Ente Eur a Roma. Questa ulteriore fase esecutiva rimane documentata anche in una serie di fotografie d'epoca (figg. 2-10) che ci mostrano i modelli in scala presentati in dirittura finale. Il risultato è un ridimensionamento complessivo del progetto e un mutamento dello stile che appare ora molto più sintetico, mentre alcune figure allegoriche sono completamente cambiate: Davide è ora raffigurato con la testa mozza di Golia in una mano, la spada sguainata nell'altra e un'espressione del viso sovranamente indifferente alla grande impresa compiuta: un'immagine ben diversa da quella inserita nel contesto decorativo di Casa Cavazzini a Udine solo qualche anno prima, trionfante di virile eroicità. Le Virtù famigliari, dal canto loro, si sono trasformate in una matrona romana con il fuso in mano e il figlio accanto: un velo di banalizzazione sembra essere calato sulle allegorie, allineate come diligenti scolaretti a esibire gli attributi da cui appaiono identificate. Sulla rappresentazione originaria, testimoniata dal bozzetto di collezione privata, sembra essere intervenuta una normalizzazione visiva, un processo di sintesi formale che rende la teoria di figure simile a un corteo paleo-

cristiano. In effetti l'iconografia dell'opera attinge a piene mani al repertorio romano e tardo-antico e – come è stato giustamente sottolineato da Simonetta Lux – il complesso decorativo rimanda all'esempio delle pitture della Villa dei Misteri a Pompei. Evidentemente i condizionamenti imposti dalla committenza e dall'architetto Libera influirono pesantemente sull'operato di Afro e coincisero, fatalmente, con la crisi che egli stava affrontando in quel preciso momento del suo percorso artistico. Negli anni tra il 1938 e il 1941, infatti, il pittore andava ormai orientando il suo linguaggio espressivo in direzione dell'antica matrice veneta risalente agli anni della sua formazione, ma la veste iconografica degli ultimi modelli presentati alla committenza palesano tutt'altri riferimenti stilistici rendendone i risultati figurativi completamente eccentrici nella produzione di Afro in quel periodo.

La divergenza stilistica che allontana il primo pensiero per queste opere dall'esecuzione dei modelli che avrebbero dovuto essere utilizzati per l'ingrandimento della composizione sulla parete non è assolutamente riconponibile in unità e si spiega solo con le enormi pressioni subite da Afro nel corso della vicenda. L'imbambolata fissità delle figure allegoriche che avrebbero dovuto essere tradotte infine in mosaico non ha nulla in comune con le stesse allegorie pensate da Afro pochi anni prima con diversa freschezza e libertà creativa nel bozzetto di piccole dimensioni qui presentato, segno che l'imposizione della "ragion di stato" fascista aveva compiuto il suo corso.

## Note

- <sup>1</sup> L. DE LIBERO, *Afro*, Roma, 1946, pp. 111-112.
- <sup>2</sup> Per l'operazione di recupero si veda quanto relazionato da P. CASADIO-I. REALE, *La riscoperta delle tempere murali di Afro nel collegio dell'ONB di Udine - La cronaca e il primordio - La tecnica esecutiva e il restauro*, "Bollettino d'Arte", novembre-dicembre 1989, pp. 73-86 e successivamente I. REALE-P. CASADIO, *Udine Scuola Media "E. Fermi"*, in *La tutela dei beni culturali e ambientali nel Friuli Venezia Giulia (1986-1987). Bollettino dell'attività della Soprintendenza*, Udine 1991, pp. 302-306.
- <sup>3</sup> Ci si riferisce a M. DE GRASSI-V. GRANSINIGH, *Afro Basaldella e Carlo Sbisà: l'elegia del quotidiano. La decorazione murale negli anni '30*, catalogo della mostra di Udine a cura di M. DE GRASSI, Udine 2013.
- <sup>4</sup> G. GINEX, *Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra di Milano a cura di V. FAGONE, G. GINEX, T. SPARAGLI, Milano 1999, pp. 25-43.
- <sup>5</sup> G. GANZER, *Corrado Cagli all'Expo di Parigi, in Ado Furlan nella scultura italiana del Novecento*, a cura di F. FERCONZI-C. FURLAN, Atti del Convegno di Studio (Pordenone, 2-4 dicembre 2004), Udine 2005, pp. 329-338. Alcuni di questi pannelli raffiguranti uomini illustri che ebbero un ruolo importante nella storia italiana sono oggi conservati presso il Museo Civico d'Arte di Pordenone.
- <sup>6</sup> L. DE LIBERO, *Pitture di Afro*, catalogo della mostra di Roma, Roma 1937.
- <sup>7</sup> Cfr. L. AVERSANO, *Afro Basaldella a Roma*, "La Panarie", maggio-giugno 1937, p. 221.
- <sup>8</sup> L'attenzione rivolta a El Greco, del resto, non era suggestione nuova nell'arte di Afro che l'aveva appresa nel rapporto con Cagli filtrandola dall'interesse di cui lo aveva fatto oggetto anche un pittore come Scipione; lo si evince in SCIPIONE, *Carte segrete*, a cura di E. FALQUI, Firenze 1943.
- <sup>9</sup> Le informazioni sono raccolte nel saggio di M. FAGIOLO DELL'ARCO, "Impara a leggere i quadri antichi prescindendo dalla forma...". *Afro e l'antico: memoria e riduzione*, in *Afro un Album Antico degli anni di guerra*, catalogo della mostra di Roma a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Roma 1992, pp. 5-10.
- <sup>10</sup> C. BRANDI, *Su alcuni giovani: Afro Mafai Manzi Mirco*, "Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", a. I, fasc. III, febbraio-marzo 1939, p. 288.
- <sup>11</sup> L. DAMIANI, *Gli affreschi di Afro in casa Cavazzini*, "La Panarie", n. 23, dicembre (1978), pp. 23-29.
- <sup>12</sup> L. CARAMEL, *La pittura come realtà del sentimento*, in *Afro dipinti 1931-1975*, catalogo della mostra di Milano a cura di L. CARAMEL, Milano 1992, p. 21.
- <sup>13</sup> Per ogni approfondimento si rimanda al contributo di S. LUX in *E 42 Utopia e scenario del Regime*, vol. II, *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra di Roma a cura di M. CALVESI-E. GUIDONI-S. LUX, Venezia 1987, pp. 348-352.
- <sup>14</sup> *Si fondano le città*, "La Panarie", 87-88, maggio-agosto (1939), pp. 166-167.

*In 1939 Afro Basaldella was commissioned to paint one of the decorations for the hall of the Palazzo dei Congressi in the so-called "E42" architectural complex in Rome. The sketches presented by the painter - depicting the Civilization of Rome - did not satisfy Cipriano Efisio Oppo who decided, instead, to entrust Basaldella with the execution of a huge mosaic - depicting the Human and Social Activities - for the back hall of the Palazzo dei Congressi.*

*The work was never completed and it was known only thanks to some pictures and models which were presented by the artist to architect Adalberto Libera (they are currently stored in the Central State Archive and in the Ente Eur Archives, both in Rome). Only the recent discovery of a sketch and other vintage photos in private collections has allowed us to fully appreciate the creative phases of this important decorative project and how it was subject to a painful process of stylistic normalization from its very beginning until the completion of the latest models in 1941.*

vania.gransinigh@comune.udine.it