



Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio e Enrico Crispolti

Claudio Zambianchi

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact claudio.zambianchi@uniroma1.it

Nella fase dell'arte italiana apertasi dopo la crisi dell'informale, caratterizzata da un fiorire di mostre e dallo svilupparsi di correnti sperimentali, si delinea una possibilità di ripresa della figurazione. Critici d'arte come, ad esempio, Enrico Crispolti o Luigi Carluccio, testimoniano attraverso i loro scritti e la loro attività nell'organizzazione di mostre, l'importanza del richiamo al Surrealismo. Da una parte l'interesse per il Surrealismo significò il sostegno a quell'ala dell'arte italiana che dall'esaurimento dell'esperienza informale si mosse verso un ritorno all'immagine dipinta, lontana dalle ricerche condotte dalla Neoavanguardia degli anni Sessanta e primi Settanta; dall'altra, innescò interessi critici che indussero a nuovi approfondimenti su figure chiave del Novecento italiano, come Alberto Savinio o Giorgio de Chirico.

The revival of figuration in Italy took place after the crisis of Informalism, characterized by a flourishing of exhibitions and the development of experimental movements. In this context art critics such as Enrico Crispolti or Luigi Carluccio, for example, stressed the importance of Surrealism through their writings and their activity in organizing exhibitions. On one hand, the interest in Surrealism meant the support for that wing of Italian art which from the exhaustion of the experience of the Informel moved toward a return to the painted image, far from the production of the Neo-avant-gardes of the 1960s and early 1970s; on the other, it triggered critical interests that prompted new insights on key figures of Italian Twentieth Century art, such as Alberto Savinio or Giorgio de Chirico.

Keywords: Surrealism, Informalism, Italian Art Criticism, Enrico Crispolti, Luigi Carluccio

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

Received 30 November 2024; **Accepted** 31 December 2024; **First Published** March 2025

Citation Claudio Zambianchi, *Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio e Enrico Crispolti*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 96-104.
DOI 10.36253/ladiana-3379

Copyright © 2024 Claudio Zambianchi

This is an open access, peer-reviewed article published by Università di Siena (<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited

Data Availability Statement

All relevant data are within the paper and its Supporting Information files

Competing Interests

The Author(s) declare(s) no conflict of interest

<https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio e Enrico Crispolti

Claudio Zambianchi

Una trentina di anni fa, nel delineare i contorni dell'interesse italiano verso il Surrealismo negli anni Sessanta, Pia Vivarelli ne riconosceva gli episodi salienti, oltre che nell'attività della Galleria di Arturo Schwarz a Milano, in quella della Galleria Galatea e di Luigi Carluccio a Torino e nelle mostre del ciclo *Alternative Attuali*, organizzate da Enrico Crispolti a L'Aquila fra il 1962 e il 1968.¹ Sono indizi di un interesse tardivo nei riguardi di un movimento che in Italia era noto poco e male. Quando negli anni Venti e Trenta, a Parigi, il Surrealismo faceva cambiar pelle a tutte le arti attraverso pratiche nuove, basate sull'automatismo psichico, e le conduceva verso i nuovi orizzonti del meraviglioso, la cultura dell'Italia fascista lo ignorava e dal 1924, data del primo manifesto di André Breton, alla fine della Seconda Guerra Mondiale, le notizie sul movimento che arrivavano nel nostro Paese erano rare e frammentarie. Le cose iniziarono lentamente a cambiare negli anni Quaranta: nel 1940 un numero della rivista «Prospettive» di Curzio Malaparte fu interamente dedicato al Surrealismo in Italia, e nel 1945 usciva un'antologia di testi letterari surrealisti curata da Carlo Bo. I nostri massimi storici dell'arte, tuttavia – Roberto Longhi, Lionello Venturi, Giulio Carlo Argan –, non gradivano le opere d'arte surrealiste perché le consideravano dettate da contenuti extra-artistici.² Meno ostili gli artisti: negli anni Cinquanta, furono sensibili al Surrealismo, allora nell'autunno inoltrato della sua vita, pittori di orientamento modernista come i romani Piero Dorazio e Achille Perilli, legati alla libreria-galleria romana L'Âge d'Or, o i Nucleari, che svilupparono le potenzialità insite nell'automatismo del gesto, mentre gli artisti legati alla figurazione fantastica furono attratti dalla dimensione visionaria del movimento. È difficile tuttavia parlare di un Surrealismo italiano, perché l'assenza nel nostro Paese di una corrente surrealista durante il ventennio fra le due guerre aveva impedito la creazione di un terreno fertile dove potessero svilupparsi forme espressive derivanti dalle premesse del movimento. Inoltre, se André Breton aveva ammirato il lavoro metafisico di Giorgio de Chirico, considerandolo una premessa essenziale dell'universo visivo surrealista, ne aveva condannato come un tradimento la pittura degli anni Venti. Alberto Savinio che, dal canto suo, aveva fiancheggiato il movimento negli anni Venti e Tren-

ta, nel 1945 aveva preso nettamente le distanze: volendo «dare forma all'informe, e coscienza all'incosciente» il suo lavoro – dichiarava – era agli antipodi del Surrealismo.³

Negli anni Sessanta, quindi, quando la conoscenza del Surrealismo in Italia era ancora incerta, il richiamo di Crispolti e Carluccio al movimento non era tanto il frutto della necessità di storicizzarlo e vederne l'apporto all'arte italiana. L'obiettivo era piuttosto quello di riferirsi al Surrealismo per illuminare il lavoro di alcuni artisti operanti nella situazione italiana contemporanea, specialmente quei pittori che, nella complessa fase apertasi dopo l'Informale, rispondevano alla crisi ritornando alla pittura, nella sua variante figurativa. Si trattava di una parte non trascurabile di quella che nel lessico critico del periodo andava sotto la definizione (lasca e onnicomprensiva) di Nuova Figurazione.

Il movente primo dell'interesse nei confronti del Surrealismo di Crispolti e Carluccio negli anni Sessanta non era quindi in prima battuta storiografico, ma militante: partiva da una sollecitazione proveniente dall'attualità dalla quale ai due critici fu possibile costruire una genealogia per alcune delle esperienze dell'arte post-informale italiana. È proprio nelle mostre organizzate da Crispolti e Carluccio, tuttavia, che in Italia si cominciarono a vedere ampie selezioni di opere surrealiste e si avviò un lavoro storico sul movimento e le sue origini, soprattutto la metafisica, in particolare nelle retrospettive organizzate da Crispolti nell'ambito di *Alternative Attuali* a L'Aquila e da Carluccio nelle mostre *Mitologie del nostro tempo*, tenutasi nel maggio-giugno del 1965 ad Arezzo, e *Le Muse inquietanti*, alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel 1967.

Per comprendere i contorni in cui si avviava il riesame critico del Surrealismo delineato sopra è necessario dare poche indicazioni sulla situazione dell'arte italiana all'alba degli anni Sessanta. Chiusasi con la fine dei Cinquanta l'esperienza informale, gli artisti erano in cerca di nuove forme espressive e quando nel 1961 Fabio Mauri e Achille Perilli, per un'inchiesta dell'«Almanacco Letterario Bompiani», chiesero a tanti intellettuali (artisti, critici, poeti e musicisti) se fosse alle viste la «morte della pittura»,⁴ pochi si dissero convinti che il punto di rottura fosse vicino. Se la fiducia nell'oggetto-quadro mostrava qualche scricchiolio, la maggior parte degli intervistati e delle intervistate pensava che l'arte fosse viva e vegeta, anche se la crisi dell'Informale imponeva una revisione radicale dei mezzi espressivi. Si stava infatti aprendo lo spazio per la prima fase delle ricerche sperimentali della Neoavanguardia, che partivano da una rilettura selettiva di alcuni aspetti dell'esperienza informale, isolati e depotenziati delle loro valenze emozionali.

Da lì i protagonisti delle correnti più avanzate dell'arte italiana si sarebbero avventurati in territori nuovi e inesplorati e, grazie a loro, tra gli ultimi anni Cinquanta e i primi Sessanta iniziarono a svilupparsi le ricerche di una Neoavanguardia fra le più interessanti d'Europa, che tradiva la pittura come mestiere e la continuava, come si usa dire, con altri mezzi. Per gli artisti appartenenti a quest'area furono importanti alcuni riferimenti a Dada e al Surrealismo, non tanto alla pittura, tuttavia, quanto al collage e al prelievo oggettuale.

Contemporaneamente, nell'inaridirsi – materiale e metaforico – degli spazi dell'ultimo Informale, alcuni pittori italiani avevano invece intuito l'aprirsi di strade per una nuova figurazione, non in antitesi, ma in continuità con le vicende precedenti. Il recupero delle esperienze meno profanatorie del Surrealismo servì proprio a riportare gesto, segno e materia nel perimetro della pittura d'immagine. Tramontava così la «fatticità» dell'Informale, termine preso in prestito dal lessico filosofico da Giulio Carlo Argan in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*,⁵ per significare che nell'Informale, appunto, le qualità di materia, segno e gesto si esaurivano completamente nell'azione compiuta, privando l'arte di una dimensione progettuale, a suo giudizio di importanza cruciale. Secondo la prospettiva di Crispolti, Carluccio e compagni, invece, una volta messa in sottordine la fatticità dell'Informale, lo spazio pittorico si riapriva al racconto fantastico e all'espressione figurata della fantasia dell'inconscio. Questi, in estrema sintesi, gli ingredienti della pittura di Giannetto Fieschi, Sergio Vacchi, Romano Notari e tanti altri autori della Nuova Figurazione, il cui lavoro si era sviluppato in consonanza con la tarda ondata surrealizzante arrivata in Italia fra gli anni Quaranta e i Cinquanta. Essa aveva prodotto una raffinata pittura d'immagine carica di riferimenti al fantastico e alla vita onirica: quella, ad esempio, di Eugène Berman, Fabrizio Clerici o Leonor Fini, con sullo sfondo la presenza viva e influente di Giorgio de Chirico.

Dal punto di vista di Crispolti, Carluccio e dei critici vicini alle loro idee, il richiamo al Surrealismo costruiva quindi una genealogia dell'arte italiana attuale che stabiliva una continuità fra Surrealismo storico, Informale e Nuova Figurazione, perché quest'ultima recuperava dall'Informale la dimensione inconscia e irrazionalista del Surrealismo e la sviluppava riaprendosi al racconto immaginario, onirico, talora perturbante. Era una visione conservatrice del Surrealismo perché, più che vederlo come un momento di cesura dei canoni formali e operativi delle arti novecentesche, visive e non, ci si riferiva al movimento per giustificare e promuovere un ritorno alla pittura – il più tradizionale

dei mezzi dell'arte visiva – traghettando quindi, senza scosse traumatiche, alcuni eredi dell'Informale verso la ripresa dell'immagine.

Nella lettura così orientata del Surrealismo Carluccio e Crispolti non erano soli. Nel giugno del 1962 (un mese avanti la prima edizione di *Alternative Attuali*), ad esempio, si apriva a Bologna, al Palazzo di Re Enzo, *Nuove prospettive della pittura italiana*.⁶ La mostra, organizzata sotto gli auspici della Galleria Comunale d'Arte Moderna diretta da Francesco Arcangeli, era il risultato di un notevole sforzo di messa a punto critica, testimoniato da un ricco catalogo dove intervenivano, tra gli altri, Renato Barilli, Crispolti, Maurizio Calvesi, Duilio Courir, Roberto Tassi e Andrea Emiliani. In apertura Barilli, nel delineare le ragioni della mostra, insisteva sulla necessità che, per andare oltre l'Informale, se ne dovesse anzitutto riconoscere il lascito nella cultura artistica italiana, stabilendo perciò una continuità fra le esperienze del presente e quelle del recente passato:⁷ una transizione fluida da un momento di «prefigurazione», proprio dell'Informale, a uno di «figurazione», per rubare le parole a quanto scrisse l'anno dopo Edoardo Sanguineti nell'introdurre il lavoro di Piero Ruggeri e Sergio Saroni in una mostra dedicata, appunto, alla Nuova Figurazione.⁸ Secondo Barilli, infatti, l'Informale si era rivelato «più propizio a una ripresa figurativa che non il precedente clima postcubista»:⁹ in questa ripresa – sottolineava l'autore – la spinta del Surrealismo agiva con una forza via via crescente.¹⁰

Calvesi, dal canto suo, riprendeva nel saggio in catalogo un'idea avanzata in precedenza a proposito del lavoro di Vasco Bendini, Piero Ruggeri ed Emilio Scanavino, a cui in questa occasione aggiungeva Sergio Vacchi. In tutti loro Calvesi riconosceva un retaggio surrealista consistente nel sondaggio del mondo interiore; i quattro pittori superavano tuttavia la «mitificazione dell'inconscio» nella chiave «mostruosa e aberrante» propria del Surrealismo, e attuavano, invece, un'«integrazione dell'inconscio [...] alla dimensione spirituale dell'uomo».¹¹

Crispolti dedicava il suo scritto in catalogo al tema dell'oggetto: al freddo prelievo dalla realtà praticato dai neo-dadaisti, il critico opponeva il lavoro di Enrico Baj, Lucio Del Pezzo e Mimmo Rotella, capaci di cogliere la valenza magica degli oggetti e di comprenderne gli aspetti antropologicamente e psicologicamente significativi.¹² Compare qui il tema della magia delle cose, poi ripreso nella struttura delle mostre e nei testi di *Alternative Attuali*, dietro al quale si legge in trasparenza l'evocazione dell'oggetto d'affezione surrealista.

La mostra di Bologna era vicina, nella cronologia e nell'impianto, alla prima edizione di *Alternative Attuali*, inauguratasi a L'Aquila il

mese successivo. Più che nei testi in catalogo, il riferimento costante e pervasivo al Surrealismo e il rilievo da esso assunto nella lettura della situazione italiana post-informale si evidenziavano nella complessa struttura espositiva dei vari episodi di *Alternative*: l'edizione del 1965, ad esempio, dava spazio a una grande retrospettiva di René Magritte, e quella del 1968 alle personali di Paul Delvaux e Savinio che, scomparso nel 1952, fu oggetto di intenso interesse da parte sia di Crispolti sia di Carluccio.

Nel 1963 a L'Aquila, in quella che non fu, in senso proprio, una seconda edizione di *Alternative Attuali*, ma una mostra – *Aspetti dell'arte contemporanea* – che si muoveva nel medesimo solco, Crispolti allestiva retrospettive su artisti già attivi nel periodo fra le due guerre, entrambi da lui molto amati, Corrado Cagli e Lucio Fontana, cui si aggiungeva una mostra sull'architetto Ludovico Quaroni. Una sezione era inoltre dedicata a tredici importanti americani, di area prevalentemente pop (come si dirà più oltre, una delle idee più suggestive espresse in quegli anni da Crispolti nella lettura del Surrealismo fu l'intuizione di una continuità fra alcuni aspetti del movimento e l'arte pop). La mostra comprendeva poi una complessa miscela di artisti scelta fra surrealisti, neo-surrealisti e appartenenti al secondo futurismo. Le due ampie sezioni dedicate a Fieschi e Vacchi esemplificano i modi nei quali la radice surrealista nutriva, in quel momento, la Nuova Figurazione italiana.

Quanto a Carluccio, nel maggio-giugno 1965 egli firmava la mostra *Mitologie del nostro tempo*, tenutasi alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Arezzo. Il critico incluse in mostra, come numi tutelari, Matta, Bacon, Gorky, Giacometti, Sutherland, Magritte, Licini, Ernst, Savinio e de Chirico, sottolineando (un po' avventurosamente) che tutti loro, in una fase della loro carriera, si erano avvicinati al Surrealismo.¹³

Tra i più giovani, accanto ai molti stranieri, erano presenti alcuni italiani – ad esempio Gianfranco Ferroni, Fieschi, Bepi Romagnoni o Saroni – che comparvero anche in varie edizioni di *Alternative Attuali*. Introducendo l'esposizione Carluccio dichiarava di voler sondare l'«altra faccia della luna», quella dov'erano acuartierati artisti lontani non solo dalla «marea monotona [...] della pop art, dalla op art, dai ghestaltismi e dai gruppi operativi», ma anche dalla figurazione realista. Coloro, cioè, che seguivano un percorso «a ritroso», volto a riscoprire un «linguaggio costruito sulla memoria dei segni e sulla facoltà associativa della mente». Il Surrealismo era quindi considerato come il fondamento necessario delle ricerche dei più giovani, presentate in una mostra dedicata a coloro che, «attraverso [di esso], inteso come

situazione poetica, e non come maniera catalogata» riuscivano a preservare «quel diritto di partecipare a ogni livello della vita, di assorbirla, interpretarla, ritrasmetterla». Considerare il Surrealismo come una «situazione poetica», impediva alla mostra di Carluccio di compiere un sondaggio storico sul movimento, un limite spiegabile con la dimensione anche in questo caso militante della mostra di Arezzo. La stessa distanza dalla storicizzazione si ritrovava, tuttavia, anche nell'impianto e nel testo introduttivo di una mostra ben più ambiziosa, *Le Muse inquietanti*, organizzata nel 1967 da Carluccio alla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Torino. L'esposizione, dedicata alle origini e agli sviluppi del Surrealismo, era arricchita da opere belle e importanti (ed ebbe grande successo), ma (come si legge anche in alcune recensioni scritte a caldo), aveva il limite di considerare il Surrealismo come una categoria metastorica dell'arte più che un movimento d'avanguardia dotato di contorni precisi nell'arte del ventesimo secolo.¹⁴ Benché la scelta delle opere si arrestasse agli anni Quaranta, nel sottolineare «l'affiorare inquietante di quel disagio di esistere dal seno dell'immagine»,¹⁵ Carluccio voleva forse far trapelare un richiamo ai riflessi del Surrealismo sull'arte attuale. Con i limiti appena delineati, *Le Muse inquietanti*, apertasi l'anno successivo alla morte di André Breton, costituì la prima occasione per avere in Italia un quadro vasto e qualitativamente alto del Surrealismo internazionale e una messa a punto attendibile del rapporto di filiazione di quest'ultimo dalla metafisica, mentre sin lì, come si è detto, l'interesse nazionale nei riguardi del movimento era stato rapsodico e carente.

Negli anni immediatamente successivi le cose cominciarono a cambiare e l'interesse storico nei riguardi del Surrealismo si fece più intenso. Angelo Trimarco, ad esempio, nell'introdurre la traduzione italiana del libro di Ferdinand Alquié *Philosophie du surréalisme (Filosofia del surrealismo)*, pubblicato da Rumma nel 1970,¹⁶ scriveva, pensando probabilmente a *Le Muse inquietanti*: «Qualche recente rassegna ad ampio respiro, anche se utilissima per l'informazione, ha tradito vizi assai remoti, spostando il problema dal livello storico a quello metastorico».¹⁷ La pubblicazione della traduzione italiana del libro di Alquié suscitò qualche altro segnale d'interesse da parte della critica d'arte italiana, ad esempio la lunga recensione di Filiberto Menna sulla rivista «Storia dell'arte» nel numero doppio 7-8 di quello stesso anno.¹⁸

Un ulteriore indizio del cambiamento nella considerazione italiana del Surrealismo sembra il fatto che, sempre nel 1969, la casa editrice dei Fratelli Fabbri, dopo aver affidato nel 1967 a studiosi francofoni (Patrick Waldberg, Robert Lebel e Michel Sanouillet) l'intero volume

della pubblicazione *L'arte moderna* dedicato a Metafisica, Dada e Surrealismo, avesse invece commissionato a Enrico Crispolti il numero dedicato al Surrealismo della collana «Mensili d'arte». Il testo si concludeva così:

Al di là della tradizione surrealista diretta [...] il surrealismo ha apportato sollecitazioni determinanti ai movimenti più rappresentativi dell'arte mondiale degli ultimi decenni: non ultimo il Pop Art, nell'ambito del quale – come in quello della Nuova Figurazione – le eredità surrealiste sono spesso scoperte.¹⁹

La domanda che non veniva posta, né da Crispolti né dagli altri sostenitori del Surrealismo appartenenti a questa parte della critica italiana, era, tuttavia, quella relativa a come il movimento e, ancor più, la metafisica e il lavoro successivo di un de Chirico ancora pugnace, fosse recepito dalle ricerche sperimentali degli anni Sessanta: da quegli artisti, cioè, che la crisi dell'Informale aveva spinto a voltare pagina. Nel 1970 infatti le varie esperienze della Neoavanguardia si erano consolidate e costituivano ormai la punta di diamante dell'arte italiana, riconosciuta dentro e fuori i confini nazionali, e da alcuni anni, lo si accennava sopra, Dada e Surrealismo erano oggetto di un'accorta rilettura, situata agli antipodi di quella offerta dalla Nuova Figurazione. Cominciava quindi ad avere senso chiedersi quanto il lascito di Metafisica e Surrealismo contassero, faccio solo pochi esempi disparati, su lavori così diversi quali il *Mare* di Pino Pascali, i quadri specchianti di Michelangelo Pistoletto o i dettagli di abbigliamento ingigantiti di Domenico Gnoli.²⁰ In questa nuova cornice la Nuova Figurazione rimaneva in disparte, come la frangia meno audace dell'arte italiana del decennio, e la lettura del Surrealismo che l'accompagnava appare oggi anch'essa irrimediabilmente datata.

Come di consueto, la lettura attenta di Maria Teresa Roberto mi ha fornito suggerimenti preziosi. Ringrazio anche Luca Pietro Nicoletti per la cortesia di un riscontro in extremis. Data la vastità del tema, ho deciso di ridurre le note all'essenziale.

¹ Pia Vivarelli, *Ricerche degli anni Sessanta*, in *La pittura in Italia. Il Novecento/2. 1945-1990*, a cura di Carlo Pirovano, tomo primo, Electa, Milano, 1993, p. 305.

² Anche l'articolo di Corrado Maltese, *Appunti per una problematica del Surrealismo figurativo in Italia*, in «Commentari», 5, 1954, pp. 145-156, conferma il ritardo nella recezione del Surrealismo nel nostro Paese.

³ Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Bompiani, Milano, 1945; cit. in Alice Ensabella, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: modelli per un surrealismo italiano o causa della sua impossibilità?*, in *Il surrealismo e l'Italia*, a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), Dario Cimorelli, Milano, 2024, p. 39. Nella mostra appena citata e in *Surrealismi. Da de Chirico a Gaetano Pesce*, a cura di Denis Isaia (da un'idea di Vittorio Sgarbi), catalogo della mostra (Rovereto, MART, 12 luglio-20 ottobre 2024), SAGEP, Genova, 2024, nel centenario del Surrealismo, si cerca di fare il punto sulla questione, non semplice, del rapporto fra la cultura visiva italiana e il movimento.

⁴ *Inchiesta: Morte della pittura?*, a cura di Achille Perilli e Fabio Mauri, in «Almanacco Letterario Bompiani 1961», Bompiani, Milano, 1960, pp. 267-284.

⁵ Giulio Carlo Argan, *Salvezza e caduta nell'arte moderna* (1961); poi in Idem, *Salvezza e caduta nell'arte moderna. Studi e note II*, Il Saggiatore, Milano, 1964, pp. 44-45.

⁶ Riprendo qui, per qualche paragrafo, pensieri già espressi in *Continuità o frattura? Alternative Attuali nella mappa delle mostre italiane degli anni Sessanta*, in *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2024, pp. 174-181.

⁷ Renato Barilli, in *Nuove prospettive della pittura italiana*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo di Re Enzo, giugno 1962), Edizioni Alfa, Bologna, 1962, p. 11.

⁸ Edoardo Sanguineti, *Ruggeri, Saroni*, in *La nuova figurazione*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozzi, 11 giugno-6 luglio 1963), Vallecchi, Firenze, 1963, s.i.p.

⁹ Barilli, cit., p. 11.

¹⁰ «Accennando, seppur di sfuggita al surrealismo, siamo venuti a toccare un tema che merita un lungo indugio: si tratta infatti di un movimento che sembra aver assunto, alla distanza, un peso sempre più decisivo; vedremo infatti che parecchi giovani pittori italiani risentono nettamente delle forme nate sotto il suo segno»: Barilli, cit., pp. 11-12.

¹¹ Maurizio Calvesi, in *Nuove prospettive*, cit., p. 22.

¹² Enrico Crispolti, in *Nuove prospettive*, cit., p. 32, dove l'autore parla di «oggetto a capacità magica».

¹³ Luigi Carluccio, *Appunti per una mostra*, in *Mitologie del nostro tempo*, a cura di Idem, catalogo della mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte contempora-

nea, Sala di S. Ignazio, maggio-giugno 1965), s.i.p.; le citazioni che seguono vengono tutte dallo stesso testo, ora raccolto in Idem, *La faccia nascosta della luna*, a cura di Roberto Tassi, Allemandi, Torino, 1983, pp. 47-52.

¹⁴ Su questo vd. Alessandro Nigro, «Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo a Turin en 1967. Histoire d'une exposition surréaliste mémorable», in *Le surréalisme et l'argent*, sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez e Martin Schieder, arthistoricum.net, Paris-Heidelberg, 2021 (<https://books.ub.uni-heidelberg.de//arthistoricum/catalog/book/612/chapter/10925>, ultimo accesso: dicembre 2024), specie le pagine (394-396) in cui discute la recensione alla mostra scritta da Paolo Fossati su «L'Unità».

¹⁵ Luigi Carluccio, *Una immagine della libertà dell'uomo*, in *Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo*, a cura di Idem, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968), p. XVII. Sul dettaglio della mostra cfr. Nigro, «Le Muse», cit., pp. 382-401.

¹⁶ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1956 [trad. it. *Filosofia del surrealismo*, Rumma, Salerno, 1970].

¹⁷ Angelo Trimarco, *Ragioni di una rilettura*, in *ivi*, p. 13.

¹⁸ Filiberto Menna, *Rilettura del surrealismo*, in «Storia dell'arte», 7-8, 1970, pp. 267-275.

¹⁹ Enrico Crispolti, *Il surrealismo*, Fabbri, Milano, 1969, p. 24.

²⁰ Il tema del rapporto fra il Surrealismo e la neoavanguardia italiana è affrontato in questo volume da Giorgio Di Domenico e quindi non agguisto altro.