



La Prima mostra del Surrealismo italiano (Roma, 1957). Ambizioni, equivoci e sfortuna storiografica

Manuel Barrese

Università degli Studi di Messina
Dipartimento di Scienze cognitive, psicologiche,
pedagogiche e degli Studi culturali

Contact manuel.barrese@gmail.com

Attraverso nuove evidenze documentarie, il presente contributo analizza gli assunti, gli esiti e la precoce sfortuna storiografica della *Prima mostra del Surrealismo italiano* allestita a Roma nel febbraio 1957 presso il Circolo della Stampa Romana. L'esposizione – orchestrata da Italo Cremona – riuniva alcuni pittori figurativi tendenti al fantastico – in gran parte provenienti dai circuiti delle gallerie L'Obelisco e del Naviglio – accanto a maestri e “precursori” del “Surrealismo italiano” come Alberto Savinio, Alberto Martini, Arturo Nathan e Cesare Sofianopulo.

Through new documentary evidence, this essay analyses the assumptions, the outcomes and the early historiographical misfortune of the *First Exhibition of Italian Surrealism* held in Rome in February 1957 at the Circolo della Stampa Romana. The exhibition – largely conceived by Italo Cremona – brought together some figurative painters tending towards “fantastic art” – mostly coming from the galleries L'Obelisco and del Naviglio – alongside masters and “precursors” of “Italian Surrealism” such as Alberto Savinio, Alberto Martini, Arturo Nathan and Cesare Sofianopulo.

Keywords: Fantastic Art, Italo Cremona, Circolo della Stampa Romana, Arturo Schwarz, Forerunners of Surrealism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Manuel Barrese, *La Prima mostra del Surrealismo italiano (Roma, 1957). Ambizioni, equivoci e sfortuna storiografica*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 133-153.
DOI 10.36253/ladiana-3385

Copyright © 2024 Manuel Barrese

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>

La *Prima mostra del Surrealismo italiano* (Roma, 1957). Ambizioni, equivoci e sfortuna storiografica

Manuel Barrese

All'origine di una rimozione

La problematica ricezione del Surrealismo in Italia può misurarsi bene dalla scarsità di informazioni relative a quello che, stando anche all'ambizioso titolo, sembrerebbe essere stato il primo evento espositivo centrato sulla declinazione nazionale delle poetiche derivate da Breton e compagni.¹

Da quanto è possibile desumere sia dalle poche notizie apparse sulla stampa periodica sia da documenti inediti conservati nell'archivio di Italo Cremona, il 18 febbraio 1957 venne inaugurata a Roma, nelle sale del Circolo della Stampa presso Palazzo Marignoli, la *Prima mostra del Surrealismo italiano*.² La manifestazione, benché focalizzata su artisti di diversa fama e importanza – inclusi maestri come Alberto Savinio e Alberto Martini – non solo rimase confinata in una dimensione locale ma venne presto dimenticata. Questa clamorosa sfortuna storiografica è stata determinata da fattori endemici – cioè connaturati alla diffidenza tradizionalmente manifestata dalla cultura italiana verso la sensibilità surrealista³ – e da fattori più accidentali legati alla contingenza di una mostra non accompagnata da un catalogo, allestita in fretta e, soprattutto, organizzata senza la guida di un critico di riferimento.

Fatale, specie per il conseguente oblio storico-critico, è stata l'assenza di personalità dall'elevata visibilità mediatica come Fabrizio Clerici, Leonor Fini e Bona Tibertelli De Pisis che, pur essendo state invitate sin dalla prima ora,⁴ scelsero di tenersi fuori della mostra. Il numero forse troppo esteso di partecipanti – alla fine si arrivò a più di venti pittori dai profili molto discordanti tra loro – dovette infatti indurre gli artisti più popolari a tenere le distanze da quelli che rischiavano di apparire epigoni o volgarizzatori del Surrealismo. È necessario tener presente poi che, se si esclude una personale di de Chirico allestita nel 1954, il tenore degli appuntamenti espositivi organizzati in via discontinua dall'Associazione della Stampa Romana⁵ era abbastanza modesto.⁶

A ben vedere, però, ciò che ha maggiormente pesato sulla generale rimozione della mostra è stata l'azione in qualche modo censoria imposta *ab origine* da Arturo Schwarz. Colui che sarebbe presto diventato

uno dei massimi esperti – e collezionisti – di Dada e Surrealismo, in quello stesso 1957 era occupato a ultimare uno studio in cui veniva proposta una prima ricostruzione della contrastata fortuna italiana dell'avanguardia sorta nel 1924 attorno a Breton.⁷ Schwarz, a giusto titolo, aveva scelto di dialogare con il lombardo ma naturalizzato torinese Italo Cremona⁸ (1905-1979) – pittore, letterato, scenografo, studioso di *Art Nouveau*, critico – il quale, proprio nel febbraio 1957, aveva contribuito alla messa a punto della collettiva presso il Circolo della Stampa Romana.

Benché oggi poco riconosciuto, Cremona tra anni Quaranta e Cinquanta era considerato un esperto di Surrealismo.⁹ Dichiaratosi già negli anni Trenta interessato ad analizzare gli esiti teorico-artistici del movimento,¹⁰ in più occasioni si soffermò a riflettere sui limiti e le difficoltà con cui la tendenza andò a diffondersi entro i confini italiani. «È quasi tutto accaduto al di fuori – asserì risoluto in uno scritto del 1951 – convinciamocene una buona volta, se per surrealismo vogliamo intendere quello dei manifesti, della letteratura, della pittura, del cinematografo dal '20 al '40 e non le fantasie di Monsù Desiderio o dell'Arcimboldi».¹¹

E proprio per l'obiettività di giudizio e anche per l'approfondita conoscenza di molti dei fatti trattati, Cremona dovette rivelarsi a Schwarz utile in vista del completamento del capitolo sul Surrealismo nel volume *Pittura italiana del dopoguerra*.¹² Come attestato da diverse lettere risalenti al 1957, egli fornì al suo interlocutore suggerimenti, spunti bibliografici e anche il dattiloscritto della conferenza che aveva tenuto a Roma «in occasione della, soi-disant, Prima Mostra del Surrealismo Italiano».¹³ «Attendo con interesse il testo della conferenza che mi promette – gli rispose Schwarz firmandosi con lo pseudonimo Tristan Sauvage – e se mi potrà inviare altro materiale che mi aiuti per la ricostruzione della storia che ci interessa, Le sarei infinitamente grato».¹⁴

Arturo Schwarz, dunque, fu messo subito al corrente dell'esistenza della mostra romana. Nonostante questo, però, scelse di ignorare l'esposizione e, di fatto, la espunse intenzionalmente dal nascente canone del Surrealismo italiano che, in via implicita, stava contribuendo a codificare con la sua monografia.

Un atteggiamento del genere si spiega se si tiene conto della prospettiva ideologica profondamente militante di Schwarz, negli anni Cinquanta teso ad ancorare il Surrealismo a una dimensione, tanto estetica quanto politica, rivoluzionaria. Infatti, la natura troppo disimpegnata e a prima vista conservatrice della mostra romana – costituita da accattivanti dipinti 'retinici' ben calibrati sui gusti di un pubblico medio-borghese

– si rivelava inconciliabile con l'afflato *engagé* di Schwarz. Non a caso le opere contemplate nella collettiva del 1957, seppur cariche di immagini e atmosfere oniriche, trascinavano una figuratività invadente, a tratti stucchevole, lontana anni luce dalla radicalità – anche tecnica – degli esperimenti che di norma erano associati al Surrealismo storico.

Escludendo da ogni approfondimento critico non solo l'esposizione del Circolo della Stampa ma anche tutti i pittori viventi che vi presero parte, Schwarz intese quindi sgombrare il campo dall'equivoco – allora assai scivoloso – della pretesa equivalenza tra Surrealismo e l'arte connotata da iconografie e ambientazioni fantastiche; a tal proposito, in quello stesso 1957 affermò: «si è confuso il surrealismo con l'arte fantastica (anche se molta arte fantastica è surrealista, il surrealismo non è solamente arte fantastica)».¹⁵

In fondo, dietro la resistenza non solo a legittimare la *Prima mostra del Surrealismo italiano* ma a riconoscere alla stessa un qualche valore documentario, doveva aver agito una sottile avversione verso Italo Cremona. Le posizioni sia artistiche sia ideologiche di quello che poteva essere identificato come il *deus ex machina* dell'esposizione surrealista romana erano piuttosto divisive nell'Italia del secondo dopoguerra. Cremona, infatti, anche tramite gli articoli trasversalmente polemici pubblicati tra il 1951 e il 1957 sulla longhiana rivista «Paragone», era in qualche modo un isolato perché immune sia dalla retorica ammirativa verso l'astrattismo, sia dalla generica celebrazione del naturalismo. «Il mio surrealismo – si legge in un manoscritto conservato nel suo archivio – si identificò a un certo punto con quella terza via che auspicavo per le nostre arti contese tra realismo socialista e non figuratività e che significava [...] apertura al fantastico, al magico, al bizzarro».¹⁶ Non va dimenticato, infine, che Italo Cremona negli anni giovanili era stato uno degli animatori della rivista «Il Selvaggio», tra il 1931-1932 trasferita da Firenze a Torino. E la compromissione con un organo di stampa che, seppur in maniera critica e indisciplinata, si era rapportato alle dottrine del fascismo, dovette certo generare qualche perplessità in un intellettuale libertario – e già trotskista – come Schwarz.

Il contesto romano, gli artisti coinvolti e il contributo di Italo Cremona

La denominazione *Prima mostra del Surrealismo italiano* non si è imposta in via retrospettiva ma, come emerge anche dalle carte d'archivio, fu scelta dal direttivo dell'Associazione della Stampa Romana per tentare di marcare un primato. Nel 1957, tuttavia, mostre di artisti variamente riconducibili al Surrealismo non erano una novità, specie a Roma.¹⁷

Una pittura trasfigurata nell'irrazionale ma variamente polarizzata ora su un'intonazione classicista, ora su una espressività vernacolare, si era potuta intravedere addirittura alle Quadriennali. Nell'edizione del 1951, oltre all'algido onirismo di Fabrizio Clerici era affiorato un allegorismo perturbante e dalle sfumature naïf portato avanti tanto dai torinesi Italo Cremona, Franco Assetto e Fulvio Saini, quanto da pittori più isolati – come Benvenuto Ferrazzi – estemporaneamente definiti 'primitivi surrealisti'. «Gli estremi dell'innocenza poetica e del pansessualismo freudiano – affermava il critico Alfredo Mezio – s'incontrano sul terreno della minuzia tecnica e della mitomania. [...] Dal surrealismo alla pittura popolare il passo è breve».¹⁸

È poi significativo che alla VII Quadriennale (1955-1956) fossero confluiti gli esponenti di maggiore respiro internazionale della 'via italiana' al Surrealismo – Leonor Fini, Fabrizio Clerici, Bona Tiberelli De Pisis, Stanislao Lepri, Giordano Falzoni – accanto a figure più marginali – Franco Assetto, Sirio Musso, Almerico Tomaselli, Alberto Trevisan – poco dopo comprese nella mostra surrealista romana.

Un Surrealismo in un certo senso 'imborghesito', privato cioè della sua peculiare carica eversiva, aveva trovato il favore del pubblico di casa nelle gallerie più mondane della capitale – come l'Obelisco¹⁹ – che non solo sostenevano gli sviluppi – e in un certo senso i travisamenti – delle poetiche originariamente elaborate dalla cerchia bretoniana ma si erano anche impegnate a presentare i capifila internazionali del movimento.

La buona accoglienza di una pittura 'surrealista' improntata sulla piacevolezza visiva, slegata dai meccanismi dell'automatismo psichico ed epurata da note eccessivamente scabrose o disturbanti si rivelava piuttosto trasversale nell'Italia del Secondo dopoguerra. Per esempio a Venezia e a Milano, presso le gallerie del Cavallino e del Naviglio, Carlo Cardazzo fu abile a intercettare pittori come Franco Assetto, Lanfranco, Sirio Musso e Paola Caracciolo²⁰ – tutti poi presenti nella mostra surrealista romana del 1957 – abili nel coniugare perizia tecnica, scrupolo descrittivo e un'indole onirica.

Tra gli artisti inclini al fantastico inseriti nel circuito delle gallerie di Cardazzo – spesso considerati personaggi secondari nonostante il discreto successo registrato sul mercato coevo²¹ – è utile soffermarsi sulla poco nota Paola Caracciolo, nobildonna nata a Firenze e stabilitasi poi a Roma che, come traspare dalle carte d'archivio, anche grazie alle conoscenze garantite dal suo status, poté fornire all'Associazione della Stampa una lista provvisoria – poi perfezionata da Italo Cremona – di nomi da coinvolgere nella *Prima mostra del Surrealismo italiano*.²²

Paola Caracciolo (1919-1977) fu poetessa, drammaturga, appassionata di dottrine esoterico-spiritualiste²³ nonché pittrice sempre in bilico tra una dimensione amatoriale e professionismo. Il suo gusto per l'evocazione di un universo nero, tratteggiato in chiave parodica e popolato da creature chimeriche, era stato già colto da Leonardo Borgese che nel 1951, in occasione della personale alla galleria del Naviglio, la associò a «tutto un mondo tenebroso [...] cominciato dai gotici tedeschi, continuato dai romantici inglesi, e finito [...] dai surrealisti».²⁴ Quando nel 1953 la pittrice tornò a esporre nella capitale,²⁵ vari critici, con un certo grado di approssimazione, concordarono nel definirla «di tendenza surrealista».²⁶

Nella fase preparatoria della mostra romana – progettata almeno dal dicembre 1956 e pensata per essere aperta dal 1° al 15 febbraio 1957 – l'Associazione della Stampa aveva davvero puntato a presentare una visione onnicomprensiva di ciò che, nel lungo corso degli anni Cinquanta e non senza ambiguità, era stato percepito come 'Surrealismo italiano'. Stando al primo elenco degli artisti da invitare, molti dei personaggi chiamati in raccolta – Enrico d'Assia, Paola Caracciolo, Sirio Musso e il mantovano Lanfranco Frigeri – avevano da tempo intrattenuto proficui rapporti commerciali con le gallerie del Cavallino, del Naviglio e dell'Obelisco. Cospicuo, già allo stadio preliminare dell'esposizione, fu poi lo spazio riservato ai pittori gravitanti attorno a Italo Cremona – Franco Assetto, Raffaele Pontecorvo, Fulvio Saini – i quali, anche attraverso gli stimoli assorbiti nel capoluogo sabauda, avevano maturato un temperamento crepuscolare per certi versi affine a quello di molti surrealisti d'Oltralpe.²⁷

Doverosa, tra i satelliti di Cremona, era la presenza di Franco Assetto che dai primi anni Cinquanta si era avvicinato al Surrealismo sia realizzando tele contaminate da innesti fantastico-metafisici, sia andando incontro a veri e propri sconfinamenti ambientali. Esemplare, in questo senso, l'allestimento ideato in occasione della cosiddetta 'mostra del pane' inaugurata a Torino il 30 maggio 1953.²⁸ Per l'impianto scenico dell'evento – predisposto con la collaborazione dell'Associazione dei panificatori piemontesi – l'artista fece appendere sul soffitto della galleria La Bussola una infinità di pagnotte dalle tipologie e dalle conformazioni più varie che, con un effetto estetico assimilabile tanto ai *mobiles* di Calder quanto ai bizzarri *environnements* dell'*Exposition internationale du Surréalisme* (1938), prendevano di mira l'aura di inimitabilità della plastica modernista.

Alla mostra del 1957 fu invece più inusuale l'inclusione di Alberto Trevisan, nato anch'egli a Torino nel 1919 ma negli anni Cinquanta resi-



dente a Roma. Pittore autodidatta e invalido di guerra, Trevisan aveva fatto parlare di sé per i suoi quadri – esposti alla galleria La Cassapanca nel 1955²⁹ e da più parti considerati ‘surrealisti’ – che inscrivevano motivi e volti del costume contemporaneo entro la figuratività di Hieronymus Bosch. Nel 1958, a un anno della collettiva al Circolo della Stampa, venne poi investito da un effimero clamore mediatico per la sfida lanciata a un ignaro Salvador Dalí al quale era contestata la legittimità di proclamarsi «il più grande pittore surrealista del mondo».³⁰ Altrettanto insolita fu l’apertura della collettiva surrealista ad autori di difficile collocazione critica anche perché rimasti fino a oggi ai margini degli studi. Ancora oscuro, ad esempio, appare il riferimento a un non meglio specificato Yaria,³¹ nome che potrebbe alludere a Yacinto Yaria (1935-1991), pittore, attore nonché cultore di astrologia ed esoterismo.³² L’invito al veneziano Paolo Weiss – medico di formazione e poi pittore nell’orbita di Giorgio de Chirico³³ – si spiega se si considera la mitologia orfica di vaga ascendenza ernstiana sfoggiata in tele che dovevano essere apprezzate da un pubblico ben predisposto verso l’occulto;³⁴ non a caso, stando a un articolo del tempo, il dipinto *Fluidismo* (fig. 1) aveva «riscosso successo tra i teosofi di Roma».³⁵ Weiss inoltre, pochi mesi prima dell’apertura della collettiva surrealista, aveva

1. Paolo Weiss alla *Prima mostra del Surrealismo italiano*, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957. Sullo sfondo il dipinto *Fluidismo* (da «Le Tout Rome», XIII, 1-3, marzo 1957).

esposto nell'elegante salotto della galleria Sagittarius quadri, maschere e gioielli che colpirono Irene Brin proprio per la loro connotazione misterica.³⁶

Italo Cremona ebbe un ruolo cruciale nella mostra surrealista romana; egli infatti non figurò solo in veste di espositore ma aiutò l'Associazione della Stampa a definire meglio alcune peculiarità estetiche latenti nel 'Surrealismo italiano'. Quando nel dicembre 1956 venne informato del progetto si dichiarò subito entusiasta: «Ottima iniziativa quella [...] per una mostra del Surrealismo italiano mai effettuata sino ad ora e senz'altro esprimo la mia adesione». L'attuazione della mostra, anche in vista dell'imminente apertura fissata per il febbraio 1957, si rivelò tuttavia complessa. «Il tempo a disposizione degli espositori per potere partecipare assennatamente – fece notare – mi sembra un po' breve».³⁷ Egli si prodigò dunque a fornire preziose coordinate generali e, essendo bene aggiornato sui rivolgimenti fantastico-visionari della pittura italiana coeva, si rese disponibile a farsi da tramite per il coinvolgimento di «tre o quattro giovani di Torino».³⁸

2. *Prima mostra del Surrealismo italiano*, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957. Da sinistra a destra: Italo Cremona, la giornalista Giovanna Dompè, Paolo Weiss, anonima, Alberto Trevisan, Paola Caracciolo, Franco Assetto, Bruno Saini (Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona).

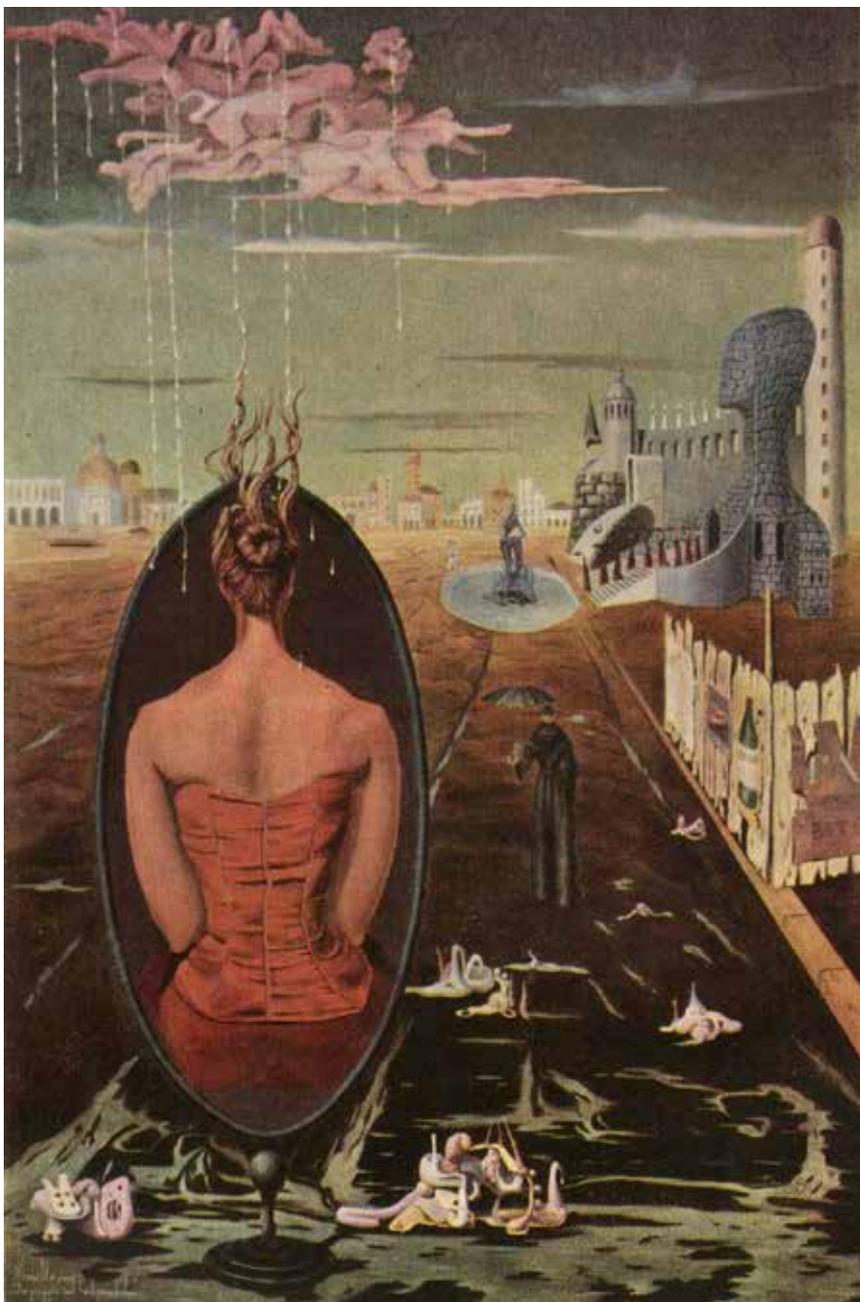


Cremona puntò il più possibile ad aprire la mostra a quei pittori che, anche nel segno del suo magistero, tendevano a riattualizzare costrutti stilistici e temi iconografici tipici del Simbolismo *fin de siècle*. Fu così che la collettiva si andò a popolare di presenze ‘eccentriche’ – e oggi rimosse – come Renata Surbone e Almerico Tomaselli; sempre connessi alla pattuglia torinese capeggiata da Cremona erano poi Guido De Bonis e Giovanni Macciotta, dagli anni Sessanta animatori del gruppo Surfanta.³⁹

Subito dopo essere stata inaugurata il 18 febbraio 1957, la *Prima mostra del Surrealismo italiano* (fig. 2) passò quasi del tutto inosservata. I pochi articoli che, con un taglio ora mondano-scandalistico ora parodico,⁴⁰ dedicarono all’evento qualche cenno, presentarono la filiazione italiana del Surrealismo come una «forma d’arte “schocking”» ri-



3. Bruno Saini, *La farfalla* (*Prima mostra del Surrealismo italiano*, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957). Da «Capitolium», 3, marzo 1957, p. 27.



4. Franco Assetto, *La pioggia sul Padparadscha*, 1955, ubicazione sconosciuta (*Prima mostra del Surrealismo italiano*, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957). Da I. Cremona, *Franco Assetto*, Edizioni del Cavallino, Venezia, 1955

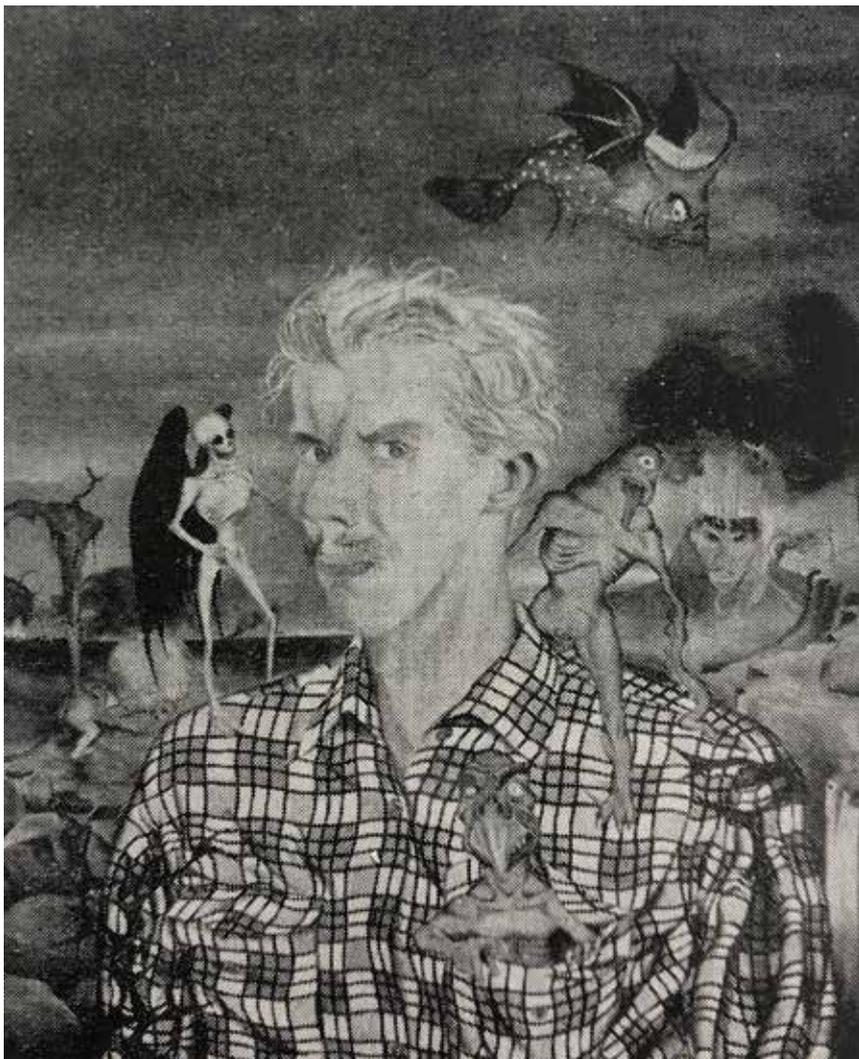
volta ad un pubblico indeciso se rimanere «incantato o sconcertato».⁴¹ Secondo i referti dell'opinione pubblica, i limiti che minavano la credibilità dell'enclave radunata a Palazzo Marignoli erano la ricerca spasmodica del virtuosismo, «il disegno esasperatamente puntiglioso», «l'illuminazione velata e tagliente da seduta spiritica». «È anche significativo – si puntualizzò facendo emergere sottotraccia l'accademismo dei cosiddetti surrealisti italiani – che, avendo riguardo alle qualità formali, quello



5. Italo Cremona, *Ritratto con manichino*, 1942, collezione privata (*Prima mostra del Surrealismo italiano*, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957).

che assomiglia di più a un quadro surrealista è un quadro... della realtà (quella realizzata da Sciltian)». ⁴² E, forse, proprio l'enfasi realista incarnata nella dimensione del sogno e del macabro era il denominatore comune che permetteva di tenere insieme le numerose e stilisticamente disomogenee tele allineate al Circolo della Stampa. Paradigmatico in tal senso il raggelato precisionismo di Bruno Saini, presente con il dipinto *La farfalla* (fig. 3). Caratterizzati da una visionarietà nitida, percorsa da manierismi alla Delvaux e alla Dalí, erano anche i dipinti di Franco Assetto che, tra le altre cose, esponeva *La pioggia sul Padparadscha* (fig. 4). Aderenti a una realtà intrisa di una *Stimmung* ora melanconica ora cupamente ironica erano poi le composizioni dello stesso Italo Cremona che, per l'occasione, aveva scelto di presentare un dipinto del 1942 intitolato *Ritratto con manichino* ⁴³ (fig. 5).

Particolarmente significativo, inoltre, si rivelava il modo in cui Alberto Trevisan riusciva a piegare un certo descrittivismo di matrice fiamminga al suo immaginario notturno abitato da mostri, spiritelli e presenze fantasmatiche. «Il demoniaco Alberto Trevisan – specificava un articolo – è sotto un particolare aspetto il trionfatore della mostra, con le sue figure condensate, la pennellata precisa e fugace, la correttezza dei chiaroscuri, la simbologia provocatrice». ⁴⁴ Egli espose un curioso *Autoritratto* (fig. 6) in cui, attorno alla propria effigie, fece convergere tutta una serie di scheletri e spettri dalle fattezze più o meno inquietanti; sulla stessa linea presentò anche l'olio *La bella sopra il mondo* ⁴⁵ (fig. 7), un concettoso ritratto simbolico dell'attrice Gina Lollobrigida, all'epoca all'apice della fama. Sotto il vessillo del 'Surrealismo italiano' si erano dunque andati a raccogliere artisti molto diversi per generazione e formazione ma che, in



6. Alberto Trevisan, *Autoritratto* (Prima mostra del Surrealismo italiano, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957). Da «Capitolium», 3, marzo 1957, p. 27.



7. Alberto Trevisan, *La bella sopra il mondo*, 1955, particolare (Prima mostra del Surrealismo italiano, Roma, Circolo della Stampa Romana, Palazzo Marignoli, febbraio 1957). Fotografia d'epoca.

qualche modo, percepivano un medesimo sentimento di disillusione sia verso i *diktat* dell'astrattismo, sia verso il realismo *tout court*.

Tra le righe del testo manoscritto – finora inedito – della conferenza tenuta in margine alla collettiva del 1957 (fig. 8) Cremona parlò del Surrealismo come di una macrocategoria capace di accogliere tutti quegli artisti che, seppur confinati nelle retrovie, non solo si dimostra-

vano restii a uniformarsi ai canoni estetici dominanti ma coltivavano accanitamente una propria individualità:⁴⁶

Se è vero che il Surrealismo storico si è intriso dei motivi che abbiamo sin qui tentato di dire e se la sua azione si è il più delle volte risolta in motivi di opposizione, di scandalo e di sovvertimento con scarsissima fiducia nella durata stesse delle opere, assai difficile sarebbe costituire una galleria stabile del fenomeno.

Ne risulterebbe forse qualcosa di deprimente e di funebre come sono deprimenti i musei di cinematografia o dei cimeli teatrali.

Man mano che motivi surrealistici vengono assunti dalle arti figurative, essi perdono del loro senso originario per tentare di assumere una qualche dignità che generalmente si pretende dalle arti plastiche e si ripete, il fenomeno troppo si divide e si stemò nei campi più svariati per mantenere una vitalità particolare e continua in pittura o scultura, anche se imponenti risultano tuttora i riflessi di quel gusto in infiniti pretesti decorativi, del costume e del linguaggio d'ogni giorno.

Questa stessa mostra nata per incontri fortuiti e pur tuttavia significante tante cose. Dimostra che molteplici sensi vengono attribuiti al fenomeno da quanti ne vogliono essere i protagonisti attuali.

Ma nella disparità degli intenti e delle posizioni, nella difficoltà degli equivoci, si può giungere per l'accumulo di tutto quanto gli espositori attuali "non sono", a riconoscere anche quelli che essi hanno tuttavia in comune e che è una certa aspirazione fantastica, una certa melanconia notturna, una discreta tetraggine, l'aspirazione ad

8. Conferenza di Italo Cremona in occasione della *Prima mostra del Surrealismo italiano* (Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona).



un umorismo di color nero e il comune desiderio di esprimersi con un linguaggio esatto.

Per le differenze di età, luogo di nascita, storia personale, poi, ciascuno si differenzia e ci consegna la sua che, caso per caso, potrà avere un seguito o nel senso d'un assoluto realismo o di un assoluto astrattismo od in qualcosa che si potrà ancora comprendere sotto l'etichetta surrealista.

[...] Non va trascurato il senso che a questa mostra possono aver dato persone nate ed operanti nel nord: il nord buio, freddo, brumoso e filosofico. Sono la maggioranza numerica e se alcuni lombardi avessero fatto in tempo a partecipare al convegno questo senso ne sarebbe riuscito rafforzato, meglio chiarito il motivo o nel senso d'una permanente vena romantica o delle infinite aperture che la parola Surrealismo può ancora proporre.

Per concludere: occorre andare molto cauti nel dare per spacciato un fenomeno che, forse, invece, ci incombe tuttora alle spalle e che non nacque nel 1924 o giù di lì ma fu di sempre e sarà di sempre e la cui puntualizzazione, come s'usa dire è appena cominciata.

A tutt'oggi, ripeto, delle insegne che la recente storia dei gusti ha proposto, mi appare una delle meno vessatorie e direi delle più umane e naturali se non temessi di provocare troppe equivoche interpretazioni.

Immutate perciò restano la mia commozione e la mia simpatia soprattutto per i giovani, i giovanissimi che spontaneamente crescono in quell'ambito, e ce n'è qualcuno anche in questa mostra, senza chiedere per essi né per gli altri incoraggiamento od adesione, convinto come sono che lo scoraggiamento e l'opposizione giovino a rafforzare i temperamenti lunatici e libertari.⁴⁷

La questione dei precursori

Italo Cremona si spese affinché la mostra del 1957 potesse dare giusta rappresentanza a precorritori e primi fiancheggiatori italiani del Surrealismo. In una lettera del dicembre 1956 a Enrico Mattei – vicepresidente dell'Associazione della Stampa Romana – suggerì di dare rilievo ad autori che, già prima del 1924 e indipendentemente dalla circolazione delle tesi di Breton, si erano aperti in via precoce ad atmosfere cariche di mistero e di enigmatica sospensione:

Visto l'elenco degli espositori probabili, penserei giusto aggiungervi prima di tutti Alberto Savinio, la di cui vedova, suppongo, custodirà molte opere a Roma, Gianfilippo Usellini di Milano, Romano Gazzera [...], Cesare Sofianopulo di Trieste e qualche altro che potrebbe essere indicato a Parigi da Leonor Fini, a Roma dalla Galleria dell'Obelisco, particolarmente versata nell'argomento o dallo scrittore e critico Libero de Libero. Data la scontrosità del personaggio che pure sta in testa ai responsabili del movimento, non so se consigliare di rivolgersi anche a Giorgio de Chirico. [...] Per i nomi eventualmente da aggiungere a Torino e per quello del Sofianopulo di Trieste, (anche il povero Nathan di Trieste sarebbe assai interessante...) potrei fare da collegamento sempre che Lei lo creda opportuno e con la speranza di qualche risultato.⁴⁸

La riluttanza a far intervenire Giorgio de Chirico risulta indicativa di come, ancora alla metà degli anni Cinquanta – molto tempo dopo la

violenta chiusura dei rapporti con Breton – si guardasse con sospetto al *Pictor Optimus*. Benché raccomandabile, la presenza di de Chirico in una retrospettiva sul Surrealismo italiano poteva generare qualche imbarazzo, soprattutto alla luce della sua produzione *pompier* del secondo dopoguerra. Bisogna poi aggiungere che Italo Cremona, pur avendo guardato – già negli anni Venti – alla Metafisica dechirichiana,⁴⁹ mal sopportava l'esuberanza narcisista del pittore di Volos.⁵⁰ L'impopolarità del padre della Metafisica negli ambienti d'avanguardia era comunque paradossale, specie se si considera che in Italia molti artisti precocemente messi in relazione al Surrealismo – ad esempio Gianfilippo Usellini⁵¹ e Romano Gazzera,⁵² proposti ma poi non presenti alla collettiva romana – avevano scelto di porsi proprio sotto l'egida di de Chirico.

Alla mostra surrealista del 1957 fu altrettanto ambiguo il ruolo riservato ad Alberto Savinio che era venuto a mancare a Roma pochi anni prima, precisamente nel 1952. Il poliedrico artista italo-greco venne infatti rappresentato da un unico dipinto del 1939 – il *Ritratto di Emilia Santangelo*⁵³ (fig. 9) – davvero poco esemplificativo delle molteplici risonanze surrealiste racchiuse nella sua opera. Considerando la profonda stima di Italo Cremona per Savinio,⁵⁴ l'infelice scelta del dipinto dovette dipendere dalla difficoltà di reperimento dei lavori del maestro in collezioni private.

I tempi ristretti – circa due mesi – di allestimento della mostra influirono negativamente sulla selezione delle opere dei cosiddetti 'precursori'. Per questo giunsero in ritardo, cioè a esposizione già inaugurata,⁵⁵ due quadri di Alberto Martini – secondo molti uno dei padri putativi del Surrealismo italiano – morto nel 1954 senza effettivi riconoscimenti. Nel 1955, a solo un anno dalla scomparsa, Cremona gli aveva dedicato un omaggio sulla sua rivista «Circolare Sinistra»;⁵⁶ fu tuttavia il già citato Alberto Trevisan l'intermediario che, dopo aver preso contatti con la vedova dell'artista, garantì l'inclusione di Martini nella rassegna patrocinata dall'Associazione della Stampa Romana.⁵⁷ Il pittore e illustratore veneto, del resto, aveva avuto in più occasioni a che fare con il cenacolo surrealista parigino. Basti pensare che un suo disegno a china del 1905 intitolato *La bellezza della donna* era stata utilizzato a corredo iconografico di un articolo di Dalí pubblicato su «Minotaure» nel 1934;⁵⁸ lo stesso André Breton, inoltre, possedeva nella sua collezione privata ben quattro dipinti dell'artista trevigiano.⁵⁹

Nell'impalcatura concettuale pensata per la collettiva del Circolo della Stampa, Cremona non trascurò di mettere in risalto i fermenti proto-surrealisti prosperati a Trieste, avamposto freudiano in terra italiana e vero e proprio crocevia culturale. Oltre a Leonor Fini, la città friulana



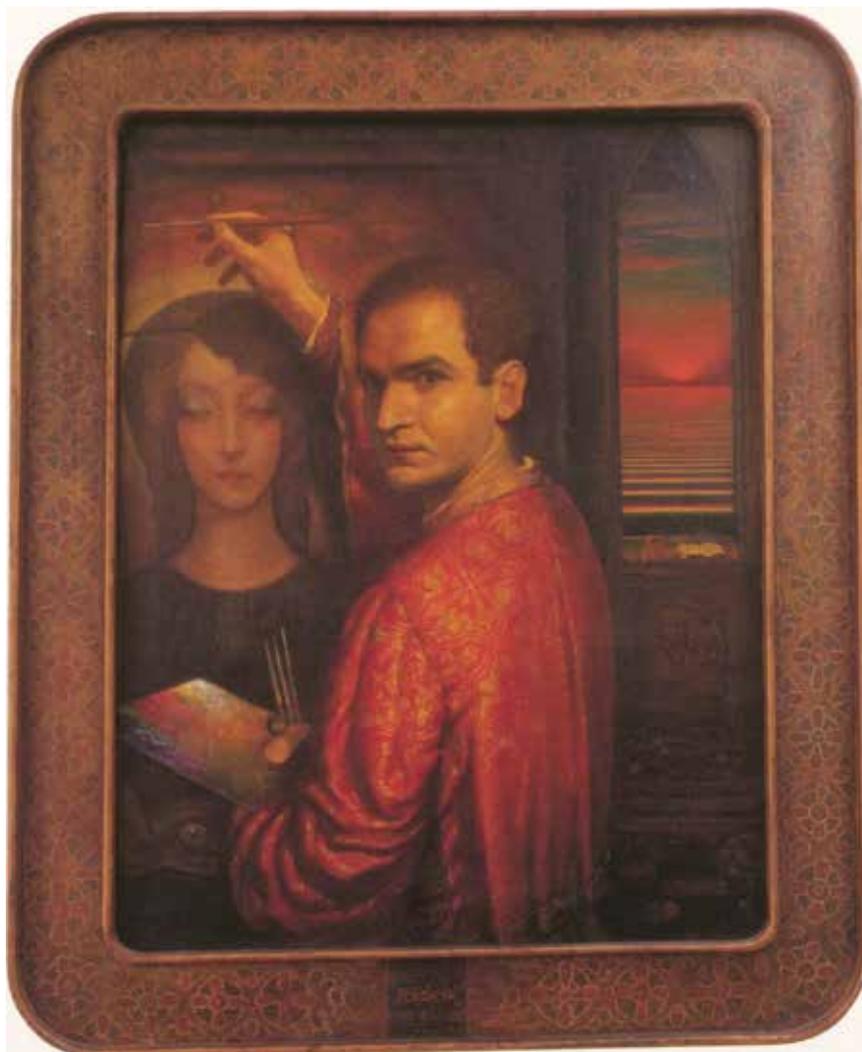
9. Alberto Savinio, *Ritratto di Emilia Santangelo Peikov*, 1939, collezione privata. Fotografia d'epoca.

– già provincia dell'impero asburgico – aveva dato i natali ad artisti come Arturo Nathan e Cesare Sofianopulo che sin dagli Venti, sulla scorta della Metafisica dechirichiana e di certe suggestioni di marca *Jugend*, avevano fatto della visionarietà la propria cifra distintiva. Tratteggiando una ipotetica genealogia del 'Surrealismo italiano', Cremona aveva intuito l'importanza degli apporti triestini e, per questo, sin dai primi anni Cinquanta, fu in contatto epistolare con l'isolato – e a quell'altezza cronologica dimenticato dai più – Cesare Sofianopulo (1889-1968). L'anziano pittore, formatosi in Germania con Franz von Stuck, si dimostrò subito disponibile a fornire informazioni di prima mano sul dibattito inerente il Surrealismo originatosi in ambito locale triestino.⁶⁰ In una lettera del maggio 1951 in cui, tra le altre cose, diede ragguagli sulla sfortunata carriera del conterraneo Arturo Nathan – morto nel 1944 in un campo di concentramento nazista – scrisse: «studiai a Monaco (1910-1915) [...] e sono stato surrealista

fin d'allora».⁶¹ In una lettera successiva, tentando di avocare a sé più di un primato, tenne poi a comunicargli: «Nel 1909 feci il mio primo quadro surrealista! La Morte (un'elegante signora) che passeggia in un giardino di rose, tenendo a guinzaglio un gatto nero... Nel 1911 i miei amici Modigliani e Lipchitz, a Parigi, erano entusiasti di certi miei quadri che apersero loro una via. Mi creda, sono stato io, per il primo, a fare gli allungamenti... senesi [...] e certe deformazioni stilistiche, impropriamente attribuite al Modigliani».⁶²

In questa prospettiva, Italo Cremona riuscì quindi ad assicurare alla *Prima mostra del Surrealismo italiano* ben quattro tele di Nathan e l'*Autoritratto dinanzi a Santa Lucia*⁶³ di Sofianopulo (1920, fig. 10).

Dando spazio ad alcuni 'precursori' Cremona non intese semplicisticamente offrire degli omaggi né tantomeno volle affrontare la que-



10. Cesare Sofianopulo,
*Autoritratto dinanzi a Santa
Lucia*, 1920. Collezione privata.

stione – spinosa e al tempo parecchio dibattuta – della storicità del Surrealismo. Al contrario, offrendo visibilità a vari protagonisti ‘lateralmente’ dell’arte del primo Novecento, egli tentò di delineare un quadro contraddittorio ma vitale di tutte quelle istanze espressive che, carsicamente, avevano permesso l’insorgenza di una sensibilità ‘surrealista’ italiana:

Delle memorie che si sono volute qui onorare, quella di Nathan potrà essere riferita alla pittura metafisica, quella di Savinio ad un suo momento ritrattistico di grande penetrazione d’una scrittura personalissima e minutamente allusiva; in Sofianopulo poi vivente a Trieste in età avanzata possiamo ravvisare l’anello di congiunzione simbolistico, persino preraffaellita, d’un preraffaellismo teutonico del principio del secolo, fra tanti motivi che stanno prima del surrealismo e tanti altri tuttora operanti. Un cenno speciale merita Alberto Martini di Treviso, del quale sono giunte [...] due opere, che portò in solitudine fra Parigi e l’Italia il fardello delle sue innocenti illusioni [...].⁶⁴

¹ Per gli ultimi studi sull'argomento si rimanda a: *Surrealismi. Da de Chirico a Gaetano Pesce*, a cura di Denis Isaia, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 12 luglio-20 ottobre 2024), Sagep, Genova, 2024; *Il Surrealismo e l'Italia*, a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo-Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), Dario Cimorelli Editore, Milano, 2024.

² *La 1° Mostra del Surrealismo Italiano al Circolo della Stampa Romana*, «Le Tout Rome», XIII, 1-3, marzo 1957, pp. nn; D.C., *Prima mostra surrealista italiana*, «Capitolium», XXXII, 3, marzo 1957, p. 27; Marcello Camilucci, *Mostre d'arte*, «Studi Romani», V, 2, marzo-aprile 1957, pp. 222-223; *Note del cronista*, «Il Messaggero», 18 febbraio 1957.

³ Si vedano le difficoltà e le polemiche che accompagnarono la mostra sul Surrealismo alla Biennale di Venezia del 1954. Cfr. Giuliana Tomasella, *La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954: problemi organizzativi e riflessioni critiche*, in *Crocevia Biennale*, a cura di Francesca Castellani, Eleonora Charans, Scalpendi, Milano, 2017, pp. 171-180. Tra le altre cose, un critico influente come Raghianti aveva definito la pittura di Magritte, Ernst, Masson, Tanguy «squallida e deserta, informe e casuale, inanime e vuota fino ai limiti del fastidio e quasi del disgusto». Carlo Ludovico Raghianti, *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia, 1956, p. 111.

⁴ Elenco dattiloscritto accluso alla lettera di Enrico Mattei, vicepresidente dell'Associazione della Stampa Romana, a Italo Cremona, 15 dicembre 1956. Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁵ Sul finire degli anni Cinquanta, la carica di presidente e di vicepresidente era tenuta rispettivamente da Alberto Bergamini ed Enrico Mattei. Cfr. *1877-1977. Cento anni della Associazione Stampa romana*, numero speciale di

«Stampa Romana», aprile 1978. Ettore Basevi era a capo del comitato mostre dell'Associazione. Lettera dattiloscritta di Ettore Basevi a Maria Petringa Martini, 9 febbraio 1957, Archivio Alberto Martini. Ringrazio la dott.ssa Barbara Bottosso dell'Archivio Martini.

⁶ Ad esempio, nel 1953 un paesista piemontese – tale Corrado Filippa – aveva tenuto una personale. Nel 1956 si era poi inaugurata una mostra dello scultore falsario Alceo Dossena.

⁷ «Un capitolo intero del libro è dedicato ai surrealisti, mi occorrerebbe quindi, per potermi mettere in contatto con loro, gli indirizzi dei pittori surrealisti italiani, in particolare di Clerici, Fini, Savinio. Inoltre, se potrebbe inviarmi un paio di cartelle o tre sugli sviluppi del surrealismo in Italia, dal periodo ante-guerra ad oggi, mi farebbe cosa molto gradita. Conto sulla Sua collaborazione per permettermi di dedicare un capitolo esauriente, informatico ed interessante sul Surrealismo in Italia. Non mi deluda. Mi aiuti!». Lettera dattiloscritta di Tristan Sauvage [Arturo Schwarz] a Italo Cremona, 27 febbraio 1957. Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁸ *Italo Cremona*, a cura di Danila Cremona Dellacasa e Marco Rosci, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Chiabrese, 18 febbraio-12 marzo 1980), Tip. La moderna, Novara, 1980; *Italo Cremona. Tutto il resto è profonda notte*, a cura di Giorgina Bertolino, Daniela Ferrari e Elena Volpato, catalogo della mostra (Torino, GAM, 24 aprile-8 settembre 2024; Mart, Rovereto, 28 settembre 2024-9 marzo 2025), Allemandi, Torino, 2024.

⁹ Cfr. Manuel Barrese, «*Simpatizzante, fiancheggiatore, indipendente surrealista*». *Italo Cremona tra critica e pittura*, in *Surrealismi*, cit., pp. 43-51.

¹⁰ Lamberto Vitali, *Dove va l'arte italiana*, intervista a I. Cremona, «Domus», 109, gennaio 1937, p. 30.

¹¹ Italo Cremona, *Pittura surrealista in Italia*, «Panorama dell'arte italiana», dicembre 1951, p. 90.

¹² T. Sauvage [A. Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz, Milano, 1957, pp. 29-32, 167-187.

¹³ Lettera dattiloscritta di I. Cremona a T. Sauvage [A. Schwarz], 6 marzo 1957. Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

¹⁴ Lettera dattiloscritta di T. Sauvage [A. Schwarz] a I. Cremona, 11 marzo 1957. Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

¹⁵ Sauvage [A. Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra*, cit., p. 169.

¹⁶ Italo Cremona, *Del Surrealismo surrealista?*, manoscritto s.d., Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

¹⁷ Ilaria Schiaffini, *Esposizioni surrealiste a Roma dal dopoguerra alla fine degli anni sessanta*, in *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., pp. 70-77.

¹⁸ Alfredo Mezio, *Surrealisti primitivi*, «Il Mondo», 21, 24 maggio 1952, p. 12.

¹⁹ Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, De Luca Editore, Roma, 2020.

²⁰ Paola Serra Caracciolo, invito alla 106° mostra del Naviglio (Milano, dal 2 giugno 1951).

²¹ Luca Pietro Nicoletti, *Nettuno in laguna. Lanfranco e altri surrealisti da Carlo Cardazzo*, «Predella», 23 e 1/2, ottobre 2021, pp. 87-95.

²² Cesare Sofianopulo affermò di essere stato invitato «alla Mostra Surrealista di Roma dalla principessa Caracciolo, su indicazione di... Italo Cremona». Lettera manoscritta di C. Sofianopulo a I. Cremona, 4 giugno 1960. Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

²³ Pubblicò la raccolta di versi *Forse una parola*, Carucci, Roma, 1958 e lo studio, uscito postumo, *La chiave dei miti*, Trevi editore, Roma, 1981.

²⁴ Leonardo Borgese, *Mostre d'arte*, «Corriere della Sera», 7 giugno 1951.

²⁵ Paola Caracciolo, pieghevole della mostra (Roma, galleria Il Camino, 31 marzo-11 aprile 1953).

²⁶ Piero Scarpa, *Mostre d'arte. Paola Carracciolo*, «Il Messaggero», 5 aprile 1953; cfr. anche *Mostra surrealista al Camino*, «Il Momento», 31 marzo 1953.

²⁷ Cfr. *La Città inquietante. Pittura fantastica e surreale a Torino*, a cura di Janus, catalogo della mostra (Torino, Promotrice di Belle Arti, 15 ottobre-8 dicembre 1992), Fabbri Editori, Torino, 1992.

²⁸ *Pagnotte in mostra alla galleria "La Bussola"*, «La Stampa», 31 maggio 1953; Gec, *Anche il pane è arte*, «Torino», 7, luglio 1953, pp. 12-14; *Pane amore e fantasia*, «Circolare Sinistra», 3, maggio 1955, pp. 19-21.

²⁹ *Alberto Trevisan*, pieghevole della 107° mostra della galleria La Cassapanca (Roma, 21 dicembre 1955-3 gennaio 1956), Roma, 1955.

³⁰ Berenice, *Settevolante*, «Paese Sera», 30-31 gennaio 1958.

³¹ Nell'elenco dattiloscritto citato solo come IARIA.

³² Pittore, acquafortista, disegnatore di tarocchi, è apparso come attore nel film *I mostri* di Dino Risi (1963). Ha pubblicato *Il libro del mistero*, Rizzoli, Milano, 1983.

³³ Cfr. *Paolo Weiss. Ein bayerischer Römer*, «Die Weltkunst», XXV, 8, April 1955, p. 10.

³⁴ La fascinazione per l'occulto dell'alta società romana è accennata in Irene Brin, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di Claudia Palma, Viella, Roma, 2014, p. 152.

³⁵ *La 1° Mostra...*, cit.

³⁶ Irene Brin, *Roma salotto mondano*, «Bellezza», XVIII, gennaio 1957, p. 98.

³⁷ Lettera dattiloscritta di I. Cremona a E. Mattei, 23 dicembre 1956, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Concetta Leto, *Visioni surreali e fantastiche a Torino*, in *Surrealismi*, cit., pp. 81-87.

⁴⁰ «Il Caffè», V, 1, maggio 1957, p. 54.

⁴¹ D.C., *Prima mostra*, cit.

⁴² Camilucci, *Mostre d'arte*, cit., p. 223.

⁴³ *Catalogo generale dell'opera pittorica di Italo Cremona*, a cura di Amalia Bottino, Allemandi, Torino, 2010, p. 118.

⁴⁴ *La 1° Mostra*, cit.

⁴⁵ Trevisan aveva esposto il dipinto già nella personale alla galleria La Cassapanca di Roma (1955-1956). Cfr. in questo contributo la nota 29.

⁴⁶ Su questa declinazione del 'Surrealismo' si veda Denis Isaia, *Fantasie ancestrali. I surrealismi italiani*, in *Surrealismi*, cit. pp. 17-25.

⁴⁷ Bozza manoscritta della conferenza tenuta alla *Prima mostra del Surrealismo italiano*, s.d. (1957), Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁴⁸ Lettera dattiloscritta di I. Cremona a E. Mattei, 23 dicembre 1956, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁴⁹ Barrese, «*Simpatizzante, fiancheggiatore*», cit., p. 46.

⁵⁰ Italo Cremona, *Memorie di De Chirico*, «Giustizia e Libertà», 24 gennaio 1946.

⁵¹ Giorgio de Chirico, *Il Surrealismo di Gian Filippo Usellini*, presentazione per il catalogo, mai realizzato, della personale presso la Julien Levy Gallery, New York, 1948, ora in *Giorgio de Chirico. Scritti 1910-1978*, a cura di Andrea Cortellessa, Sabina D'Angelosante e Paolo Picozza, La Nave di Teseo, Milano, 2023, p. 1569.

⁵² De Chirico, *Memorie della mia vita*, Roma, 1945, ora in *Giorgio de Chirico. Scritti...*, cit., pp. 1361; de Chirico, *Romano Gazzera*, «Stile», novembre 1941, ora in *Giorgio de Chirico. Scritti...*, cit., pp. 752-754.

⁵³ *Alberto Savinio. Catalogo generale*, a cura di Pia Vivarelli, Electa, Milano, 1996, p. 163.

⁵⁴ Barrese, «*Simpatizzante, fiancheggiatore*», cit., p. 47.

⁵⁵ *La 1° Mostra*, cit.

⁵⁶ *Alberto Martini*, «Circolare Sinistra», 1, 1955, pp. 2-7.

⁵⁷ «Egregio Prof. Trevisan, mi sono

giunti i quadri di ritorno dalla mostra indetta dal Circolo della Stampa: ringrazio lei e gli organizzatori della stessa, augurandomi che anche questa mostra dia occasione ad ulteriori sviluppi». Minuta di Maria Petringa Martini ad A. Trevisan, 20 marzo 1957, Archivio Alberto Martini, Oderzo.

⁵⁸ Salvador Dalí, *Les nouvelles couleurs du sex appeal spectral*, «Minotaure», 5, maggio 1934, p. 22. Sull'opera si veda Alessandro Botta, *Alberto Martini artista 'macabro'?*, in *Alberto Martini. La danza macabra*, a cura di Paola Bonifacio e Alessandro Botta, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2024, pp. 30-33.

⁵⁹ Cfr. la scheda di Marco Lorandi in *Alberto Martini surréaliste*, a cura di Marco Lorandi e Orietta Pinessi, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 6 novembre 2004-6 gennaio 2005), Moretti & Vitali, Bergamo, 2004, p. 121.

⁶⁰ Lo informò della pubblicazione dell'articolo di Guido Manacorda *Del Surrealismo*, uscito nel febbraio 1953, in quattro puntate, sul «Giornale di Trieste». Lettera manoscritta di C. Sofianopulo a I. Cremona, 17 maggio 1953, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁶¹ Lettera manoscritta di C. Sofianopulo a I. Cremona, 23 maggio 1951, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁶² Lettera manoscritta di C. Sofianopulo a I. Cremona, 21 giugno 1951, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

⁶³ Cfr. la scheda di Patrizia Fasolato in *Cesare Sofianopulo. Ars, mors, amor*, a cura di Maria Masau Dan, Patrizia Fasolato e Alessandra Tiddia, catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella, 30 ottobre 1993-31 gennaio 1994), Arti Grafiche Friulane, Udine, 1993, p. 89.

⁶⁴ Bozza manoscritta della conferenza tenuta alla *Prima mostra del Surrealismo italiano*, s.d. (1957), Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.