



Fabrizio Clerici visionario ed eccentrico. L'uomo, l'artista, i rapporti internazionali

Giulia Tulino

Sapienza Università di Roma
Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact tulinogiulia@gmail.com

Il presente contributo, ripercorrendo alcune tappe della biografia di Fabrizio Clerici intende concentrarsi sull'avvio della sua carriera, al fine di collocarlo all'interno di quella che può essere definita una 'corrente fantastica italiana'. I documenti conservati nel suo archivio, gran parte dei quali rimasti inediti, hanno consentito di ricostruire queste vicende, relative non solo a Clerici ma anche ad alcuni artisti a lui legati. A causa delle difficoltà incontrate dalla critica italiana nei confronti del Surrealismo, questi personaggi furono omessi dalla storia dell'arte in Italia perché associati al movimento francese. Leonor Fini, Stanislaw Lepri, Eugene Berman e Pavel Tchelitchew, sono tra gli artisti inclusi in questo contesto. Fondamentale ai fini della ricerca è stata la nutrita corrispondenza di Clerici con l'ambiente artistico e intellettuale italiano e internazionale, numerose fotografie a testimonianza diretta degli avvenimenti vissuti e un'articolata biblioteca composta da rari cataloghi e prime edizioni.

This paper aims to elucidate fundamental aspects of Fabrizio Clerici's life and the inception of his career, positioning him within what can be defined as an "Italian fantastic current." The documents retained in his archive, a considerable portion of which remains unpublished, have enabled the reconstruction of events pertaining to Clerici and the artists linked to him. Owing to the difficulties encountered by Italian critics regarding the Surrealism, these individuals were omitted from the history of art in Italy due to their affiliations with the French movement. Leonor Fini, Stanislaw Lepri, Eugene Berman, and Pavel Tchelitchew constitute notable figures that merit inclusion in this context. Central to this research was the considerable correspondence with the artistic and intellectual milieu both in Italy and internationally, numerous photographs serving as direct testimony to the events experienced, and a comprehensive library consisting of rare catalogues and first editions.

Keywords: Fabrizio Clerici, Surrealism, Fantastic Art, Post-metaphysics, Neo-romanticism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Giulia Tulino, *Fabrizio Clerici visionario ed eccentrico. L'uomo, l'artista, i rapporti internazionali*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 220-241.
DOI 10.36253/ladiana-3394

Copyright © 2024 Giulia Tulino

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>

Fabrizio Clerici visionario ed eccentrico. L'uomo, l'artista, i rapporti internazionali

Giulia Tulino

Non è facile sintetizzare la vita di un artista complesso, proficuo e attivo in più ambiti della cultura come Fabrizio Clerici. Architetto, illustratore, pittore, critico d'arte, scenografo e costumista che ha lasciato attraverso il suo archivio una risorsa importante per la storia dell'arte e della cultura del Novecento. Tra i documenti conservati troviamo una cospicua corrispondenza con l'ambiente artistico e intellettuale sia italiano che internazionale, dagli anni Trenta ai Duemila; moltissime fotografie e una biblioteca ricca di libri antichi, cataloghi rari e prime edizioni.¹

Questo contributo si prefigge lo scopo di raccontare alcuni aspetti fondamentali della sua vita e dell'avvio di una carriera nata in circostanze inconsuete e determinata, in larga parte, da una curiosità innata: carattere fondamentale della sua personalità e prerogativa della sua precoce erudizione. Nato a Milano nel 1913, si spostò frequentemente con la famiglia sin da piccolissimo. Del 1919 è l'arrivo in Umbria, a Montelabbate, dove visse in un'abbazia gotica acquistata dal padre e nella cui cripta, a cui si poteva accedere, erano conservate le spoglie dei cappuccini che vi avevano vissuto. L'anno seguente l'arrivo a Roma e il successivo trasferimento nella zona delle così dette paludi pontine, dove la famiglia resterà per un breve periodo. Nel 1921 prosegue gli studi a Roma, al Collegio Massimo, e contemporaneamente compie il noviziato presso un ordine gesuita, servendo messa con l'uniforme cinquecentesca da paggio di San Luigi, nella chiesa di Sant'Ignazio, sotto al soffitto di Padre Pozzo che, come racconta Raffaele Carriero, lo introdusse «ai misteri liturgici e matematici della prospettiva settecentesca».² Clerici era appena un ragazzino e già dedicava tutto il suo tempo libero alla scoperta della città di Roma, dei suoi musei, dei resti romani, delle chiese e dei parchi. Nel 1926, manifestando un forte interesse per il disegno, iniziò a prendere lezioni private che consistevano principalmente nel copiare, diverse ore al giorno, oggetti e piante.

Nel 1929, in compagnia di uno zio a cui fu particolarmente legato, visitò Atene e Costantinopoli: le rovine dell'Acropoli e la forma delle moschee lo segnarono profondamente e, nonostante avesse soltanto sedici anni, il giovane Clerici possedeva già un bagaglio culturale im-

portante che si rivelerà determinante per il futuro. La sua educazione si andò perfezionando, sempre a Roma, con i Padri della Compagnia di Gesù ma, in quello stesso 1929, la famiglia fu vittima di un crollo finanziario: il padre abbandonò lui e la madre trasferendosi in Brasile mentre quest'ultima decise di tornare a Milano.³ Il giovane Fabrizio si stabilì allora dallo zio con cui aveva viaggiato: era un uomo facoltoso che viveva in una villa sul Lago Maggiore, a Monasterolo. Raffaele Carrieri scriverà che questo periodo fu l'ultimo *capitolo settecentesco*⁴ dell'adolescenza di Clerici. La casa dello zio fu una vera e propria scoperta: qui entrò in contatto con raccolte di codici miniati, di numismatica, di libri antichi, oltre a una pinacoteca con quadri italiani di scuola lombarda del Cinquecento, pittori prospettici bolognesi, tedeschi e fiamminghi, tra cui Jan Brueghel il Vecchio.



1. Fabrizio Clerici, *Leviathan* (illustrazione VIII per *Leviathan* di Julien Green), 1945, china su cartoncino. Collezione privata, Roma.



2. Alberto Savinio, *Prometeo*, olio su tela, 1929.

Lo zio gli permise di continuare a studiare e, dopo un tentativo all'Accademia di Belle Arti di Milano, capì che l'architettura era il suo vero interesse e decise di iscriversi all'Università La Sapienza di Roma. Qui, ci dice ancora Raffaele Carrieri, per guadagnare i primi soldi e mantenersi da solo, iniziò a disegnare tavole anatomiche per alcune riviste di medicina: la frequentazione dell'obitorio fa scaturire in lui una curiosità verso la trasformazione dei corpi e lo spinge a studiare alcune figure del passato come il ceroplasta Gaetano Zumbo. A Roma frequenta l'ambiente artistico legato all'Accademia di via Ripetta, venendo a contatto, tra gli altri, con Bruno Croatto, pittore triestino aderente ad una particolare forma di ritorno all'ordine, estremamente realistica ma dal clima sospeso e metafisico. Tuttavia, l'incontro più importante che farà a Roma è quello con Alberto Savinio: i due si conoscono, nel

1936, alla Birreria Dreher di piazza Santi Apostoli, che all'epoca era un luogo di ritrovo per molti artisti. Lui aveva ventitré anni, Savinio quarantacinque. Vengono presentati da Libero De Libero, il quale rivela al giovane che Savinio in realtà è Andrea de Chirico, fratello del celebre Giorgio, artista molto amato da Clerici.⁵ I due continuano a frequentarsi anche quando Clerici viene richiamato alle armi alla fine degli anni Trenta, nella nativa Milano, dove Savinio andava di tanto in tanto per ragioni di lavoro. Nelle ore di libera uscita Fabrizio lo accompagnava nelle peregrinazioni per le vie della metropoli lombarda che Savinio descrisse in *Ascolto il tuo cuore, città*, libro pubblicato da Bompiani nel 1944.

La frequentazione degli ambienti intellettuali romani e milanesi permette a Clerici di essere aggiornato sulle esperienze artistiche contemporanee e soprattutto su quelle dechirichiane: la serie dei *Bagni misteriosi*, presentati per la prima volta alla Quadriennale del 1935, lasceranno un segno importante in opere fondamentali nella sua carriera come *Il Minotauro accusa pubblicamente sua madre*. È ancora attraverso Savinio che conosce Raffaele Carrieri, il critico scriverà di lui in un testo che si può considerare uno dei primi tentativi di ricostruzione storico-artisti-

3. Patrick O'Higgins,
Metamorfosi di Fabrizio I, anni
Cinquanta Fine Art Print.
Crediti: Courtesy Archivio
Fabrizio Clerici, Roma.

4. Patrick O'Higgins,
Metamorfosi di Fabrizio II,
anni Cinquanta Fine Art Print.
Crediti: Courtesy Archivio
Fabrizio Clerici, Roma.



ca di una corrente fantastica italiana intitolato: *Anticipazioni e postumi del Surrealismo*. Tra i precursori troviamo indicati Alberto Martini, Alberto Savinio e Leonor Fini.⁶ La formazione di Clerici e i rapporti che va via via instaurando all'inizio della sua carriera hanno permesso di ricostruire buona parte delle vicende critiche legate alla ricezione del Surrealismo in Italia: nel nostro paese molti artisti decisero di non aderire al movimento francese né tantomeno di dar vita ad un movimento di matrice surreale, operando autonomamente ed essendo per questo individuati dalla critica, spesso erroneamente, come surrealisti *tout court* piuttosto che post-metafisici o fantastici, come invece Clerici ha sempre rivendicato.⁷

Questo tema è stato problematizzato nel 1940 sul numero monografico della rivista «Prospettive», diretta da Curzio Malaparte, intitolato *Il Surrealismo e l'Italia*.⁸ Malaparte manifestava la necessità di capire il rapporto tra il Surrealismo, nella sua accezione moderna e francese e la letteratura e l'arte italiane. Le carenze critiche e filologiche nei confronti di una poetica romantica (percepita a lungo come caratteristica nord-europea e non mediterranea) sono ben comprese da Alberto Savinio, a cui viene affidata la sezione relativa alla pittura: Savinio scrive che in Italia *il surreale* va fatto risalire almeno alla Grecia omerica mentre per i francesi derivava principalmente dal recente Romanticismo tedesco e dalle teorie freudiane. Nei saggi presenti in «Prospettive» viene citato spesso un testo di riferimento per l'argomento: *Fantasia degli italiani*, scritto nel 1939 da Raffaele Carrieri, il quale affermava che *il surreale* era presente nell'arte italiana almeno da otto secoli; l'intento di Carrieri era quello di dare agli artisti italiani la legittimità di una tradizione più ricca e sorprendente di qualsiasi altro paese e che, a differenza del Surrealismo francese, prescindeva dalla volontà di sconvolgere la borghesia attraverso l'uso della fantasia (o del meraviglioso) perché questa era considerata tra tutte le attività dello spirito la più disinteressata e dedita al reinventare la tradizione.⁹

Questo processo di elaborazione originale di temi tratti dal passato e attualizzati in un presente malinconico è evidente nelle opere giovanili di Clerici, influenzate soprattutto dal lavoro di Savinio, come nella serie *Leviatano*, del 1945, in cui si rintracciano riferimenti iconografici comuni (figg. 1-2) o nelle opere in cui uomo e animale si fondono in un'unica figura, come nei fotomontaggi che rappresentano Clerici nell'atto di tramutarsi in aquila (figg. 3-4) e che ricordano l'autoritratto saviniano in forma di gufo, così come i tipici ritratti dalle fattezze animali. Clerici sottopone a Savinio anche una serie di litografie, ispirate alle vicende belliche, intitolata *I Capricci sui disastri della guerra*.



5. Fabrizio Clerici, *Troppo visto, troppo sentito*, matita su carta, 1944. Collezione privata, Roma.

Savinio decide di presentarle nel 1945 alla Galleria Minima Il Babuino di Roma con un testo particolarmente sentito e toccante:

Stendhaliani si nasce, non si diventa. Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita, il lasciarsi prendere dal fascino delle cose più impensate; [...] il suo ignorare le 'grandi mete' e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo diletantismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) mi avevano dato sicuro indizio del suo stendhalismo. L'amico stendhaliano è necessario. È il compagno leggero, l'ariete di questo mondo asciutto d'acqua e di aria. [...] Tu come Clerici e io come Chirico siamo oltre a tutto anche parenti, perché io pure come Chirico o Chierico mi unisco alla tua radice *clericus* e assieme risaliamo al comune *Klericòs* e *Kleros*, cioè a dire quello che tocca in sorte. Fabrizio, del resto è così naturalmente stendhaliano, nell'animo, nel carattere, nel costume, che per una volta mi è consentito credere che la natura ha fatto le cose a dovere.¹⁰

Nelle litografie Clerici unisce a uno stile baroccheggianti la visione derivata da quel filone di arte fantastica e surreale che ebbe proprio in Savinio e prima di lui in Alberto Martini, due tra i più fecondi esponenti in Italia. A questo si aggiunge la fascinazione per la rivista francese «Minotaure», che inizia ad acquistare e collezionare in questo periodo: sono infatti evidenti alcuni riferimenti ai collage di Max Ernst e alle immagini critico-paranoiche di Dalí. Come scriverà dieci anni dopo Arturo Schwarz: «in questi precedenti Clerici ritrovava sé stesso e la sua famiglia ideale, famiglia alla quale apparteneva sin dall'infanzia, senza saperlo e senza volerlo».¹¹

Una delle litografie viene descritta minuziosamente da Mario Praz:¹²

Ritroviamo in un altro disegno il vecchio con la mano sul volto, tra cornici e telai di quadri sdrucciti, e alle spalle gli sta un compagno, ugualmente disperato e affranto. Un quadro a brandelli gli sta dietro il capo: è il famoso ritratto di Condottiero di Antonello da Messina (poco importa se l'originale sia su tavola anziché su tela, e di proporzioni diverse), quel condottiero a cui fu trovata una certa somiglianza con il principale responsabile della rovina d'Italia. Non so quanta intenzione Fabrizio Clerici abbia messo in questo disegno; che mi pare, in ogni modo, la più potente espressione che uno stato d'animo di massa abbia trovato tra noi negli ultimi anni. La sicurezza del segno, pari a quella dei grandi maestri, l'armonia della composizione, l'universalità del significato, fanno di quest'opera un documento memorabile della fase postbellica della vita e dell'arte italiane (fig. 5).¹³

L'inizio della carriera è caratterizzato quindi, per quanto concerne le arti figurative, prevalentemente dal disegno e dall'incisione. Raffaele Carrieri descrive il lavoro di Clerici in questi termini:

Clerici è il 'barocco' dei botanici, degli anatomisti calligrafi e delle combinazioni prospettiche. La sua immaginazione era cattolica e tra i suoi motivi si rintracciavano: ermellini in dissoluzione, paramenti sacri roscchiati dai topi, anatomie che assumono morfologie naturalistiche, occhi, uomini-violoncello di cui si vedono le viscere, uomini in divisa dalle strane e contorte corporature. Queste immagini, la sua formazione classica e il suo incontro con Savinio sono tutti elementi che aiutano a capire la natura barocca e fantastica dell'arte di Clerici. Questa parentela ha determinato in lui una struttura che lo fa rientrare di diritto in una tradizione italiana del fantastico, riscontrabile in ogni epoca della nostra pittura anche nei periodi più classici. Si prenda per esempio il *San Michele* di Raffaello e si veda lo sfondo onirico di questo quadro, quei piccoli animali che escono da paludi o da incendi [...]. i particolari fantastici vengono innestati in un quadro assolutamente realistico e ricostruiscono un'atmosfera chiaramente onirica.

Clerici appartiene a questo filone e la sua pittura è una pittura di ricordi. Non va dimenticato inoltre che, a partire dagli anni Cinquanta, Clerici, prima di dedicarsi alla pittura, lavorò a lungo attraverso il disegno per perfezionare la sua tecnica come illustratore e incisore.¹⁴

Nel 1938, a Milano, Fabrizio Clerici incontra anche Giorgio de Chirico con il quale si intrattiene in lunghe conversazioni sulle tecniche pittoriche, in particolare sulla pittura a tempera. Alla fine degli anni Trenta gli sottopone i primi disegni fantastici su cui il *pictor optimus* dà parere positivo. A seguito delle controversie con i surrealisti francesi vicini a Breton, Giorgio de Chirico si era avvicinato a Waldemar George, al gruppo de *Les italiens de Paris* e a Jean Cocteau: il critico e lo scrittore lo avevano strenuamente difeso dagli attacchi subiti da Breton e ne rivendicavano sia la libertà espressiva sia la scelta di riprendere temi e tecniche del passato.¹⁵ De Chirico e Savinio negli anni parigini erano entrati in contatto anche con alcuni artisti russi emigrati in Europa: Pavel Tchelitchev, Eugene Berman, suo fratello Leonid e il parigino Christian Bérard, battezzati da Waldemar George ‘neومانisti’, termine sostituito successivamente con ‘neoromantici’ da J.T. Soby.¹⁶ Waldemar George li aveva riuniti nel gruppo *Appels d'Italie*, composto anche da artisti francesi e italiani, e presentandoli nel 1930 alla

6. Fabrizio Clerici e Jean Cocteau a Roma mentre scelgono le immagini per il volume *I cavalieri della tavola rotonda*, Canesi Editore, 1963, edizione a tiratura limitata e numerata (600 copie). Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma.



XVII Biennale di Venezia: le vicende relative alla non partecipazione di Giorgio de Chirico alla *kermesse* non saranno affrontate in questa sede ma certamente confermano tutta una serie di problematiche che porteranno al più aspro conflitto tra l'artista e l'organizzazione della Biennale nel 1948, oltre alla mancata attenzione critica verso quegli ar-



7. Sequenze tratte da: *La Torre del Surreale* in «La settimana illustrata Incom», cinegiornale Luce del 26 settembre 1952.



8. Fabrizio Clerici e Leonor Fini a Nonza (Corsica), anni Cinquanta. Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma

tisti, Clerici *in primis*, che seguirono le sue orme e quelle del fratello.¹⁷ I rapporti tra Clerici e i neoromantici derivano principalmente dall'amicizia con de Chirico e Savinio, e si consolidarono soprattutto per affinità artistiche: le rappresentazioni scaturite dall'immaginario fantastico di Fabrizio Clerici, così come quelle dei neoromantici, si caratterizzavano perché libere da ogni aspetto razionalistico e, a differenza dei surrealisti francesi, i quali insistevano soprattutto nel combinare elementi molto diversi tra loro allo scopo di far emergere stratificazioni di senso, si davano invece dei limiti nell'affrontare la tematica dell'inconscio e del fantastico, limiti che Gustave René Hocke ha definito come *antropomorfici*¹⁸ e relativi, per lo più, a un universo sensibile e riconoscibile. Altro elemento comune era l'uso della citazione colta:

operazione concettuale di richiamo all'antico, teorizzata dai fratelli de Chirico e altri artisti su «Valori Plastici» e successivamente da Walde-
mar George, il quale affermava con veemenza che non si trattava di:
«un nostalgico ritorno al museo bensì della convinzione che nell'ar-
te, apparentemente razionale dei grandi prospettici del Quattrocen-
to, fosse espressa la profonda intuizione del mistero delle cose».¹⁹ La
metafisica diventava così la chiave necessaria per ottenere il risultato
auspicato.

I neoromantici Berman e Tchelitchev, che esposero nella sezione *Ap-
pels d'Italie* nel 1930, si spostano alla fine del decennio negli Usa
a causa della guerra e li troviamo in parte riuniti a New York nel 1945
per la mostra inaugurale della Hugo Gallery, *The Fantastic Art in Mo-
dern* a cura di C.H. Ford e Parker Tyler, con opere di Chagall, Giorgio
de Chirico, Leonor Fini, Stanislaw Lepri e disegni e acquarelli, tra gli
altri, di Berman e Fabrizio Clerici.²⁰ In Italia, successivamente, Clerici
 presenterà la prima mostra italiana di Pavel Tchelitchev alla galleria
L'Obelisco²¹ stringendo con l'artista di origine russe un'amicizia sine-
ra, così come con il compagno C. H. Ford e il collega Eugene Berman.
I tre si trasferiscono a Roma durante gli anni Cinquanta e frequenta-
no amici in comune con Clerici, Fini, Carrieri oltre a gallerie come
L'Obelisco, tra le più attive nella promozione degli artisti fantastici,
surrealisti e neoromantici in Italia.²²

L'amicizia con Savinio e l'apprezzamento di Giorgio de Chirico avvici-
nano anche Cocteau a Fabrizio Clerici: tra i due nasce infatti un'ami-
cizia duratura, testimoniata da una vivace corrispondenza e, tra il 1956
e il 1957, Clerici illustrerà l'opera teatrale di Cocteau *I Cavalieri della
Tavola Rotonda*. Lo spettacolo non andò mai in scena ma i bozzetti
delle scenografie e dei costumi confluirono in un libro d'arte (fig. 6).²³
Del 1944 è l'incontro con Leonor Fini. In realtà i due artisti erano
stati presentati precedentemente, a Parigi alla fine degli anni Trenta,
dal loro comune amico Christian Dior che dirigeva allora la Galerie
Jacques Bonjean. Ma solo a Roma stringeranno quel legame che durerà
per tutto il corso delle loro vite. In un articolo del 1945, pubblicato
su «Quadrante», Fabrizio racconta del suo primo incontro con l'amica
pittrice attraverso uno scritto narrativo a metà strada tra un romanzo,
in linea con le atmosfere del realismo magico, e il saggio critico. Nel
racconto è con un amico (Federico Veneziani) e insieme scappano da
una Milano «bruciante», una città che è allo stremo delle forze per via
della guerra. L'amico ha con sé un quadro, un autoritratto di Leonor,
e lo tiene gelosamente sotto il braccio. Clerici prosegue scrivendo che
per l'amico il quadro è importantissimo, proteggerlo dalla guerra e dai

bombardamenti è fondamentale. Giunti presso alcuni amici, sulle rive del Lago di Como, Fabrizio può finalmente ammirare l'opera:

M'apparvero dapprima gli occhi di lei, vivi, nerissimi, ossessionati come gli occhi di un felino sorpreso innanzi al magnesio dei cacciatori.[...] Vidi le narici che ansimavano in una tensione di agguato, poi la sua bocca, quelle labbra che senza disgiungersi parlano pronunziando enigmi.[...] Quando per ultimo i capelli elevati a criniera e la lunga mano flessuosa quasi pronta allo scatto completarono la figura di lei, io non ebbi più indugio a considerare la donna che mi stava d'innanzi come l'ultima figura sopravvissuta alla mitologia e ancor libera per le terre del mondo in un irrequieto vagabondaggio senza soste. Generata da una creatura ambigua come Dioniso, il più ambiguo fra gli dèi, così soltanto io potevo immaginarla, capirla ed ammetterla, lei creatura femminile tanto differente, tanto più complessa ed esigente fra le altre del suo stesso sesso.²⁴

Queste parole di Clerici, così poetiche, ci introducono agli anni in cui i due iniziano a frequentarsi e comprendersi vicendevolmente. Fini è una donna «più complessa ed esigente delle altre»²⁵ e Clerici, giovane omosessuale in un mondo che non contemplava una libera esistenza, trova in lei un'amica e una musa al tempo stesso. Con loro Stanislao Lepri, che decide di condividere la sua vita con Leonor e per questo viene ancora oggi identificato come suo compagno ma, in realtà, omosessuale anche lui. Insieme affrontano il contesto artistico e culturale della capitale: una città provata dalla fine del regime fascista, dall'occupazione tedesca e alle porte della Liberazione.²⁶ Una grande amicizia, fatta di passione per l'arte, per l'anatomia umana e animale, per il tema della morte con i suoi misteri, per l'oggettistica (dai teschi animali agli ostensori settecenteschi, dalle porcellane e i cristalli d'antiquariato ai personaggi dei presepi venduti nei mercatini) e ancora passione per la moda e per il travestimento.²⁷ Fini e Clerici hanno condiviso una quotidianità caratterizzata dalla fusione di *arte e vita* che è stata ragione fondamentale del loro esistere. Dalle estati a Tor San Lorenzo²⁸ a quelle trascorse a Nonza, in un ex monastero che veniva affittato da Leonor ogni anno (figg. 7-8); dal lavoro per il teatro come scenografi e costumisti al celeberrimo *Ballo Beistegui* di Venezia dove Leonor e Fabrizio arrivarono su una gondola mascherati da *angelo nero* lei, e *re luna* lui (fig. 9). Una vera e propria continuità tra l'opera d'arte e la vita stessa in un gioco di attività performative con cui i nostri potevano 'immergersi' in situazioni alternative o immaginarsi in ere passate: tutto questo però avveniva, soprattutto per Clerici, nella sfera privata e lo testimoniano i tanti scatti conservati nel suo archivio e mai pubblicati dall'artista.²⁹ I rapporti tra Clerici e Leonor Fini si consolidano, anche professionalmente, durante la seconda metà degli anni Quaranta,

quando i nostri, con Stanislao Lepri e altri artisti, iniziano ad esporre insieme e a essere identificati come *tendenza fantastica italiana*, soprattutto in America.³⁰

La chiave di collegamento con gli Stati Uniti nel secondo dopoguerra fu un certo Peter Lindamood, membro della *Psychological Warfare Branch*: sezione dell'esercito americano riservata a giornalisti e letterati, che doveva documentare la «liberazione culturale» in Italia. Lindamood in realtà era un collezionista e mercante d'arte che, una volta trasferito a Roma, tra il 1944 e il 1945, iniziò a frequentare regolarmente la libreria-galleria La Margherita, gestita allora da Irene Brin e Gaspero del Corso.³¹ L'americano promosse artisti italiani *fantastici* negli Stati Uniti consolidando le sue relazioni negli ambienti surrealisti



9. Fabrizio Clerici e Leonor Fini a Venezia nel 1951 per il *Ballo Beistegui*. Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma.

newyorkesi: cura infatti la prima mostra americana di Fabrizio Clerici e Giuseppe Viviani da Julien Levy nel 1945,³² come già ricordato nello stesso anno presta opere di Fini, Lepri e Clerici alla Hugo Gallery, scrive articoli sugli artisti fantastici italiani su riviste come «Town & Country»³³ e «Harper's Bazaar»³⁴ ma, soprattutto, cura il numero di «View»³⁵ del febbraio 1946 dedicato ai così detti *Italian Surrealists*. Inoltre, Charles Henri Ford, Pavel Tchelitchew e Eugene Berman, negli anni Cinquanta si trasferiranno in Italia, stringendo con Clerici un'amicizia duratura.³⁶ Vale la pena di leggere un piccolo estratto dall'articolo di Maude Riley, *Italian Surrealist*:

Grazie a Lindamood, ufficiale dell'esercito amante dell'arte, la Levy Gallery è entrata in possesso di un gruppo di disegni e incisioni realizzate da due artisti di Roma completamente sconosciuti in America finora. Uno è conosciuto come il ventiduenne Patrizio [Fabrizio N.d.A.] Clerici, autore di opere surrealiste che raccontano come gli artisti, i letterati e gli uomini di legge furono spodestati e sottoposti al silenzio a causa del regime politico italiano. Attraverso delicati disegni realizzati a matita argentata Clerici, rappresenta busti di uomini senza volto, o buffi parrucconi in bilico sulle uova; uno specchio ripete *en abyme* un violoncello che perde le sue viscere mentre un occhio diventa il supporto di un cucchiaino da bambino contorto. Mr. Levy si augura di poter esporre al più presto le opere pittoriche di Clerici.³⁷

Clerici è stato un raffinatissimo disegnatore la cui fantasia diede vita ad un mondo in dissoluzione, formato da strani accoppiamenti di oggetti decontestualizzati e ricomposti in ambienti a loro estranei, abitato da personaggi ambigui, manichini usciti da un apocalittico museo anatomico, ispirato appunto, a un passato dimenticato e segreto. La struttura di questo mondo, diversa da quella surrealista, nasce dalla rielaborazione di temi storici rintracciati da Clerici e studiati con una grande passione durante tutta la sua vita. Questa ricerca continua era considerata parte del «segreto dell'inventore»,³⁸ termine che accomuna il suo lavoro a quello dei neoromantici Berman e Tchelitchew ma anche di Leonor Fini: se Berman optò per modelli neo-barocchi guardando al de Chirico degli anni Quaranta e Cinquanta, Tchelitchew sceglie una riflessione formale al bivio tra metafisica e cubismo con riferimenti espliciti alla pittura fiamminga e alle opere di Bosch; Leonor Fini giunge invece a una maturità pittorica molto importante sul finire degli anni Trenta, si stacca dai modelli triestini così come dal Novecento milanese e, proprio come Clerici, trova in Savinio il suo mentore. La direzione da intraprendere si trova nella scelta di modelli desunti da un passato mitico, dionisiaco, dove le sfingi giacciono con giovani uomini, diventano il simbolo di una donna forte e emancipata; Clerici invece inizia illustrando scene dall'Antico Testamento con



10. Fabrizio Clerici, *Venezia senz'acqua*, olio su tavola, 1952.
Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma.

un approccio saviniano, restituendo delle piccole mitologie personali in cui spesso, così come anche in Fini, gli animali vivono a contatto con gli uomini o sono uomini per metà.

Sempre Raffaele Carrieri, il quale sembra centrare la figura di Clerici architetto, artista, intellettuale e soprattutto, come disse Moravia, «archeologo di sé stesso»,³⁹ scrive che l'artista:

[...] è come una spugna che assorbe ciò che vede e ciò che ama e lo mette da parte facendolo suo; la sua memoria è impressionante e attinge ad un repertorio culturale vastissimo che va dall'antichità classica alla mitologia, dalla storia alla religione, dall'antropologia all'architettura e, naturalmente, alla storia dell'arte.⁴⁰

Sul finire degli anni Quaranta Fabrizio Clerici inizia a lavorare anche come scenografo e costumista per spettacoli teatrali molto importanti. Il debutto ufficiale avviene nel 1948 con le scenografie e i costumi per l'*Orpheus* di Strawinsky presso il teatro veneziano La Fenice. Ma il 1948 è anche l'anno in cui riprende la Biennale di Venezia dopo la fine della Seconda guerra mondiale e, proprio nella città lagunare, si verificheranno alcuni importanti accadimenti per la vita dell'artista: l'incarico per la ristrutturazione e la decorazione di *Casa Cicogna* per conto della contessa Anna Maria Cicogna Mozzoni Volpi di Misurata,



11. Fabrizio Clerici e Salvador Dalí a Venezia nel 1948. Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma.

la scelta di dedicarsi in modo professionale alla pittura e l'incontro con Salvador Dalí.

Poco studiata e non da tutti conosciuta è la *Casa Cicogna*. Questa importante committenza segna per Clerici anche l'inizio della carriera pittorica perché, mentre dipingeva quello che oggi è uno dei suoi quadri più celebri, *Venezia senz'acqua* (fig. 10), un olio su tavola che nasceva come pannello decorativo per la casa, Leonor Fini, che era con lui a Venezia, lo vide e, rimanendone molto colpita, disse all'amico che non poteva più rimandare la carriera di pittore. E così fu.

Ma veniamo a *Casa Cicogna*. In un appunto autografo di Fabrizio Clerici, in bella calligrafia, sul foglio che apriva la *suite* delle tempere su

carta in cui si vedono gli studi preliminari per gli stucchi da far realizzare, si legge:

Questi sono gli studi fatti dal pittore e architetto Fabrizio Clerici per gli stucchi del salone della Casa Cicogna che raccontano il famoso *Naufragio dei Pulcinelli* ma principalmente sono un omaggio a Gian Domenico Tiepolo insuperato maestro. Fatti in Roma per incarico della Contessa Anna Maria Cicogna Volpi. 1950.⁴¹

La storia dell'acquisto e della ristrutturazione di *Casa Cicogna* è articolata e ben documentata grazie a una fitta corrispondenza tra la contessa Anna Maria Cicogna e Fabrizio Clerici conservata presso l'archivio di quest'ultimo. La figlia di Anna Maria, Marina Cicogna, recentemente scomparsa, raccontava nel 2013:

Mia madre e Fabrizio [Clerici N.d.A.] non vollero comprare né l'abbazia di San Gregorio, né il palazzetto che poi diventò di proprietà di Peggy Guggenheim... Non so se ebbero ragione, ma volevano una costruzione più anonima, nel canale lungo la chiesa della Salute, pochi metri più in là, dove Fabrizio poteva esprimere tutta la sua estrosa e unica creatività: ogni dettaglio, dai ferri battuti delle finestre al disegno delle panche di marmo nel giardino, all'interno dell'ascensore, agli stucchi su pareti e soffitti, fu inventato da lui.⁴²

E in una relazione redatta dall'Archivio Clerici si legge:

Tra il 1948 e il 1952 Fabrizio Clerici, su incarico della contessa Anna Maria Cicogna Mozzoni, restaurò, progettando *ex novo*, anche in molti arredi, il palazzo sito a Venezia alla Salute, la cosiddetta *Casa Cicogna*; manufatto architettonico d'impronta surreale e di chiara fama, pubblicato su note riviste già dal 1953. Tale progetto, a detta del suo autore, ideato sulla sezione aurea, aveva come nucleo centrale il cerchio, rappresentato da un prezioso tavolo posto nel salone principale poggiato su un pavimento in marmo intarsiato, sempre su disegno dell'artista, progettato per seguire ed esaltare la maestà del mobile. Il tavolo è formato da un piano in legno laccato bianco con motivo "a nastro" (che richiama il pavimento in marmo giallo ocra) e da una ricca base scolpita in legno a foggia d'albero con radici laccate bianco e oro, alternate da cimase, corde, foglie e figure in legno dorato; l'opera è autentica di Fabrizio Clerici e firmata "F. C." sulla base; e facente parte fondante di *Casa Cicogna* a Venezia. Risultano opere autentiche di Fabrizio Clerici anche *applique* da interno e altro, come, a titolo di esempio, la struttura planimetrica dell'edificio, pavimenti, stucchi, suppellettili e decori.⁴³

Clerici progettò quindi ogni cosa: gli interni, con pareti e soffitti stuccati a mano e alternati da intarsi in marmo, passaggi segreti e un ascensore interamente dipinto; gli esterni, con i giardini pensili, ospitano tre *Cariatidi* androgine e quattro *Cacciatori-mori* in ceramica con panchine in pietra scolpite su terrazzamenti mosaicati. La simbologia dell'intero palazzetto potrebbe rimandare a un'architettura massonica,

soprattutto per i tanti simboli esoterici come, ad esempio, il sole nelle mostrine degli interruttori della luce o per via delle cariatidi che hanno lo sguardo rivolto verso tre punti diversi. Clerici delegò la realizzazione di molti oggetti ed elementi decorativi ad Andrea Spadini⁴⁴ aiutato dal giovane artista italo-tedesco Fabius Von Gugel: dalle *appliques* che adornavano e illuminavano gli specchi delle stanze da bagno, alle appena citate sculture dei quattro *Cacciatori-mori* che ornano il muro di cinta e le tre *Cariatidi* che sorreggono il corpo della *dépendance* che furono scolpite in opera (mentre le altre creazioni furono realizzate nello studio di Spadini e poi trasferite a Venezia).⁴⁵ Altro pezzo straordinario, decorato da Clerici per *Casa Cicogna*, fu un *trumeau* con conchiglie,⁴⁶ esempio straordinario di *trompe-l'œil* moderno. Ultimi i lavori, nel 1952, la *Casa Cicogna* venne pubblicata su prestigiose riviste come «Town & Country» e «Maison & Jardin», nel dicembre 1953.⁴⁷ In quello stesso anno avviene l'incontro tra Clerici e Dalí (fig. 11). I due si conoscono al Grand Hotel di Venezia, Clerici è assieme a Raffaele Carrieri e Federico Veneziani, ricco commerciante milanese che all'epoca era stato sposato con Leonor Fini. In questa occasione Dalí venne a conoscenza del fatto che Clerici era, prima che pittore e illustratore, architetto e, ammirando i suoi lavori, gli propose di partecipare alla progettazione dell'impianto scenico dell'opera shakespeariana *Rosalinda o Come vi piace*, che sarebbe stata messa in scena a Roma, al Teatro Eliseo, con la regia di Luchino Visconti in quello stesso 1948. Clerici realizzò allora una serie di progetti architettonici che prevedevano l'utilizzo della teoria delle ombre: l'artista catalano ne rimase entusiasta e gli scrisse un caloroso telegramma per ringraziarlo.⁴⁸ La vicenda ebbe però un esito poco felice per Clerici perché, contemporaneamente alla messa in scena, le scenografie e i bozzetti vennero esposti alla galleria L'Obelisco, nella prima mostra italiana di Dalí, accompagnata da un bel catalogo edito da Bestetti, in cui il suo nome però non compariva.⁴⁹

Come detto in apertura, questo saggio si prefiggeva lo scopo di ripercorrere gli anni di formazione e l'avvio della carriera di Fabrizio Clerici alla luce di una serie di ricerche svolte su documenti, per lo più inediti, al fine di evidenziare due importanti fattori: in primo luogo rivedere il percorso di Fabrizio Clerici in ambito internazionale e i conseguenti rapporti intercorsi tra lui, gli artisti neoromantici e importanti galleristi, curatori e editori come Christian Dior, Alexander Iolas, Julian Levy, C.H. Ford, Alfred Barr e J.T. Soby. In secondo luogo, il ruolo che ebbe in quella che, secondo Carrieri, possiamo identificare come *corrente fantastica italiana*: non un movimento organizzato né una

scuola di pensiero bensì un orientamento, una direzione, che alcuni artisti intrapresero e che perseguirono nonostante la grande difficoltà che, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta e in maniera sempre più sistematica, la critica italiana creò nei loro confronti perché estranei al dibattito 'realismo-astrattismo' e, soprattutto, perché identificati come surrealisti e post-metafisici. Vale la pena di ricordare che, nel 1983, Federico Zeri, autorevole studioso d'arte antica, venne incaricato di curare una grande mostra dedicata a Clerici presso il Palazzo dei Diamanti di Ferrara. Zeri «era la miglior garanzia per un pittore colto, trascurato se non ignorato dalla critica, come Clerici»,⁵⁰ del quale Jean Cocteau, lontano dai pregiudizi e dalle preclusioni della critica nostrana, aveva scritto: «Fabrizio Clerici non è forse uno dei principi di questo realismo irrealista che sarà il segno distintivo del ventesimo secolo?».⁵¹ A Ferrara, insieme a Zeri, anche Leonardo Sciascia, uno dei più convinti sostenitori di Clerici, che lo considerava «un'artista al servizio dell'invisibile».⁵² L'accostamento a Leonor Fini e a tutti quegli artisti di cui si è qui tracciata una breve ricognizione, unitamente alle personalità che hanno fatto dell'immaginazione e del fantastico un proprio modello estetico, ci spinge quindi a riconsiderare tutta una serie di artisti dimenticati ma che ebbero un impatto importante nel mondo dell'arte dall'immediato dopoguerra e almeno fino agli anni Settanta del Novecento.

¹ Nel 2021 una sezione dell'archivio, in particolare quella inerente l'attività artistica a Roma, i rapporti con la galleria L'Obelisco e la corrispondenza con Jean Cocteau, è confluita presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma (GNAM) mentre la restante documentazione, molto consistente, è conservata presso l'Archivio Fabrizio Clerici, sempre a Roma, presso Palazzo Brancaccio. L'Archivio Fabrizio Clerici è gestito da Eros Renzetti, che ringrazio sentitamente per il supporto che mi ha dato negli ultimi dieci anni sostenendo le mie ricerche e collaborando attivamente per pubblicazioni e mostre.

² Raffaele Carrieri, *Grande Aria del Barocco*, in *Scritti su Fabrizio Clerici*, «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», a cura di Ines Millesimi, XXXVIII, 2, Maggio-Agosto 1988, p. 156.

³ Sulle vicende legate alla figura di Gino Clerici, padre di Fabrizio, cfr. Francesco Moriconi, *La sfida del Clerici. La fallita bonifica capitalista dello stato fascista in Agro Pontino*, TRALERIGHE Libri, Lucca, 2020.

⁴ Carrieri, *Grande Aria del Barocco*, cit., p. 56; cfr. Alberto Savinio, *La Civilisation Finienne*, testo dedicato a Leonor Fini in cui Savinio parla di alcuni scrittori e artisti definendoli «gli ultimi sopravvissuti di una specie, o meglio di un'epoca svanita» e «i rappresentanti, seppur in modo singolare e fuori contesto, del Settecento, cioè della civiltà più matura e colimaçoné di tutte quelle esistite», in AA.VV., *Leonor Fini par Edmond Jaloux, Paul Éluard, Alberto Moravia, Georges Hugnet, Charles Henri Ford, Mario Praz, Alberto Savinio*, Edizioni Sansoni, Roma 1945 (edizione limitata con una tiratura in 300 esemplari), pp. 7, 8.

⁵ Costanzo Costantini, *Fabrizio Clerici il magnifico visionario*, in *Fabrizio Clerici. "Pro-menade"*, catalogo della mostra (Roma, Studio d'Arte Campaiola, 7 novembre-7 dicembre 2002), p. 9.

⁶ Raffaele Carrieri, *Pittura scultura d'avanguardia in Italia 1890-1950*, Edizioni della Conchiglia, Capri, 1950, p. 239.

⁷ Per un approfondimento sulla ricezione del Surrealismo in Italia, cfr. Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e Arte Fantastica. 1943-1954*, De Luca, Roma, 2020.

⁸ AA.VV., *Il surrealismo e l'Italia*, numero monografico di «Prospettive», IV, 1, 15 gennaio, 1940.

⁹ Raffaele Carrieri, *Fantasia degli italiani*, Edizioni Domus, Milano, 1939.

¹⁰ Alberto Savinio, *Dieci litografie di Fabrizio Clerici*, pieghevole per la mostra, (Roma, Galleria Minima Il Babuino, 6-15 marzo 1943), s.p.

¹¹ Tristan Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Casa Editrice Schwarz, Milano, 1957, p. 175.

¹² Fondo Fabrizio Clerici, GNAM (Roma): corrispondenza tra Fabrizio Clerici e Alberto Mondadori: nella lettera del 4 febbraio 1960 Mondadori chiede a Clerici la riproduzione fotografica di un suo *Capriccio* per il saggio di Mario Praz *Capricci di Clerici* all'interno del volume *Bellezza e bizzarria*, pubblicato lo stesso anno per le edizioni del Saggiatore. Unità archivistica n. 49 Corrispondeza/Scrittori, giornalisti ed editori, docc: 26, cc: 47.

¹³ Mario Praz, «*Capricci*» di *Fabrizio Clerici*, in *Bellezza e bizzarria*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 164.

¹⁴ Carrieri, *Pittura scultura d'avanguardia*, cit., p. 249.

¹⁵ Maurizio Fagiolo Dell'Arco e Paolo Baldacci, *Giorgio De Chirico: Parigi 1924-1929, dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, Philippe Daverio, Milano, 1982, pp. 13, 14.

¹⁶ Cfr. Patrick Mauriès, *Néo-Romantiques. Un moment oublié de l'art moderne, 1926-1972*, Edition Flammarion, Parigi, 2022.

¹⁷ Fondo Antonio Maraini GNAM (Roma), sono presenti a questo proposito: un telegramma di Waldemar George del

26 marzo [1930], con il quale si richiede ad A. Maraini la garanzia di far esporre de Chirico e Savinio; diverse lettere di Mario Tozzi relative al caso de Chirico e Waldemar George; una lettera di Enrico Prampolini del 22 aprile 1930, riguardante l'intervista a de Chirico e con la quale Prampolini cerca di favorirne la partecipazione alla Biennale dopo le polemiche di fine 1927 causate dall'intervista rilasciata da de Chirico a Pierre de Lagarde per la rivista «Comoedia», unità archivistica n.7, docc: 1106; Cfr. Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La Nave di Teseo, Milano, 2019, p. 357.

¹⁸ Gustave René Hocke, *Il mondo come labirinto*, Theoria, Roma, 1989, p. 80.

¹⁹ Cfr. AA.VV., *XVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, Carlo Ferrari, Venezia, 1930, sezione *Appels d'Italie*, pp. 94-97.

²⁰ Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., p. 47.

²¹ Ivi, p. 98.

²² Sui rapporti tra i neoromantici, Clerici e l'Italia cfr. Giulia Tulino, *Neo-Romanticism, Fantastic Art and Surrealism between the United States and Italy: Pavel Tchelitchew in Rome*, in *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*, a cura di Alessandro Nigro e Ilaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2021, pp. 111-121. https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

²³ Fondo Fabrizio Clerici GNAM (Roma): Unità archivistica n. 6, Corrispondeza/Artisti/ Jean Cocteau; le fotografie sono nello stesso fondo, Unità archivistica Immagini/Fabrizio Clerici e Jean Cocteau, 1957.

²⁴ Fabrizio Clerici, *Incontro con Leonor Fini*, «Quadrante», gennaio 1945.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Leonor Fini vive a Roma per un breve periodo, che va dalla fine del 1942 alla fine del 1945 e, successivamente, si trasferisce a Parigi promettendosi di non tornare mai più. In relazione a questo

periodo e alle difficoltà dell'artista con la critica e l'ambiente artistico della capitale cfr. Giulia Tulino, *Leonor Fini musa ispiratrice di una "scuola fantastica italiana"*. *Gli anni romani: 1943-1945*, in *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra*, a cura di Cristina Casero, Lara Conte e Luca Pietro Nicoletti, «Predella - Journal of visual arts», 2021.

²⁷ Cfr. Giulia Tulino, *La Sfinge e il Re Luna*, in *Leonor Fini e Fabrizio Clerici. Insomnia*, a cura di Denis Isaia e Giulia Tulino, catalogo della mostra (MART Rovereto, 16 luglio-5 novembre 2023), L'Erma di Bretschneider, Roma, 2024, p. 21.

²⁸ Cfr. *La Torre del Surreale*, in «La settimana illustrata Incom» cinegiornale Luce del 26 settembre 1952 e E. Renzetti, *La torre del surreale*, in *Leonor Fini e Fabrizio Clerici. Insomnia*, cit., pp. 299-300. All'inizio del 1952, per il tramite di donna Virginia Sforza Cesarini, Clerici ebbe a disposizione per un certo periodo, tanto da adibirlo a proprio studio estivo, una proprietà del nobile casato, la torre a Tor San Lorenzo: un edificio a pochi metri dal mare, costruito alla fine del Cinquecento, pare su disegno di Michelangelo, per difendere la zona dagli attacchi dei turchi. Leonor Fini si trasferì a periodi alterni presso la torre perché ne amava l'atmosfera.

²⁹ Molte foto inedite sono state pubblicate in *Leonor Fini e Fabrizio Clerici. Insomnia*, cit.

³⁰ *Twentieth Century Italian Art*, a cura di Alfred H. Barr e James T. Soby, catalogo della mostra (New York, MoMA, 29 giugno-18 settembre 1949), The Museum of Modern Art, New York, 1949. Nel catalogo i due curatori inseriscono nella sezione denominata

Fantasts: Leonor Fini, Fabrizio Clerici, Stanislao Lepri e Giuseppe Viviani. Fini veniva considerata la leader del gruppo.

³¹ Per maggiori approfondimenti su Peter Lindamood, la libreria galleria La Margherita e le figure di Brin e del Corso cfr. Tulino, *La galleria L'Obelisco*, cit. pp. 35-54.

³² Julian Levy Gallery, *Fabrizio Clerici and Giuseppe Viviani: Italian Surrealists*, New York, 1-28 febbraio 1945.

³³ Peter Lindamood, *Rome*, «Town & Country», gennaio 1945, pp. 123; 160-163.

³⁴ Peter Lindamood, *Italian Painting today*, «Harper's Bazaar», aprile 1946, p. 131; 244; 246.

³⁵ *Italian Surrealists*, a cura di P. Lindamood, «View» febbraio 1946.

³⁶ Tulino, *Pavel Tchelitchev and Charles Henri Ford*, cit., pp. 111-122.

³⁷ Maude Riley, *Italian Surrealist*, *Art Digest*, Marzo, 1945, s.p.

³⁸ Eugene Berman, *Eugene Berman*, catalogo della mostra (Roma, Galleria dell'Obelisco, 20 giugno-6 luglio 1959), s.p.

³⁹ Alberto Moravia, *Fabrizio Clerici*, «Costume Roma», novembre 1960, p. 87.

⁴⁰ Raffaele Carrieri, *Clerici Surrealista*, «Civiltà delle Macchine», 5-6, 1957, pp. 50-51.

⁴¹ Appunto autografo conservato presso l'Archivio Fabrizio Clerici di Roma.

⁴² Eros Renzetti, *Maschere e domino. Conversazioni con Fabrizio Clerici, Leonor Fini, Marina Cicogna*, in AA.VV., *Fabrizio Clerici nel centenario della nascita 1913-1993*, a cura dell'Archivio Clerici, Skira, Milano 2014, p. 125.

⁴³ Relazione dell'Archivio Fabrizio Clerici sul tavolo di *Casa Cicogna*, oggi disperso.

⁴⁴ Andrea Spadini, detto anche Lo Spada, (Roma, 1912-1983), è stato uno scultore e ceramista italiano. L'amicizia con Andrea Spadini viene ripercorsa da Clerici in *Per Andrea Spadini*, catalogo della mostra, Galleria dei Bibliofili, Milano, 18 novembre 1982.

⁴⁵ Cfr. Patrizia Zambelli, *Casa Cicogna alla Salute*, in *Leonor Fini e Fabrizio Clerici. Insomnia*, cit., pp. 58-64.

⁴⁶ Fabrizio Clerici, *Trumeau con conchiglie*, 1950, tempera su mobile del XVIII secolo, 200 x 129 x 66 cm. Parte inferiore a ribalta, con fronte a due ante di linea mossata e bombata, parte superiore a una portina, timpano a volute affrontate.

⁴⁷ S.A., *Fantaisie vénitienne. Reportage photographique de Jacques Boucher*, «Maison & Jardin», IV, 18, 1953, pp. 2-7 e Rodolfo Rueck, *A new villa in old Venice*, «Town & Country», 12, 1953, pp. 64-67.

⁴⁸ Il documento è conservato presso l'Archivio Fabrizio Clerici.

⁴⁹ Fondo Fabrizio Clerici GNAM (Roma): oltre a documenti inediti e bozzetti è presente il catalogo, molto raro, della mostra: AA.VV., *Rosalinda o Come vi piace (As you like it)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 27 novembre-9 dicembre 1948), Bestetti Edizioni d'arte, Roma, 1948. Sulla copia appartenuta a Clerici, l'amico Alberto Lattuada scrive una dedica: «A Fabrizio carissimo col patto segreto e infame».

⁵⁰ Vittorio Sgarbi, *L'ultimo sogno*, in *Leonor Fini e Fabrizio Clerici. Insomnia*, cit., p. 15.

⁵¹ Jean Cocteau, *Un realismo irreal*, in *Scritti su Fabrizio Clerici*, cit., p. 367.

⁵² Sgarbi, *L'ultimo sogno*, cit. p. 15.