

## Surrealisti (poco) ortodossi: Robert Rauschenberg, Paul Thek, e le strategie queer dei Neoromantici intorno a Eugene Berman e Corrado Cagli a Roma

Peter Benson Miller

Storico dell'arte e curatore indipendente

Contact peterbensonmiller@gmail.com

Il saggio prende le mosse dall'analisi della letteratura critica sull'opera di Paul Thek degli anni Sessanta, realizzata dopo un lungo soggiorno in Italia, nella quale rinvengono alcune omologie (nelle tipologie allestitivo, nell'enfasi sul feticcio, nel carattere decorativo/teatrale e nella resistenza generale all'interpretazione), che la collegano alle scatole che Robert Rauschenberg espose all'Obelisco a Roma nel 1953. Basandosi sulla lettura critica di Tom Folland sul 'modernismo queer' di Rauschenberg, l'autore tratteggia un contesto romano analogamente caratterizzato, che lega Rauschenberg e Cy Twombly, insieme a Roma nei primi anni Cinquanta, ad artisti come Corrado Cagli, Eugene Berman, Leda Mastrocinque, Pavel Tchelitchew e alla cerchia degli artisti neoromantici della Galleria L'Obelisco.

This essay compares aspects of Paul Thek's work from the 1960s, created in the wake of his initial sojourn in Italy – focusing on his exhibition strategies, an embrace of decorative/theatrical materials, the emphasis on fetish objects, and an overall resistance to interpretation – to Robert Rauschenberg's *Fetici* and *Scatole Personali*, exhibited in Rome in 1953. Informed by Tom Folland's critical reading of Rauschenberg's "queer modernism", the paper explores these affinities through the context of postwar Rome, with reference to similar strategies employed by Cy Twombly, Corrado Cagli, Eugene Berman, Leda Mastrocinque, Pavel Tchelitchew and the circle of artists affiliated with the Galleria dell'Obelisco.

Keywords: Queer theory, Fetish, Neoromantics, Rome, Eccentric modernisms

### open access

Published twice a year  
ISSN 2784-9597 (online)

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

**Citation** Peter Benson Miller, *Surrealisti (poco) ortodossi: Robert Rauschenberg, Paul Thek, e le strategie queer dei Neoromantici intorno a Eugene Berman e Corrado Cagli a Roma*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 285-298.

DOI 10.36253/ladiana-3400

**Copyright** © 2024 Peter Benson Miller

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>

# Surrealisti (poco) ortodossi: Robert Rauschenberg, Paul Thek, e le strategie *queer* dei Neoromantici intorno a Eugene Berman e Corrado Cagli a Roma

Peter Benson Miller

Nel 1953, durante un lungo soggiorno a Roma, Robert Rauschenberg realizza due serie di opere: le *Scatole personali* e i *Feticci personali*, esposte rispettivamente alla Galleria dell'Obelisco e in un'installazione a Villa Borghese. Alcuni dei feticci includevano lunghe ciocche di capelli, come scacciamosche o code di cavallo attaccati, in una delle opere, a un busto, in un collage tridimensionale da *bricoleur* (fig. 1).<sup>1</sup> Dieci anni dopo, Paul Thek, rispondendo alle domande a proposito delle sue *Technological Reliquaries* (fig. 2), ammette che i capelli legati a un pezzo di stoffa, entrambi materiali evocativi delle opere precedenti di Rauschenberg, erano «in parte feticisti». <sup>2</sup> Il testo che Rauschenberg scrive per accompagnare la mostra a Roma, in cui paragona i feticci ai «totem simili a fili (*stringlike totems*)», incoraggia il visitatore a «sviluppare il proprio rituale riguardo agli oggetti (*you may develop your own ritual about the objects*)». <sup>3</sup> A questo proposito, è importante notare che *Against Interpretation* di Susan Sontag, da lei dedicato a Thek e frutto delle loro discussioni, esprime avversione verso le spiegazioni di contenuto ma anche verso il significato in generale, per i limiti che pongono alla risposta soggettiva dello spettatore. <sup>4</sup>

Anche i metodi di display legano i due artisti. Nell'opera di Thek i capelli e il pezzo di stoffa sono attaccati a una mano inserita in una teca di plexiglass. L'immagine di una campana di vetro poggiata sul busto di una donna appare tra i collages su cartoncino realizzati da Rauschenberg con stampe raccolte in Marocco. <sup>5</sup> L'impulso a isolare una testa anima anche la decisione di Rauschenberg di incorniciare il busto di Villa Borghese con una corda e un bastone che richiamano la forma arrotondata di quella stessa campana di vetro. In un esempio più concreto di tale metodo espositivo, una delle *Scatole personali* di Rauschenberg, un ago da cucire sotto un coperchio di plastica gialla, apparentemente correlata al collage su cartone, rimane a Roma dopo la partenza dell'artista. <sup>6</sup> Non è certo che Thek abbia avuto l'opportunità di vedere quest'opera nella Capitale, ma l'abbinamento tra una vetrina e una parte isolata del corpo umano diventerà, in seguito, centrale nel suo metodo espositivo. Le vetrine in plexiglass sono una caratteristica fondamentale dei suoi cosiddetti '*Meat Pieces*', pezzi di carne, una specie di *trompe-l'oeil* a tre dimensioni, creati dopo il primo soggiorno



1. Robert Rauschenberg, *Untitled [Feticcio personale, Rome]*, 1953, stampa alla gelatina d'argento. New York, Robert Rauschenberg Foundation. Crediti: © Robert Rauschenberg Foundation.

a Roma nel 1962-1963. Peraltro, la mano come reliquia e oggetto di venerazione, elemento ricorrente nei *Technological Reliquaries*, evoca la fotografia di Rauschenberg intitolata *Cy + Relics, Rome* che ritrae Cy Twombly accanto alla mano, frammento di una statua colossale, dell'imperatore Costantino al Campidoglio.

Nel 1967, in un'opera ambiziosa legata al suo primo soggiorno a Roma, Thek mette in scena la propria morte in uno spettacolo macabro, con una replica in scala reale del suo stesso corpo, disposta all'interno di uno ziggurat. Lunghe ciocche bionde dell'artista che inquadrano il suo viso richiamano i fili degli *stringlike totems* nei *Feticci personali* di Rauschenberg. Il corpo è circondato da oggetti feticcio per accompagnarlo nell'aldilà, tra cui le dita mozzate dell'artista in un sacchetto appeso al muro. Quello che rimane della mano mutilata occupa una posizione centrale nell'installazione. Definendo Thek «un surrealista decisamente ortodosso», il critico Robert Pincus-Witten sottolinea che «egli prevarica ossessivamente e finemente sui confronti teatrali di situazioni e oggetti apparentemente imprevisi». <sup>7</sup> All'esterno della tomba, con opere che ricordano le *Scatole personali* di Rauschenberg, Thek espone quelle che

Pincus-Witten definisce «una dozzina di scatole notevoli» e «offerte», «disposte esattamente in una posizione fissa sul pavimento, come la ricostruzione della riesumazione di un luogo di sepoltura sacro». <sup>8</sup> Teatrali e surrealiste, le offerte rituali, feticci, scatole, vetrine, *trompe-l'oeil*, inviti a risposte soggettive: tutti questi termini, tecniche e modalità espositive, comuni sia a Rauschenberg che a Thek, sembrano emergere da un insieme di preoccupazioni simili. Le mutazioni del Surrealismo nella Roma del dopoguerra, e in particolare nell'ambiente artistico intorno a Corrado Cagli, Eugene Berman, Pavel Tchelitchew e Charles Henri Ford aiutano, io credo, a ben spiegare queste affinità.

### Queering *la rappresentazione*

In genere, quando gli studiosi accostano Rauschenberg e Thek, la via che collega le loro opere passa per New York. Scott Rothkopf, in *Thek and the Sixties Surreal*, sottolinea la rinascita del Surrealismo negli scritti del critico Gene Swenson come una sfida al formalismo. <sup>9</sup> Va detto



2. Paul Thek, *Untitled*, dalla serie *Technological Reliquaries*, 1966-1967, cera, legno, metallo, peli, gesso, pittura e plexiglass con parrucca e tessuto (materiali perduti reintegrati nel 2006). Water Mill, New York, Watermill Center Collection. Crediti: © The Estate of Paul Thek.

che lo stesso Thek cita Jasper Johns e Larry Bell quali fonti per il suo ricorso alla cera e al plexiglass.<sup>10</sup> Tuttavia, il confronto fra queste opere solleva una serie di questioni storiografiche e metodologiche, tra cui l'isolazionismo radicato nella critica e nella storia dell'arte americana, la sfuggevolezza dell'artista transatlantico, la marginalità di Roma rispetto al discorso modernista convenzionale, i meccanismi specifici di migrazione culturale e il rapporto controverso della sensibilità 'queer' con la produzione e la ricezione artistica.<sup>11</sup> Vorrei piuttosto tracciare qui un percorso alternativo da Rauschenberg a Thek, in cui giocano un ruolo più determinante le strategie legate al milieu *queer* attorno a Corrado Cagli e ai neoromantici nella Roma della Guerra fredda. Seguendo l'approccio di Tom Folland e articolando il modernismo *queer* di Rauschenberg, non mi soffermo sull'iconografia, bensì sulle modalità espositive – vetrine, paraventi, *trompe-l'oeil*, *découpage* – associate all'«altro degradato del modernismo»: il femminile, il teatrale, l'eccessivamente personale.<sup>12</sup> Come sostiene Folland, i metodi tradizionali della storia dell'arte, basati sull'intenzione dell'artista e sull'iconografia come espressione di sensibilità o identità comuni, devono misurarsi con due problemi cruciali nella ricerca della soggettività *queer*. Durante la Guerra fredda, in un periodo nel quale, sotto l'ombra delle persecuzioni del Senatore Joseph McCarthy, i critici sono ostili agli omosessuali, gli artisti si esprimevano ben poco sul tema. Per questa ragione, Folland si sofferma non sull'intenzione dell'artista, bensì sull'effetto sullo spettatore. Inoltre, come già sottolineato, Rauschenberg e Thek nutrono perplessità nei confronti dell'interpretazione, ossia sulla capacità dell'iconografia di comunicare il significato. Tale problema è legato perdipiù al fatto che un'identità gay monolitica, tale da fornire codici iconografici comuni, risulta anacronistica negli anni Cinquanta. Folland identifica, invece, le trasgressioni nelle strategie alternative sottolineate dalla critica ostile, offesa dalla contaminazione dell'arte dal decorativo, dal consumismo e dall'eccessivo (secondo alcuni) ricorso al femminile.<sup>13</sup> Tali trasgressioni sono favorite dalla distanza transatlantica che produce una visione più critica nei confronti del *mainstream* modernista. Lo scrittore e traduttore americano *queer* William Weaver, per esempio, residente a Roma in questo periodo, parla della «[sua] posizione ibrida, che [gli] ha dato un distacco speciale, una capacità di vedere sia l'Italia che l'America con un occhio critico, appartenendo a entrambi e a nessuno».<sup>14</sup>

#### *“Modernismi eccentrici” e il contesto romano*

All'inizio degli anni Quaranta, durante il proprio esilio americano, come dimostrato da Raffaele Bedarida, Cagli utilizza sistematicamente

le strategie dell'ironia per sovvertire i cliché fascisti.<sup>15</sup> Questa posizione critica, combinata con l'enfasi sugli scenari teatrali che sconvolgono le narrazioni dominanti, si radica a Roma al suo ritorno. Strategie che



emergono anche nei dialoghi con gli artisti del circolo neoromantico attivo nella Capitale e denigrate dalla critica ostile.<sup>16</sup> La ricezione omofobica del lavoro di Cagli, basata su termini codificati, lo qualifica come «eccessivamente intellettuale» e «cerebrale» e definisce i suoi dipinti come «decadenti» e «piacevoli». <sup>17</sup> Si sospetta che l'artista sia collegato a una cabala segreta con scopi illeciti.<sup>18</sup> Nel 1950, per esempio, Cagli viene considerato il «formidabile regista» dell'«inconsueto apparato mondano che circonda la venuta a Roma del pittore [Pavel] Tchelitchev». <sup>19</sup> Con queste parole, il critico Alfredo Mezio attribuisce il loro distacco non solo alla compagnia esclusiva che frequentano, ma anche alle loro astruse teorie pittoriche e, sebbene ciò rimanga un non detto, alla loro omosessualità. Sono «teologi» di «una pittura in cui Piero della Francesca e Il Poliziano incontravano con Einstein e la psicologia di Jung nel regno delle idee pure, della geometria e della matematica». Per comprendere le opere più recenti di Cagli, «una serie di gabbie e di trappole» – sostiene Mezio – occorrerebbe «un complicato commentario scientifico e matematico». <sup>20</sup>

Grazie al loro esilio condiviso negli Stati Uniti e alla presentazione da parte di Cagli dell'opera di Berman alla Galleria dell'Obelisco nel

3. Leda Mastrocinque, *Senza titolo*, c. 1957, collage su tela, con piccolo paravento. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Leda Mastrocinque. Courtesy Irene Grazioli.

1949, i critici italiani ostili allineano i dipinti di Berman con la cultura consumistica americana e una Roma artificiale prodotta per i turisti americani.<sup>21</sup> Secondo Mezio, Berman produce «un surrealismo [che] si è americanizzato e si impone all'Europa come un oggetto di lusso». È l'artefice della «pittura in cellofan, quello anche si vede nelle riproduzioni di *Vogue* e *Harper's Bazaar*».<sup>22</sup> Le composizioni di Berman vengono paragonate alle stravaganze hollywoodiane ad alto budget come *Quo Vadis*, la prima produzione di Hollywood sul Tevere. Nel film di Steno, *Un Americano a Roma*, protagonista Alberto Sordi, una composizione dipinta da un gruppo di artisti americani sottolinea l'artificialità della visione americana e la rappresentazione della Capitale nei quadri di Berman.<sup>23</sup> Anche la tavolozza technicolor di Berman viene interpretata come la prova di una collusione con il consumismo di Hollywood. Evidenziando la somiglianza delle sue composizioni con i set cinematografici, Berman crea un apposito schizzo a tutta pagina per un articolo su «Fortune» in cui afferma la natura costosa dei film, confezionati per le masse: «i *canned goods* più costosi del mondo sono prodotti a Hollywood».<sup>24</sup>

Fulcro di molti di tali scambi e bersaglio delle critiche è la Galleria dell'Obelisco. Gaspero del Corso e Irene Brin adottano la strategia del gallerista americano Julien Levy di fare appello al glamour di Hollywood e alle riviste di moda per pubblicizzare l'arte moderna.<sup>25</sup> Si concentrano, in particolare, su quelli che Tirza Latimer definisce i «modernismi eccentrici» dei cosmopoliti neoromantici Berman e Tchelitchev, che, insieme al più giovane Carlyle Brown, lavorano a Roma negli anni Cinquanta.<sup>26</sup> Prodotta da e rivolta a influenti omosessuali, la rivista trimestrale «View», edita da Charles Henri Ford, compagno di Tchelitchev, esplora i campi sovrapposti di pittura, grafica, danza e teatro, con un approccio interdisciplinare eclissato dal modernismo autoreferenziale di Clement Greenberg. Latimer dimostra come Greenberg abbia riformulato i Neoromantici quali contrapposizioni devianti e decadenti al modernismo ipermaschile della New York School.<sup>27</sup>

### *Paraventi*

Le modalità espositive di questo gruppo, oltre alle vetrine e al cellofan, comprendevano anche i paraventi. Prova delle affinità con Berman, il trittico di Cagli dai motivi *trompe-l'oeil* che simulano frammenti di carta ritrovata, creato per il cinema Fiamma nel 1949, riecheggiano il formato e l'idea compositiva della coppia di paraventi a tre ante dello stesso Berman.<sup>28</sup> Questi ultimi sono concepiti quale omaggio perso-

nale a sua moglie, l'attrice Ona Munson, e come insieme decorativo per la sua casa.<sup>29</sup> Costruzioni, queste, legate al lavoro di Berman come scenografo teatrale, celebrato in una mostra organizzata dal MoMA nel 1947. George Amberg, nella sua prefazione al catalogo, afferma che «molti dei dipinti da cavalletto [di Berman] suggeriscono nella struttura e nella composizione, negli effetti di luce e nell'atmosfera, immagini idealizzate di scenari illusionistici».<sup>30</sup>

A Roma, L'Obelisco – dove sia Berman che Rauschenberg espongono le proprie opere – diviene un luogo particolarmente fertile per la contaminazione tra pittura e arti decorative. In un articolo pubblicato su «Domus» nel giugno 1949, Irene Brin sottolinea come Laurance



4. Eugene Berman, installazione di oggetti dalla collezione dell'artista nel suo appartamento a Palazzo Doria Pamphilj, Roma. Fotografia di Robert Emmett Bright. Roma, American Academy in Rome, Photographic Archive.



e Isabel Roberts abbiano affidato la decorazione di «una saletta dei capricci» a Villa Aurelia – sede dell’American Academy in Rome – a Dario Cecchi.<sup>31</sup> Scenografo e costumista, Cecchi dipinge il paravento a quattro ante in rosso vivo con disegni *trompe-l’oeil* nel 1948, mentre lavora al film neorealista *Sotto il Sole di Roma*. Nel 1949 e nel 1951, Leda Mastrocinque, sposata con il regista Camillo Mastrocinque e padrona di casa in un importante salotto artistico frequentato da Cagli e molti altri, espone nella vetrina dell’Obelisco una serie di vassoi e paraventi trovati nei mercatini delle pulci e nei negozi dell’usato.<sup>32</sup> Decora paraventi con motivi astratti, echi del lavoro di Jean Cocteau e Max Ernst, e collage realizzati con immagini ritagliate da giornali e riviste (fig. 3). I collages della Mastrocinque, che decora anche i tavolini e il bancone del Caffè Canova in piazza del Popolo a Roma, sono costantemente associati alle arti applicate e decorative.<sup>33</sup> Nel 1957, Lorenza Trucchi sottolinea però come la Mastrocinque applichi spesso elementi di collage su composizioni dipinte, create con tecniche prese a prestito dagli espressionisti astratti: «seguendo tra i primi o addirittura per prima in Italia, la tecnica di Pollock, Leda Mastrocinque inizia nel ’50 a decorare i suoi ‘vassoi’, lasciando scorrere sulla superficie piana il colore liquido dall’alto».<sup>34</sup> Trucchi osserva come la Mastrocinque abbia arricchito la sua appropriazione della tecnica del dripping astratto di Pollock con il collage, salvandosi da «qualsiasi accademismo rimanendo nel campo della decorazione».<sup>35</sup>

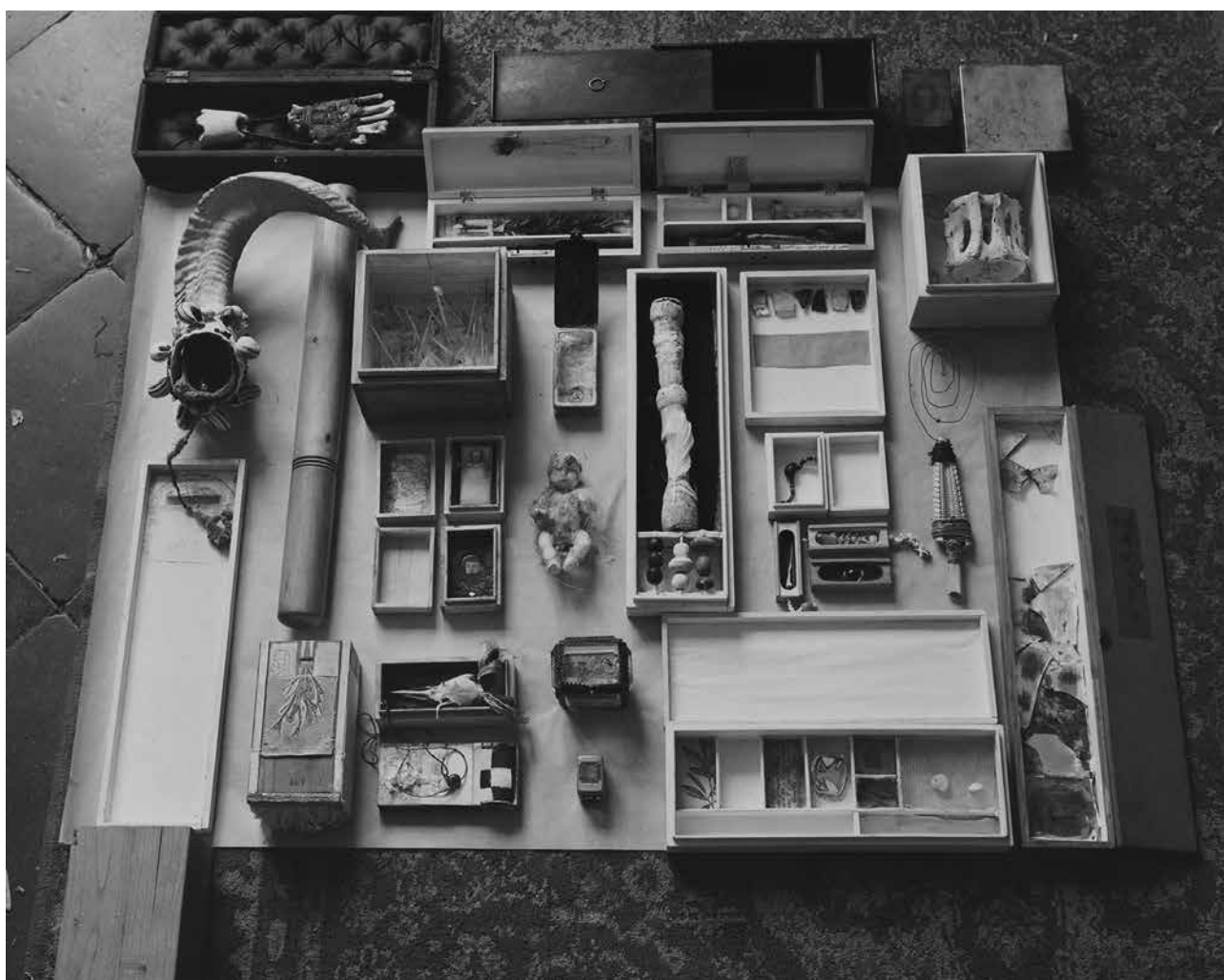
### *Bricolage*

Nei paraventi di Mastrocinque, quindi, si rinviene la stessa visione dell’Espressionismo astratto, contaminata dalle tecniche decorative, che caratterizzerà qualche anno dopo i *Combines* di Rauschenberg. I *Combines*, infatti, animati da «un’estetica incollata» concepita da un «bricoleur urbano», per usare le parole di un critico ostile, devono qualcosa alle manifestazioni tridimensionali del *trompe-l’oeil* e delle scenografie teatrali di Berman, così come ai loro echi nelle opere di Cecchi e di Mastrocinque.<sup>36</sup> Come Rauschenberg, i collages di disegni, acquerelli e dipinti di Berman nei paraventi per Ona Munson sono legati a un’intima e complicata storia personale che diviene ancora più personale dopo il suicidio di Munson nel 1955, provocando il definitivo trasferimento di Berman a Roma nel 1957. Secondo William Rubin, i *Combines* di Rauschenberg sono «a volte privati in modo quasi imbarazzante».<sup>37</sup> Condizionati da un tale discorso omofobo, i *Combines* di Rauschenberg sono denigrati da vari critici per le loro affinità con «Harper’s Bazaar», la pittura decorativa, i beni di

lusso, le vetrine e le scenografie teatrali, tutti intrecciati nella percezione delle pratiche interdisciplinari dei neoromantici.<sup>38</sup> Già dagli anni Quaranta, grazie a Clement Greenberg e ai critici ostili in Italia, Berman, in particolare, viene considerato la personificazione dell'*altro eccentrico* del Modernismo.

L'ambiente romano, quindi, prepara il terreno per l'uso di materiali decorativi, compresi i tessuti, e le costruzioni simili ai paraventi, da parte di Rauschenberg, come parte di ciò che Tom Folland definisce il «*queering* della rappresentazione», cioè, le strategie di resistenza, portando alla luce l'*altro degradato* del Modernismo: il femminile, la merce, il decorativo, il teatrale. Una lettura *queer* dei *Combines* li vede come operanti senza un testo coerente, partendo dai commenti dei critici che discernevano il loro effetto pittorico come minaccia all'ordine sociale dominante. Una delle vie più ovvie per la trasmissione di queste idee coltivate nell'am-

5. Robert Rauschenberg, *Untitled [Scatole personali]*, 1953, stampa alla gelatina d'argento. New York, Robert Rauschenberg Foundation. Crediti: © Robert Rauschenberg Foundation.



bito *queer* a Roma da Rauschenberg a Thek è Cy Twombly, compagno di viaggio e amante di Rauschenberg nei primi anni Cinquanta, e cicerone per Thek a Roma, insieme a Topazia Alliata.<sup>39</sup> Le sculture di Twombly, come le opere di Rauschenberg e Thek, sono state paragonate ai «feticci» e gli «oggetti di rito».<sup>40</sup> Inoltre, il critico Frank O'Hara ha descritto le sculture di Twombly esposte alla Stable Gallery a New York nel 1954 come «spiritose e funebri (*witty and funereal*)».<sup>41</sup> All'inizio degli anni Sessanta, Twombly, nella serie *Ferragosto*, ribadisce le qualità abiette del *Bed* di Rauschenberg, spesso chiamato il primo *Combine*. Le qualità abiette dei '*Meat Pieces*' di Thek emergono anche grazie a questi intrecci. Come sottolineato da David Breslin, la fusione tra paesaggio e biologia umana – o l'esame dettagliato del corpo in forma di paesaggio – nel quadro intitolato *Sicily* di Thek deve molto ai dipinti di *Ferragosto* di Twombly.<sup>42</sup> Una recensione nel 1952 annota come tali elementi risultino intrecciati anche nei collages di Mastrocinque, citando «i colori [che] hanno preso autonomia in grovigli di astratto senso ma di piacevole vista. Ghirigori geografici, esplorazioni al microscopio, forse vecchi trattati d'anatomia».<sup>43</sup> Le catene molecolari in *Sicily* compaiono anche nei dipinti di Cagli, Tchelitchev, Giuseppe Capogrossi e Carlyle Brown. Quest'ultimo indica la sua intenzione di esprimere la «costruzione molecolare dell'universo» già dal 1946.<sup>44</sup> Resilienti all'interpretazione e privi di referenti iconografici, essi fanno parte della panoplia delle mutazioni del Surrealismo a Roma sviluppate da Cagli e dai suoi colleghi neoromantici. Descrivendo la propria pittura di natura morta, Brown addita la mancanza di significato al di fuori di se stessa o della percezione dello spettatore: «un dipinto è il proprio commento. L'unica interpretazione è data dall'occhio».<sup>45</sup> Ciò trova eco nelle affermazioni di Rauschenberg e di Thek sulla resistenza delle loro opere all'interpretazione.

### *Scatole personali*

Mentre è ancora a Roma, Thek traduce in tre dimensioni la sua indagine pittorica sulla carne cruda, trasformando il torso di un guerriero in un *écorché*, un corpo scorticato, con cera e pittura acrilica.<sup>46</sup> Tornato a New York, inizia la scrupolosa costruzione dei '*Meat Pieces*', oggetti decorativi, abietti, racchiusi in teche di plexiglass. Poiché Pincus-Witten definisce Thek un «surrealista decisamente ortodosso», soffermandosi sulle dozzine di «straordinarie scatole» contenenti i *Reliquiari tecnologici* installati all'esterno della *Tomba*, ho la sensazione che queste scatole e le loro qualità feticistiche debbano qualcosa alle modalità espositive impiegate proprio da Berman e Rauschenberg a Roma. Quando lo stesso Berman allestisce la sua casa su due piani a Palazzo Doria

Pamphilj nel 1957 realizza un'installazione che sembra proprio una versione monumentale delle *Scatole personali* di Rauschenberg (figg. 4-5). Inoltre, i pezzi di carne di Thek realizzati ossessivamente a mano e racchiusi in teche trasparenti, oggetti feticcio o *ex voto* attribuiti dai critici a un gusto surrealista trasgressivo per il macabro, suggeriscono, come detto, forti affinità con ciò che Folland definiva il «*queering* della rappresentazione» di Rauschenberg.

Comprendere l'intera portata di tali affinità richiede, io credo, una profonda riconsiderazione di Roma, della sua sottocultura *queer* e della condizione di esilio quali fattori centrali nella stessa critica *queer* delle pratiche moderniste anche a New York. Pincus-Witten suggerisce che il tentativo di Thek di creare un mondo immutabile e senza tempo in *The Tomb* sia una metafora della «perdita di sé (schizofrenia)». <sup>47</sup> Questa è certamente la condizione artistica che Thek, lavorando a Roma, condivide con molti artisti, tra cui Rauschenberg, Cagli e i Neoromantici. Gli intrecci tra loro sono stati troppo spesso sottovalutati e poco approfonditi nelle articolate e complesse implicazioni reciproche.

<sup>1</sup> Per le fotografie dei *Feticci personali*, molti dei quali presentano capelli o matasse di lana, si veda Robert Rauschenberg, *The Early 1950s*, edited by Walter Hopps, The Menil Collection-Houston Fine Art Press, Houston, 1991, pp. 134-137. Su Rauschenberg a Roma nel 1952-1953, Rossella Caruso, *Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco. Scatole e feticci personali*, in Irene Brin, *Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, a cura di Vittoria Caterina Caratozzolo, Iliaria Schiaffini e Claudio Zambianchi, Drago, Roma, 2018, pp. 205-215; Kate Nesin, "Miniature Monument": *Travel and Work in Italy and North Africa*, in Robert Rauschenberg, edited by Achim Borchardt-Hume and Leah Dickerman, TATE Publishing-The Museum of Modern Art, London-New York, 2016, pp. 60-69; Nicholas Cullinan, *Double Exposure: Robert Rauschenberg's and Cy Twombly's Roman Holiday*, «The Burlington Magazine», CL, 1264, 2008, pp. 460-470; Thomas E. Crow, *Southern Boys Go to Europe: Rauschenberg, Twombly and Johns in the 1950s*, in *Jasper Johns to Jeff Koons: Four Decades of Art from the Broad Collections*, edited by Stephanie Barron and Lynn Zelevansky, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 2001, pp. 45-61; Peter Selz, *Americans Abroad*, in *American Art in the Twentieth Century*, edited by Norman Rosenthal, London, 1993, pp. 182-184; e *Rauschenberg: The Early 1950s*, cit., pp. 106-149.

<sup>2</sup> Thek, citato da Gene R. Swenson, *Beneath the Skin: Interview with Paul Thek*, «Art News», 65, 2, April 1966, 35, pp. 66-67, ora in *Paul Thek: Artist's Artist*, edited by Harald Falckenberg and Peter Weibel, exhibition catalogue, ZKM, Karlsruhe, 2008, p. 348. Alla domanda di Swenson «Hair, as sometimes used in your work, is in part fetishistic, isn't it?» Thek rispose «Yes, but so what? It's a hang-up, and a hang-up is a domesticated fetish, that's all».

<sup>3</sup> Rauschenberg, dichiarazione resa in occasione della mostra *Scatole e Feticci*

*personali* (Roma, Galleria L'Obelisco, 3-10 marzo 1953), riportata in *Rauschenberg, The Early 1950s*, cit., p. 232. Il testo è tradotto in italiano da Caruso, *Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco*, cit., p. 211.

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966.

<sup>5</sup> Robert Rauschenberg, *Untitled [female head under glass]*, c. 1952, in *Robert Rauschenberg: The Early 1950s*, cit., p. 129, scheda 74.

<sup>6</sup> Robert Rauschenberg, *Untitled (Scatole personali)*, 1952, materiali vari (ago per cucire, molla di orologio in metallo, plastica, ventosa in gomma), 7 x 4,4 cm. Già Archivio dell'Obelisco, Jaja Indrimi, Roma, ubicazione attuale sconosciuta, opera riprodotta in Caruso, *Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco*, cit., p. 206.

<sup>7</sup> Robert Pincus-Witten, *Thek's Tomb... absolute fetishism...*, «Artforum», VI, 3, November 1967, p. 25.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Scott Rothkopf, *Paul Thek and the Sixties Surreal*, in *Paul Thek. Diver. A Retrospective*, edited by Elisabeth Sussman and Lynn Zelevansky, exhibition catalogue, Whitney Museum of American Art, New York, 2010, pp. 46-53.

<sup>10</sup> Paul Thek, citato da Richard Flood, *Paul Thek: Real Misunderstanding*, «Artforum», XX, 2, October 1981, pp. 48-55.

<sup>11</sup> Sui rapporti tra Roma e New York si veda, *Roma-New York 1948-1964: An Art Exploration*, edited by Germano Celant and Anna Costantini, Charta, Milano, 1993.

<sup>12</sup> Tom Folland, *Robert Rauschenberg's Queer Modernism: The Early Combines and Decoration*, «The Art Bulletin», 92, 4, 2010, pp. 348-365 (soprattutto pp. 348 e 355). Sviluppata nei testi fondamentali di Gloria Anzaldúa, Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick, e Judith Butler, tra gli altri, la Queer theory propone una lettura critica nei confron-

ti delle definizioni della sessualità e il genere come categorie naturali e inevitabili, sottolineando la trasgressione di queste categorie e le strutture binarie che le sostengono.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 350.

<sup>14</sup> William Weaver, *Introduction*, in *Open City: Seven Writers in Postwar Rome*, edited by Idem, South Steerforth Press, Royalton, VT, 1999, p. 32.

<sup>15</sup> Raffaele Bedarida, *Out of the Rubble: Cagli, Fontana, and the Construction of Memory in Postwar Italy*, in *Exile and Creativity*, edited by Alessandro Cassin, Centro Primo Levi Edizioni, New York, 2020, pp. 263-298 (in particolare p. 283).

<sup>16</sup> Idem, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli Editore, Roma, 2018. Bedarida sottolinea il discorso omofobico che caratterizza la ricezione del lavoro di Cagli al suo ritorno a Roma dopo la Seconda guerra mondiale.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 181. Per spiegare l'attitudine moralista che incoraggia l'interpretazione della natura omoerotica del lavoro di Cagli, Bedarida cita Marcello Venturoli, *Interviste di frodo*, Editrice Sandron, Roma, 1945, pp. 152-154.

<sup>18</sup> Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America*, cit., p. 14.

<sup>19</sup> Alfredo Mezio, *Gallerie. La Pittura e I Teologi*, «Il Mondo», 13 maggio 1950.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> Miller, *American Artists in Postwar Rome: Art and Cultural Exchange*, Bloomsbury Visual Arts, London, 2025, pp. 47-65.

<sup>22</sup> Alfredo Mezio, *Ricordi d'Italia*, «Il Mondo», 25 giugno 1949.

<sup>23</sup> Per una discussione del film di Steno e la sua parodia della visione di Roma di Berman, si veda Miller, *American Artists in Postwar Rome*, cit., pp. 47-65.

<sup>24</sup> «Hollywood's Magic Mountain: Movies for the Masses, the West Coast's biggest peacetime industrial export, are made on the highest eminence in ear-

ned income in history», «Fortune», 31, February 1945, p. 152.

<sup>25</sup> Si veda Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: 'Like A Giant Screen'*, Routledge, New York and Abingdon, UK, 2022, pp. 124-163, e Ilaria Schiaffini, *La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli Anni Cinquanta*, in Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, cit., pp. 124-143.

<sup>26</sup> Tirza True Latimer, *Eccentric Modernisms: Making Differences in the History of American Art*, University of California Press, Oakland, CA, 2017.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 103-106.

<sup>28</sup> Corrado Cagli, *Trittico per il cinema Fiamma*, 1949, olio su pannello, ogni pannello 290 x 125 cm. Roma, Collezione BNL BNP Paribas.

<sup>29</sup> Eugene Berman, *Two threefold screens with watercolor sketches for Ona Munson*, 1944, acquerello, guazzo, penna e inchiostro nero e collage su carta dipinta su tela. Philadelphia Museum of Art, acc. no. 1957-124-1. Vedi *The Graphic Work of Eugene Berman*, Clarkson N. Potter, New York, 1971, pp. XIV-XV.

<sup>30</sup> George Amberg, *The Theatre of Eugene Berman*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York, 1947, p. 5.

<sup>31</sup> Irene Brin, *Una saletta di capricci a Villa Aurelia*, «Domus», VI, 237, giugno 1949, p. 43. Il paravento si trova adesso nella collezione del Baltimore Museum of Art, dono di Laurance P. and Isabel S. Roberts (BMA 2005.226).

<sup>32</sup> Irene Brin, *Vassoi di Leda*, «Domus», VI, 238, luglio 1949, p. 47; e Alfredo

Mezio, *Gallerie. Paraventi e Vassoi*, «Il Mondo», 17 marzo 1951. Mastrocinque espone regolarmente i suoi paraventi e vassoi in questo periodo. Vedi Gianfranco Petriglieri, *Leda Mastrocinque (1901-1989). Artigiana della Fantasia*, tesi di laurea, relatore prof. Silvia Bignami, Università degli Studi, Milano, a.a. 2013-2014.

<sup>33</sup> Ivi, p. 39, cita Luciano Luisi, *Piazza del Popolo. Pittori e scultori a Roma dal dopoguerra a oggi*, RaiEri, Roma, 2008.

<sup>34</sup> Lorenza Trucchi, «La Fiera Letteraria», 24 febbraio 1957, citata da Petriglieri, *Leda Mastrocinque*, cit., p. 52.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Per la commistione operata da Mastrocinque di collage e pittura applicata su tela orizzontale alla maniera di Jackson Pollock, si veda Paolo Monelli, *Presentazione*, in *Leda Mastro5*, catalogo della mostra (Roma, Galleria San Marco, 19-28 febbraio 1962), Roma, 1962.

<sup>36</sup> Brandon Taylor, *Urban Walls: A Generation of Collage in Europe and America*, Hudson Hills Press, New York, 2008, pp. 15 e 18.

<sup>37</sup> William Rubin, *Younger American Painters*, «Art International», 4, 1, 1960, pp. 24-31.

<sup>38</sup> Folland, *Robert Rauschenberg's Queer Modernism*, cit., pp. 348 e 355.

<sup>39</sup> Sul primo soggiorno romano di Thek, si veda Miller, *American Artists in Postwar Rome*, cit., pp. 180-193; Valérie Da Costa, *Paul Thek en Italie (1962-1976)*, Les presses du réel, Dijon, 2022; Erika Doss, *Paul Thek and the Muses of Italy: Death, Decay and the Technological Reliquaries*, in *Republics and Empires: Italian and American art in transnational perspective, 1840-*

*1970*, a cura di Melissa Dabakis e Paul H. D. Kaplan, Manchester University Press, Manchester, 2021, pp. 240-254; e David Breslin, «Magnificently Schizophrenic»: Paul Thek and an Italian Lesson, in *Paul Thek: Diver*, cit., pp. 42-45.

<sup>40</sup> Katharina Schmidt, *Looking at Cy Twombly's Sculpture*, in *Cy Twombly: Die Skulptur/The Sculpture*, edited by Katharina Schmidt, exhibition catalogue (Basel, Kunstmuseum, 15 April-30 July 2000 and Houston, The Menil Collection, 20 September 2000-7 January 2001), Hatje Cantz Verlag Ostfildern-Ruit, 2000, p. 35. Sull'associazione tra le sculture di Twombly e il feticcio, si veda Kate Nesin, *Cy Twombly's Things*, Yale University Press, New Haven e Londra, 2014, pp. 107-130.

<sup>41</sup> Frank O'Hara, *Cy Twombly*, «Art News», 53, Dec. 8, 1954, 46.

<sup>42</sup> Ivi, p. 44. Vedi Paul Thek, *Sicily*, c. 1962-1963, olio su tela, 150 x 150 cm. Collezione privata.

<sup>43</sup> C. Matteini, *Alla Galleria San Marco. I colori in libertà di Leda Mastrocinque*, «Il Messaggero di Roma», 7 maggio 1952.

<sup>44</sup> Carlyle Brown, *Diario*, febbraio 1946. Modena, Carlyle Brown Archive.

<sup>45</sup> Carlyle Brown, *Artist's Statement*, in *Contemporary American Painting*, exhibition catalogue, University of Illinois, Champaign, 1952, p. 174.

<sup>46</sup> Paul Thek, *La Corazza di Michelangelo*, 1963, cera e acrilico su gesso. Amburgo, collezione Falckenberg, già collezione di Topazia Alliata.

<sup>47</sup> Pincus-Witten, *Thek's Tomb*, cit., p. 25.