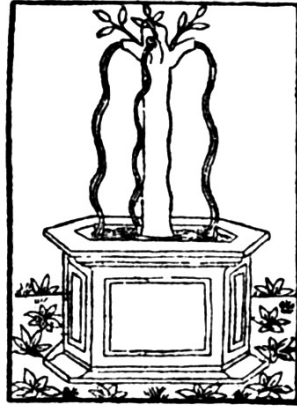


7-8 | 2024

LA DIANA

Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione
in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena





LA DIANA

*Rivista semestrale della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università degli studi di Siena*

LA DIANA

RIVISTA SEMESTRALE DELLA SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE IN BENI STORICO ARTISTICI
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

ISSN 2784-9597 (online) | <https://riviste.fupress.net/index.php/diana/index>

Direttore

Davide Lacagnina

Comitato di redazione

Alessandro Angelini

Roberto Bartalini

Luca Quattrocchi

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università degli studi di Roma 'Tor Vergata'

Rosa Alcoy i Pedrós, Universitat de Barcelona

Alessandro Angelini, Università degli studi di Siena

Roberto Bartalini, Università degli studi di Siena

Silvia Ginzburg, Università degli studi Roma Tre

Margherita Guccione, Ministero della cultura

María Dolores Jiménez-Blanco Carillo de Albornoz, Universidad Complutense de Madrid

Henry Keazor, Universität Heidelberg

Claudio Pizzorusso, Università degli studi di Napoli 'Federico II'

Luca Quattrocchi, Università degli studi di Siena

Victor M. Schmidt, Universiteit van Utrecht

Carl Brandon Strehlke, Philadelphia Museum of Art

Autorizzazione del Tribunale di Siena
Registro dei Periodici n. 4 del 26/02/2021

Proprietà

Università degli studi di Siena

Direttore responsabile

Sara Lilliu

Progetto grafico, impaginazione e coordinamento redazionale

Alias, con la collaborazione di Valentina Alabiso

Direzione e Comitato di redazione

Università degli studi di Siena

Dipartimento di Scienze Storiche e dei Beni Culturali

Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici

Palazzo San Galgano

via Roma, 47

53100 Siena

www.ssbsa.unisi.it/it

ladiana@unisi.it



UNIVERSITÀ
DI SIENA

1240



DIPARTIMENTO DI SCIENZE
STORICHE E DEI BENI CULTURALI



SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONI
IN BENI STORICO ARTISTICI



Indice

Davide Lacagnina <i>Editoriale</i>	5
<i>Il Surrealismo e la cultura italiana La critica, le mostre, le ricerche degli artisti</i>	
Davide Lacagnina, Alessandro Nigro, Ilaria Schiaffini <i>Introduzione</i>	8
Carlotta Castellani <i>Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)</i>	20
Viviana Pozzoli <i>Riflessi del Surrealismo nel lavoro critico di Raffaele Carrieri: forme, tempi, contesti</i>	42
Angela Sanna <i>«Direzioni», «Evento», «I 4 Soli»: le «revues italiennes d'avant-garde» e la collaborazione con «Il Gesto» e «Phases»</i>	59
Caterina Caputo <i>Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)</i>	77
Claudio Zambianchi <i>Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio ed Enrico Crispolti</i>	96
Giorgio Di Domenico <i>“Un anonimo del XX secolo”: riattivazioni italiane di Magritte, 1968-1970</i>	105
Eleonora De Giovanni <i>Salvador Dalí e la Biennale di Venezia del 1954: antefatti, relazioni diplomatiche e strategie commerciali</i>	119
Manuel Barrese <i>La Prima mostra del Surrealismo italiano (Roma, 1957). Ambizioni, equivoci e sfortuna storiografica</i>	133
Alessandro Nigro <i>Un osservatorio particolare per la diffusione del Surrealismo nell'Italia degli anni Sessanta: le aste di arte contemporanea Finarte a Milano</i>	154
Davide Lacagnina <i>«Un delizioso caos in un cranio inquieto». Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst</i>	173
Alba Romano Pace <i>Il tempo circolare. Frida Kahlo e il Rinascimento</i>	198

Giulia Tulino	
<i>Fabrizio Clerici visionario ed eccentrico. L'uomo, l'artista, i rapporti internazionali</i>	220
Ilaria Schiaffini	
<i>La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman</i>	242
Raffaele Bedarida	
<i>«An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy</i>	267
Peter Benson Miller	
<i>Surrealisti (poco) ortodossi: Robert Rauschenberg, Paul Thek e le strategie queer dei Neoromantici intorno a Eugene Berman e Corrado Cagli a Roma</i>	285

Editoriale

Davide Lacagnina

Inauguriamo, con questo doppio numero ‘speciale’, una nuova formula per «La Diana»: un fascicolo monografico legato al centenario della pubblicazione del *Manifesto del Surrealismo* di André Breton (1924-2024) e dedicato non solo alla ricezione critica del movimento e alla fortuna dell’arte surrealista in Italia ma anche al rilievo che l’incontro con la cultura italiana e l’esperienza del viaggio in Italia hanno avuto nelle ricerche di molti artisti surrealisti, nella più ampia considerazione della varietà delle pratiche sperimentate e della *longue durée* del movimento.

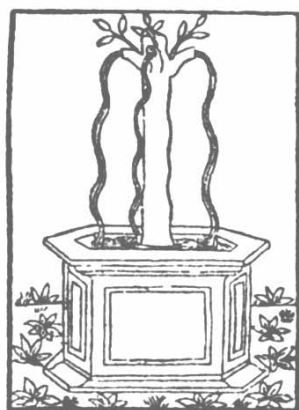
L’iniziativa di questo primo fascicolo monografico è strettamente connessa all’attività scientifica, didattica e di ricerca, della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell’Università degli studi di Siena, Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali, e arriva a conclusione di un anno di collaborazioni con altre istituzioni e con alcuni degli studiosi coinvolti anche in questa pubblicazione. Il convegno internazionale a cura di Alessandro Nigro, Ilaria Schiaffini e mia, *Il Surrealismo e l’Italia. Reti intellettuali, vicende espositive, ricezioni critiche, memorie visive* (Firenze-Siena, 21-22 maggio 2024), è stato promosso dalla Scuola e dal Dottorato di ricerca in Storia dell’arte dell’Università degli studi di Siena-Università per stranieri di Siena, dall’Università degli studi di Firenze, nel quadro dell’Accordo di collaborazione culturale e scientifica del Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo con l’École Pratique des Hautes Études di Parigi, da Sapienza Università di Roma, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo e Dottorato di ricerca in Storia dell’arte, e dall’Institut Français di Firenze. Nello scorso autunno, invece, la mostra a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, *Il Surrealismo e l’Italia* (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), ha visto la partecipazione dei tre curatori di questo numero monografico e di altri autori ugualmente coinvolti nel progetto del fascicolo, con la pubblicazione di alcuni contributi nel relativo catalogo (Dario Cimorelli editore, Milano, 2024).

Allo stesso modo, la decisione della Scuola di patrocinare il convegno *Alternative Attuali. Arte contemporanea all’Aquila, 1962-1968. Nuovi studi e ipotesi d’intervento* (L’Aquila, MAXXI, 11-12 maggio 2022) e la pubblicazione del volume *Alternative Attuali. L’esperienza di Enrico Cri-*

spolti all'Aquila. 1962-1968, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2024, è in linea con un preciso filone di studi che, avviati già per tempo da Enrico Crispolti, a lungo docente di Storia dell'arte contemporanea a Siena e direttore di questa Scuola di Specializzazione, sono tornati a investigare l'eredità del Surrealismo e la sua attualità nella pratica artistica contemporanea attraverso una prospettiva orizzontale di ricomposizione della memoria visiva della sua produzione e della sua fortuna critica, espositiva e collezionistica. Agli 'omaggi' allestiti da Crispolti negli anni Sessanta nel Castello spagnolo dell'Aquila si devono del resto la piena rivalutazione di pittori a lungo negletti e marginalizzati come Alberto Savinio (Davide Lacagnina, *Alberto Savinio: "una più appropriata collocazione"*, in *Alternative Attuali*, cit., pp. 153-163) o il recupero al dibattito italiano del lavoro di artiste 'eccentriche' come Toyen (Caterina Caputo, *Alternative Attuali 3, 1968. La mostra-omaggio a Toyen, ovvero del Surrealismo dopo l'Informale*, ivi, pp. 130-138), in anni cruciali, di transizione della pittura italiana dall'Informale alla Nuova Figurazione e, contestualmente, di apertura di inediti campi d'indagine e di definizione di nuovi orientamenti metodologici per la storiografia artistica.

Non sorprenderà dunque ritrovare nelle pubblicazioni appena citate alcuni dei nomi presenti anche in questo fascicolo (Bedarida, Caputo, Sanna, Schiaffini, Zambianchi) e meno che mai può sorprendere il fatto che alcuni di questi autori abbiano una formazione senese (Bedarida, Schiaffini, io stesso), nel segno di una continuità di interessi e di una circolarità di scambi e di confronti ormai più che rodati, per cui ci è sembrato naturale individuare «La Diana» come sede ideale per la pubblicazione delle ricerche portate avanti negli anni in questa direzione.

Abbiamo deciso pertanto di procedere per questo numero speciale con degli inviti mirati e di affidare poi al consueto processo di revisione a doppio cieco le proposte pervenute, come da politica editoriale della rivista e da prassi ormai consolidata per le pubblicazioni scientifiche a livello internazionale, e tantopiù per quelle in open-access come la nostra. Lo stesso criterio orienterà, in futuro, l'iniziativa di fascicoli analoghi che occasionalmente saranno pubblicati in alternativa ai più consueti numeri miscelanei (in fascicoli singoli o doppi, a seconda delle circostanze), per restituire e dare valore alle attività promosse dalla nostra Scuola sul doppio fronte della formazione e della ricerca: un binomio cui intendiamo restare saldamente ancorati per gli anni a venire, convinti come siamo che formazione e ricerca siano opzioni inseparabili in un proficuo e costante arricchimento reciproco e rimangano pertanto l'unica strada percorribile per risultati che si vogliono di qualità, tanto nella didattica in aula quanto nell'avanzamento degli studi.



LA DIANA

Il Surrealismo e la cultura italiana

La critica, le mostre, le ricerche degli artisti

a cura di
Davide Lacagnina, Alessandro Nigro
e Ilaria Schiaffini

Introduzione

Davide Lacagnina, Alessandro Nigro e Ilaria Schiaffini

Tra le prime pagine del volume pubblicato in occasione della recente esposizione *Surrealism Beyond Borders* (New York, The Metropolitan Museum of Art, 4 ottobre 2021-30 gennaio 2022 e Londra, Tate Modern, 25 febbraio-29 agosto 2022), non poteva mancare la celebre mappa del ‘mondo al tempo dei surrealisti’, apparsa nel giugno del 1929 in un numero fuori serie della rivista belga «Variétés», che sostituiva la geografia fisica con una ideologica e sentimentale.¹ Lungo una linea dell’equatore elastica e zigzagante, il cuore del Vecchio Continente era rappresentato – e non poteva essere altrimenti – da Parigi e si estendeva appena alla Germania, all’Austria e all’Ungheria e da ciò che rimaneva dell’Europa – molto poco, a dire il vero – si allungava all’Estremo Oriente, all’Oceania e alle Americhe, in una rappresentazione insolita delle terre emerse, che stravolgeva anche gli equilibri politici, economici, militari e – non ultime – le gerarchie ‘culturali’ del pianeta alle soglie degli anni Trenta, quando istanze rivoluzionarie e slanci immaginifici sorreggevano l’ala più radicale del movimento.²

La riproduzione faceva da viatico ai saggi pubblicati nel volume e scandiva la sequenza, con affondi mirati sui più diversi contesti territoriali, con aperture davvero pionieristiche per alcune aree (Egitto, Siria, Filippine, per esempio), che rimarranno di certo, e per lungo tempo, un riferimento imprescindibile per lo studio della diffusione di un movimento da anni ormai all’attenzione degli studiosi nei termini di *Global Surrealism*. In quella occasione, tuttavia, nonostante la presenza di molti riferimenti ad artisti italiani, nessun saggio fu dedicato specificatamente all’Italia:³ poco più che peduncolo nella mappa del 1929 e pressoché assente, con pochissime eccezioni, nelle molte pubblicazioni che inevitabilmente il centenario del manifesto di André Breton (1924-2024) ha propiziato un po’ dappertutto in Europa e nel mondo.⁴

Le ragioni di questa assenza sono molteplici e vanno ricercate sia nel passato (nelle storiche resistenze della cultura ufficiale italiana nei confronti del Surrealismo, fatta eccezione per i pochi studiosi che hanno portato avanti pure importanti e qualificate ricerche su questo fronte in maniera isolata e ‘appartata’ dal *mainstream* acca-

demico), sia nel presente, in ragione di una letteratura corrente che, all'estremo opposto, ha spesso finito per volgarizzare il Surrealismo e specialmente i suoi artisti – fortunati *long-seller* nell'editoria commerciale – in maniera subalterna (e inconsapevole, perlopiù) all'egemonia di paradigmi storiografici quasi mai messi in discussione e ormai del tutto superati; quando a prendere il sopravvento non è stato il racconto aneddotico di 'vite', 'viaggi', 'amori', 'sogni' e 'magie', in un lessico nemmeno poi così accattivante per il suo alto tasso di inflazione e per lo smarrimento di ogni questione più propriamente storico-critica.

La raccolta di saggi che qui si presenta intende invertire questa tendenza e colmare dunque – almeno in parte, s'intende – una lacuna ancora oggi esistente nella storiografia internazionale, scegliendo come focus le relazioni intrecciate dal Surrealismo nella sua *longue durée* con l'Italia, oltre gli ormai ben noti, documentatissimi e controversi apporti dei fratelli de Chirico alle origini del movimento (una matrice che è bene non perdere mai di vista nella genesi della poetica surrealista), o le influenze, pure largamente investigate, che la sua tutt'altro che effimera 'moda', fra anni Cinquanta e Sessanta, ha avuto anche sull'arte italiana postbellica, da Gianni Dova a Enrico Baj.

Il proposito che ci ha spronato in questa occasione è stato così quello di andare più a fondo nella ricomposizione della presenza del Surrealismo in Italia, e quindi della cultura italiana nel Surrealismo, e di sondare gli ambiti meno battuti ed esplorati di questo scambio, a beneficio di una ricostruzione circostanziata dei contesti, dei tempi e delle forme della fortuna italiana del movimento e della riconsiderazione delle occasioni reali di riflessione sulla cultura italiana da parte di molti dei suoi esponenti, in una cronologia quanto più ampia possibile, che coprisse tanto gli esordi (e persino gli anni precedenti alla pubblicazione del manifesto) quanto le più tarde attestazioni del movimento. Il denominatore comune dei saggi qui raccolti è il riferimento alle arti figurative, alle loro vicende critiche, espositive e collezionistiche, alle loro ricadute sulla coeva produzione artistica italiana e più in generale al contributo dell'arte italiana alla definizione di una poetica surrealista transnazionale, in una prospettiva sia storica che di attualità della ricerca.

Lo sforzo è stato insomma quello di sottrarre l'Italia alla sua corrente banalizzazione, al suo ingrato destino di paradiso perduto e sfondo pittoresco di *boutades* e biografie romanzate, come da rigurgito *grand-touriste* di epifanie ed esperienze iniziatiche o peggio, specie nei più maldestri approcci storiografici, alla sua persistente rappre-

sentazione quale assoluto *resort* premoderno, da confondere (o sovrapporre, altrimenti) con i paesaggi della Costa Brava, del Nord Africa o dell'America Latina (in questi stessi termini pure spesso semplificati). Quando in realtà – e le pagine che seguono lo dimostrano largamente – i rapporti furono tanti e di una densità tale da scoraggiare ogni superficialità in tal senso, a favore di più orizzontali approcci di studio non già mirati a riscattare una presunta (e per molti osservatori conclamata) marginalità, quanto piuttosto a riequilibrare i rapporti di dare e avere tra centri e periferie della produzione surrealista e a soppesare, con maggiore cognizione di causa e più maturo giudizio, il contributo specifico di vicende e personalità, fin qui appunto solo marginalmente considerate, per provare così a bandire luoghi comuni, scalfire gerarchie valoriali (a partire dalle idee stesse di centri e periferie culturali) e riconoscere finalmente, anche per la cultura italiana, la necessità di uno sguardo multicentrico e stratificato, capace di cogliere nelle pieghe della sua più alta tradizione, antica e moderna, le molte sfumature, le sollecitazioni, le generose aperture e financo le vistose contraddizioni con cui il Surrealismo ha dialogato per anni.

In maniera piuttosto eloquente, di questa altalena di fulminanti intuizioni e clamorosi inciampi, rende conto la sequenza dei primi contributi qui raccolti. Nel giovanissimo Carlo Bo, per esempio, il Surrealismo agisce chiaramente da potente stimolo intellettuale, per ripensare in maniera radicale tanto la propria formazione quanto le proprie convinzioni politiche o almeno trovare all'interno di esse la possibilità di un compromesso fra sentire religioso e impegno militante. Lo dimostra il contributo di Carlotta Castellani, in cui, tra l'apporto d'inediti documenti d'archivio e la ricomposizione della biblioteca di Bo, si precisano i termini dell'interesse dello studioso, in maniera sempre più consapevole e informata, tanto per la letteratura surrealista (in particolare, per la poesia di Éluard, anche tramite alcuni contatti personali diretti e indiretti) quanto per le arti visive proprio a partire dai libri illustrati del poeta francese: aspetto fin qui meno sondato dagli studi. Nell'autarchia culturale del Secondo conflitto mondiale ribellismo giovanile e finenze esegetiche alimentano la necessità di un aggiornamento sui testi dell'avanguardia d'Oltralpe in maniera determinante alla definizione di un'avventura insieme umana e professionale.

Da una posizione isolata e apparentemente periferica alle più comuni traiettorie surrealiste (e tuttavia non meno capace di tempestivi allineamenti), si passa così, nella ricostruzione di Viviana Pozzoli, alla vivacità

dell'ambiente milanese della Galleria del Milione, attento alle novità che arrivavano dal *milieu* surrealista attraverso il filtro dell'editoria d'arte e della stampa periodica d'avanguardia: è in questo contesto che maturano i primi interessi di Raffaele Carrieri per il 'fantastico' e per una sua peculiare declinazione nell'arte moderna italiana. Dopo gli anni parigini, l'amicizia con Prampolini e i contatti di quest'ultimo con André Breton concorrono a definire uno spettro molto ampio ma al fondo coerente di opzioni, in cui il recupero di alcuni 'eccentrici' maestri italiani (Arcimboldo, per esempio) convive con l'apprezzamento per la più recente produzione di Leonor Fini e prepara il terreno a un'impresa editoriale di tutto riguardo e forse a oggi non ancora pienamente riconosciuta nel suo valore dalla storiografia artistica. Le generose aperture del volume *La fantasia degli italiani* (Editoriale Domus, Milano, 1939), con la sua spettacolare impaginazione di tavole e illustrazioni intese a sollecitare analogie e accostamenti anche molto azzardati ma mai banali, segnarono infatti una nuova stagione di predilezioni (Clerici, Lepri, Viviani) e l'inclusione del nome di Carrieri da parte di Arturo Schwarz, insieme a quelli di Carlo Bo ed Emilio Servadio, nel novero dei pochissimi studiosi italiani del Surrealismo.

Sul fronte della circolazione delle idee, delle opere e dei discorsi intorno a esse, i periodici d'arte si confermano ancora una volta un prezioso bacino cui attingere per meglio documentare quantità e qualità delle informazioni disponibili e delle posizioni di dibattito a precise altezze cronologiche. È quanto discute Angela Sanna nel suo contributo sulle riviste «Direzioni», «Evento», «I 4 Soli», con particolare riferimento all'eredità del Surrealismo e alla sua ritrovata attualità, dal punto di vista teorico e poetico, nelle proposte degli artisti che hanno animato e orientato la discussione sulle pagine delle pubblicazioni esaminate. A emergere sono subito almeno tre tratti, distintivi delle dinamiche di queste iniziative e direttamente collegabili alle prerogative del movimento di Breton: l'attivismo di gruppo nell'organizzazione di mostre e nella promozione degli artisti a livello internazionale, la continuità tra arte, critica e politica e, più in generale, il taglio interdisciplinare delle linee editoriali adottate, in anni di forte protagonismo della cultura italiana sulla scena europea (e non solo). Centrale è in questo contesto la personalità di Édouard Jaguer, ponte di collegamento tra Italia e Francia e testa di ariete di una nozione di Surrealismo aperta e non dogmatica, su cui misurare tanto la crisi dell'Informale quanto la tenuta dei nuovi indirizzi di ricerca maturati in diretto dialogo con quel movimento tra anni Cinquanta e Sessanta. In linea con questa casistica è la vicenda di Sergio

Dangelo agli esordi della sua carriera nella lettura che ne propone Caterina Caputo. Il contatto diretto con E.L.T. Mesens, attraverso una fitta corrispondenza inedita, fa emergere chiaramente, accanto alla matrice surrealista, anche l'eredità del Dadaismo tedesco, e in particolare dell'opera di Kurt Schwitters, 'riscoperto' negli stessi anni a Milano grazie a una serie di mostre intese a rilanciare la modernità e l'originalità delle sue ricerche.

Gli anni Sessanta (ma, in maniera più embrionale e frammentaria, anche i Cinquanta) sono anche i primi in Italia in cui si tenta una riconsiderazione storica del movimento di Breton, complice l'avvio di un interesse collezionistico spinto soprattutto dalla febbrile attività di alcune gallerie private e grazie a una serie di iniziative espositive su più larga scala che si devono soprattutto all'azione di Luigi Carluccio ed Enrico Crispolti e a cui va dato il merito di un'ampia ricognizione di opere e artisti mai prima di allora presenti o accessibili in Italia in maniera diretta e in numeri così importanti. La prospettiva storiografica che sorreggeva l'assai diversamente caratterizzata proposta dell'uno e dell'altro, ora estesa retrospettivamente alle fonti della 'fantasia' surrealista, ora proiettata in avanti sulla crisi dell'Informale e l'attualità della più recente produzione artistica, è al centro del saggio di Claudio Zambianchi, che analizza luci e ombre delle operazioni intraprese in quel decennio, riconoscendo il valore di alcune importanti intuizioni (l'evidente matrice surrealista di alcune proposte in ambito Pop Art) e nondimeno i limiti di una filiazione di fatto rastremata ai soli esiti della Nuova Figurazione (come dimostra l'ampia attenzione dedicata a Giannetto Fieschi e Sergio Vacchi nelle *Alternative Attuali* di Crispolti) a fronte della montante carica dirompente della Neoavanguardia italiana sedotta piuttosto, sul finire degli anni Sessanta, dagli aspetti più teorici e concettuali del Surrealismo. È questa convergenza di interessi che esplora Giorgio Di Domenico nel suo contributo, con particolare riferimento alla pittura di Magritte e alla riattivazione del suo repertorio nel lavoro di Giulio Paolini, Jannis Kounellis e Renato Mambor, non già e non solo nella forma della citazione o del prelievo diretto quanto in ragione di quello spazio di libertà consustanziale alle ragioni più profonde della poetica bretoniana che, tra memorie personali, ambiguità linguistiche e dislocazioni figurali, segna le sperimentazioni più felici della linea 'analitica' dell'arte italiana al giro di boa del decennio Settanta. Secondo l'autore, gli interventi di questi artisti delle neoavanguardie avrebbero liberato Magritte sia da una polverosa aura di artista borghese, sia dalla scontata immagine di anticipatore delle iconografie della Pop Art.

Negli interventi di Eleonora De Giovanni, Manuel Barrese e Alessandro Nigro, ma anche in quello già ricordato di Giorgio Di Domenico, la ricezione del Surrealismo in Italia viene analizzata dal punto di vista della storia delle esposizioni, del collezionismo e del mercato dell'arte. De Giovanni analizza il caso particolare della presenza di Salvador Dalí a Venezia in concomitanza e a margine della celebre Biennale 'surrealista' del 1954: la trasferta della mostra dalla precedente sede romana (*Mostra di quadri, disegni ed oreficerie di Salvador Dalí*, Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi, maggio 1954) a Palazzo delle Prigioni a Venezia, sede del Circolo artistico, e la non semplice inclusione nel novero delle opere esposte di alcuni acquerelli per il progetto poi abortito dell'illustrazione della *Divina Commedia* per il Poligrafico dello Stato, si rivelano, grazie a una minuziosa e rigorosa analisi dei documenti d'archivio (ASAC, La Biennale di Venezia) in tutta la loro complessità, generata non solo dal temperamento istrionico ed esuberante della coppia Salvador/Gala (che perseguivano in realtà – con largo anticipo sui tempi – una fredda e calcolata strategia promozionale e commerciale che teneva conto delle leggi della comunicazione), ma anche dalle polemiche causate dalla posizione politicamente compromessa dell'artista e dalle esigenze organizzative del commissario della Biennale Pallucchini, per il quale l'omaggio al Surrealismo si stava rivelando un complicato rompicapo da risolvere. Il puntuale ancoraggio degli avvenimenti alle fonti permette alla studiosa di ricostruire in modo ampio ed esaustivo un importante momento della ricezione del Surrealismo nella Penisola, offrendo nuove e significative prospettive di interpretazione.

Si resta negli anni Cinquanta con l'intervento di Manuel Barrese, che getta luce su un evento quasi dimenticato dalla storiografia surrealista nonostante il titolo altisonante di *Prima mostra del Surrealismo italiano* (Roma, Circolo della Stampa, 1957). Anche grazie allo studio di documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Torino l'autore mette a fuoco l'insolita esposizione che, malgrado gli sforzi del suo ideatore Italo Cremona, cadde presto nel dimenticatoio. Nonostante il coinvolgimento nella mostra di artisti pur già presenti nel circuito di gallerie affermate come L'Obelisco a Roma, il Naviglio a Milano e Il Cavallino a Venezia, e certe tangenze con quanto era recentemente accaduto nelle sale della Quadriennale romana, vi furono alcuni fattori che determinarono la scarsa fortuna della manifestazione: da un lato, l'assenza di personaggi famosi come Leonor Fini e Fabrizio Clerici, che forse temettero di mescolarsi ad artisti poco noti, dall'altro l'atteggiamento negativo di Arturo Schwarz, che pure aveva avuto contatti con Cremona proprio in quel periodo ma che non poteva concordare

con la lettura sovrastorica del concetto di Surrealismo che emergeva dall'esposizione. L'esclusione di Giorgio de Chirico e il ruolo marginale nella mostra di Alberto Savinio contribuirono ulteriormente a proiettare un cono d'ombra sull'iniziativa, minuziosamente ricostruita e interpretata da Barrese, che passa in rassegna con scrupolo filologico-documentario tutti i dipinti dell'esposizione, fra i quali spiccavano i triestini Arturo Nathan e Cesare Sofianopulo.

Il contributo di Alessandro Nigro sposta l'attenzione sul mercato dell'arte, analizzando il fenomeno delle nuove aste d'arte contemporanea Finarte a Milano, con particolare riferimento alla presenza di opere surrealiste, negli anni Sessanta, periodo in cui si assiste a una vera e propria esplosione di interesse relativamente ad artisti fino a quel momento diffusi principalmente grazie al ruolo pionieristico di alcune gallerie private, dalla romana Galleria dell'Obelisco alle milanesi Galleria del Naviglio e Galleria Schwarz, per non citare che le principali. Ne emerge un quadro estremamente vivace, in cui si assiste alla presentazione di una produzione surrealista spesso di grande importanza che incontrò il favore non solo dei collezionisti ma anche di galleristi e mercanti. Tale intensa circolazione di opere surrealiste grazie alle aste, certo anche favorita da un giro d'affari al rialzo, che permise in alcuni casi di decuplicarne il valore nel corso di pochi anni, rappresentò certamente un fattore nuovo che andò ad alterare i delicati equilibri del mercato dell'arte del tempo. Particolare attenzione viene infine prestata, in questo ma anche nel saggio precedentemente analizzato di Di Domenico, alla fortuna espositiva, collezionistica e mercantile di René Magritte nell'Italia degli anni Sessanta.

La sezione dedicata alle ricerche degli artisti si apre con due saggi dedicati alla relazione dei Surrealisti con gli antichi maestri, tema controverso per ogni movimento d'avanguardia, in genere restio a dichiarare genealogie nel passato, e poco trattato negli studi sul movimento bretoniano; eppure era stato lo stesso fondatore a inserire Paolo Uccello fra gli artisti vicini al Surrealismo già nel *Manifesto* del 1924 e a ritornare su questo rapporto anche in una complessa e articolata opera della maturità (*L'Art magique*, 1957). Davide Lacagnina prosegue qui il filone di ricerca recente dei suoi studi, volto a recuperare la fortuna visiva delle opere degli antichi maestri nella pittura surrealista, in un intreccio complesso con la fortuna letteraria, la ricezione critica e la storiografia artistica. In questo saggio Raffaello e Michelangelo emergono nell'opera di Max Ernst come sottotesti, consapevolmente filtrati attraverso citazioni dirette e in-

dirette. L'autoritratto di Raffaello degli Uffizi, ripreso da Ernst nel dipinto *Au rendez-vous des amis* (1922), è il punto di partenza per una ricognizione puntuale dei riferimenti condivisi tra il contesto familiare (gli omaggi al padre, pittore dilettante), la tradizione degli affreschi celebrativi, i dibattiti storiografici (probabilmente mediati dalla moglie storica dell'arte, Luise Strauss, e presenti anche nella formazione di Ernst come studente di Storia dell'arte nell'Università di Bonn), e infine la *Traumdeutung* di Freud, che cita *La Scuola di Atene* come emblema della sintesi onirica di frammenti inconsci. La lezione di Freud converge inaspettatamente nel laboratorio creativo di Ernst con quella di de Chirico, che nel recente ritorno al museo, come noto assai indigesto per i surrealisti, guardava al maestro urbinato nelle opere e negli scritti (*Raffello Sanzio*, 1920). Il secondo caso di studi riguarda la presenza di Michelangelo in un'altra autorappresentazione d'artista, *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti*, in cui il maestro viene riletto in forme indirette attraverso la mediazione di Rodin e, ancora una volta, di Freud.

Nel suo contributo, Alba Romano Pace analizza dettagliatamente la produzione pittorica di Frida Kahlo nel suo rapporto con gli antichi maestri italiani e fiamminghi da un lato, e delle antiche civiltà precolumbiane dall'altro. Tale sincretismo culturale caratterizzava non solo la sua opera ma anche la cultura messicana del tempo, in cui da un lato si riscoprivano le antiche radici delle culture native autoctone (gli studi sui geroglifici Maya di Sylvanus G. Morley sono del 1915; *Idols Behind Altars* dell'antropologa Anita Brenner è del 1929), che rafforzavano l'idea di un tempo ciclico e di una continuità culturale sovra-storica, dall'altro, sulla scia degli ideali post-rivoluzionari di fratellanza e libertà, si idealizzava il Rinascimento italiano come un'epoca in cui rispecchiarsi. Sullo sfondo di questo contesto di sinergie culturali, che per Kahlo si concretizzò anche nell'adesione giovanile al gruppo intellettuale de Los Cachuchas, Romano Pace esplora le numerose influenze stilistiche e iconografiche degli *old masters* nella sua produzione pittorica, in un serrato gioco di rimandi e confronti.

Il numero offre poi un affondo su quattro artisti, che possono a vario titolo essere inseriti in una galassia surrealista non ortodossa sviluppatasi in Italia, fino a poco tempo fa sfuggita alle narrazioni sugli sviluppi del movimento bretoniano e rimasta al contempo ai margini delle ricostruzioni dei contesti emergenti dal Dopoguerra in avanti. Tutti i casi si collocano su una traiettoria di scambio tra Stati Uniti e Italia, che fu determinante prima per la trasformazione del Surrealismo a contatto con il sistema mediatico e commerciale americano, e poi

per la sua disseminazione di ritorno in Europa.⁵ È il caso degli artisti neoromantici, come Berman, promossi dalla cerchia dei modernisti di Hartford e poi approdati negli anni Cinquanta a Roma; o del surrealista americano Paul Thek, che con quel *milieu* entrò in contatto nel decennio successivo, durante un viaggio di formazione in Italia. La stessa rete di galleristi privati, collezionisti e istituzioni museali americane offrì, viceversa, un'accoglienza agli artisti italiani in odore di surrealismo, quali Fabrizio Clerici e Massimo Campigli.

Il saggio di Giulia Tulino, basato su ricerche di lunga data nell'archivio Clerici, restituisce una biografia intellettuale dei primi anni di formazione, volta a evidenziare una fitta rete di frequentazioni, scambi e collaborazioni con scrittori (Raffaele Carrieri, Alberto Savinio, Jean Cocteau), artisti (Leonor Fini, Pavel Tchelitchew, Eugene Berman, Salvador Dalí), galleristi (tra gli altri Alexander Iolas, Gaspero del Corso e Irene Brin). Simili intrecci, di carattere personale e professionale, furono determinanti per l'affermazione di Clerici in un contesto di arte fantastica o post-metafisica italiana e, parallelamente, per il suo precoce successo sul mercato americano. Il saggio valorizza, inoltre, una delle prime committenze per la ristrutturazione di Casa Cicogna a Venezia, che l'architetto-artista trasformò in un manufatto architettonico di impronta surreale.

Dietro alle fantasie archeologico-architettoniche di Eugene Berman Schiaffini intravede una serie di fonti fotografiche, in parte da lui prodotte, che costituiscono l'imponente collezione messa insieme dall'artista negli anni romani (1957-1972). Dal soggiorno americano deriva la sua familiarità con la fotografia, qui circostanziata mediante un primo censimento degli autori presenti nell'archivio (Henri Cartier-Bresson, Helen Levitt, Charles Henri Ford; oltre a ditte storiche come Alinari, Brogi, Boehme) e dei possibili incontri avvenuti attorno alla galleria newyorkese di Julien Levy e alla comunità di artisti e intellettuali di Los Angeles. L'imponente raccolta, oggi custodita presso l'American Academy in Rome, si configura come un atlante warburghiano, strutturato mediante diverse decine di album di viaggio, al quale Berman attinse a più riprese nel corso del tempo per vivificare la sua ispirazione ai luoghi. La lettura delle fonti fotografiche in una prospettiva di *Visual Studies* (da Benjamin a Didi-Huberman) permette di mettere a fuoco il peculiare innesto di realismo e immaginazione delle *Imaginary Promenades in Italy* dell'artista russo, dove l'*ars combinatoria* modellata sugli antichi trattati di architettura e sulla metafisica di de Chirico rivela un dialogo fondativo non solo con la fotografia, ma anche con il cinema.

Julien Levy è anche al centro del contributo di Bedarida. Con la sua attività di collezionista e gallerista, dalle importanti connessioni parigine, egli fu tra i primi a promuovere il Surrealismo in continuità con l'arte fantastica, collegando una tradizione pittorica pluricentenaria (Giovanni di Paolo, Arcimboldo, Bosch) con l'affermazione della cultura dell'immagine riprodotta, del cinema e delle arti del palcoscenico. Oltre a evidenziare il ruolo di Levy in questa trasformazione del Surrealismo, Bedarida individua come tratto caratterizzante dell'ambiente socio-culturale un'identità sessuale fluida, che accomuna personalità come Corrado Cagli, Leonor Fini, Jean Cocteau, Eugene Berman e Pavel Tchelitchev. A conferma di un tale surrealismo *queer*, Bedarida analizza il caso di Massimo Campigli, uno degli artisti maggiormente esposti da Levy e che, nonostante la sua dichiarata estraneità rispetto al movimento bretoniano, fu recepito in quel contesto in una prospettiva di arte fantastica e onirica, ispirata all'arte etrusca. Nel suo lavoro, presentato alla mostra di esordio newyorkese del 1931, Bedarida vede la rappresentazione performativa di una identità sessuale non binaria, giocata sul travestimento in abiti femminili, che appare confermata nei suoi scritti autobiografici.

Sull'identità *queer* dell'ambiente neo-romantico si concentra infine il saggio di Peter Benson Miller. L'autore individua una possibile fonte per il surrealismo di Paul Thek nel suo soggiorno romano, abitualmente trascurato a favore del contesto di appartenenza. Partendo dal confronto con le *Scatole personali* di Rauschenberg, esposte all'Obelisco nel 1953, Miller rilegge i suoi assemblage feticisti degli anni Sessanta secondo le categorie critiche di Tom Folland di un modernismo *queer*,⁶ che considera connesso con le declinazioni del decorativo, del 'degradato' e del femminile in antitesi con le idee greenberghiane. Nelle modalità espositive, nel carattere teatrale e nei riferimenti intimisti delle opere di Thek l'autore rinviene alcune omologie con il *milieu queer* gravitante attorno a Cagli e alla cerchia dei neo-romantici, che lo induce ad avanzare confronti con i paraventi di Eugene Berman e di Dario Cecchi e con i collage e i vassoi di Leda Mastrocinque. Ulteriore anello di congiunzione con Roma è individuato in Cy Twombly, compagno di viaggio e amante di Rauschenberg nei primi anni Cinquanta, nonché cicerone di Thek nel suo soggiorno romano, accanto a Topazia Alliata.

In conclusione, uno sguardo d'insieme ai contributi qui presentati rende immediatamente evidente, al di là dell'opinione che se ne possa avere, che la questione del rapporto del Surrealismo con l'Italia, vasta e articolata e densa di temi importanti, rimane di stringente attualità

nell'ambito degli studi e non può certo esaurirsi con le celebrazioni del centenario del movimento (1924-2024). I curatori sperano pertanto che il presente numero possa costituire, più che un punto di arrivo per archiviare l'argomento, un trampolino per rilanciare e ulteriormente approfondire, negli anni futuri, un tema che certo riserva ancora un grande potenziale di ricerca e molteplici spunti di interesse.

¹ *Surrealism Beyond Borders*, edited by Stephanie d'Alessandro and Matthew Gale, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021. Su cui si vedano le riserve di Claudia Mesch, *Global Reach or a Case for Provincialization? Coming to Terms with Surrealism Beyond Borders*, «International Journal of Surrealism», I, 1, 2023, <https://manifold.umn.edu/read/ijs0101-05/section/a2ad226b-25d3-4c88-bba6-ef51b6c39722> (ultimo accesso: dicembre 2024).

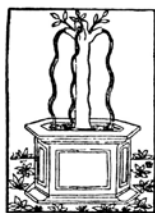
² *Le Monde au temps des surréalistes*, in *Le Surréalisme en 1929* («Variétés», numéro hors série et hors abonnement, juin 1929), pp. 26-27. La mappa pubblicata su «Variétés» è stata attribuita a Yves Tanguy.

³ La stessa sorprendente assenza di una voce dedicata all'Italia è in *The International Encyclopedia of Surrealism*, edited by Michael Richardson *et al.*, 3 voll., Bloomsbury, London, 2019.

⁴ Uniche eccezioni in questo contesto i cataloghi delle mostre *Il Surrealismo e l'Italia* (Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, Dario Cimorelli editore, Milano, 2024, e *Surrealismi. Da de Chirico a Gaetano Pesce* (Rovereto, Mart, 12 luglio-20 ottobre 2024), a cura di Denis Isaia, Sagep, Genova, 2024.

⁵ Si veda il recente *Géographies du Surréalisme. L'internationalisation du mouvement: États-Unis et Italie*, articles réunis par Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2022, <https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine-num-n°3-Geographies-du-surrealisme-BAT.pdf> (ultimo accesso: dicembre 2024); traduzione inglese: https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁶ Tom Folland, *Robert Rauschenberg's Queer Modernism: The Early Combines and Decoration*, «The Art Bulletin», 92, 4, 2010, pp. 348-365.



Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)

Carlotta Castellani

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
Dipartimento di Studi Umanistici

Contact carlotta.castellani@uniurb.it

Lo studio ricostruisce l'evoluzione del giudizio critico di Carlo Bo sul Surrealismo nel decennio che intercorre tra 1935 e 1945 e il ruolo occupato dalle arti visive nella sua riflessione a partire dai documenti conservati presso la Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino. Oltre ad individuare le fonti bibliografiche sul Surrealismo consultate da Bo, attraverso il carteggio inedito con Leone Traverso emerge quanto le liriche e gli scritti di Paul Éluard abbiano stimolato in Bo una riconsiderazione dei rapporti tra poesia e pittura che ha determinato l'inclusione delle arti visive surrealiste nel volume *Bilancio del surrealismo* (1945).

The paper focuses on Carlo Bo's critical judgment on Surrealism in the decade between 1935 and 1945, as well as the role of visual arts in his reflection, based on documents preserved in the Fondazione Carlo e Marise Bo in Urbino. In addition to identifying the bibliographic sources on Surrealism consulted by Bo, the analysis of his unpublished correspondence with Leone Traverso reveals how Paul Éluard's poetry and writings led Bo to reconsider the relationship between poetry and painting. This resulted in the inclusion of Surrealist visual arts in the volume *Bilancio del surrealismo* (1945).

Keywords: Carlo Bo, Surrealismo, Paul Éluard, Curzio Malaparte, «Prospettive»

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Carlotta Castellani, *Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 20-41.
DOI 10.36253/ladiana-3371

Copyright © 2024 Carlotta Castellani

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>

Carlo Bo, Paul Éluard e l'arte surrealista (1935-1945)

Carlotta Castellani

La pittura surrealista, come le arti visive in genere, rappresentarono una preoccupazione del tutto marginale per Carlo Bo rispetto alla centralità del suo interesse per la poesia. Tra i libri della biblioteca appartenuta allo studioso ancora conservati presso la Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino, sono rari i cataloghi di artisti pubblicati tra gli anni Trenta e Quaranta, e i loro nomi rimandano alla cerchia che gravitava intorno alla rivista «Frontespizio» di Piero Bargellini o a «Corrente» di Ernesto Treccani.¹ Sono presenti invece alcuni interessanti libri di poesie illustrati da André Masson, Salvador Dalí, Max Ernst, Man Ray e da altri surrealisti. Attraverso una prima disamina di questi materiali, degli articoli sul Surrealismo pubblicati dallo studioso² e di una parte della sua corrispondenza custodita nell'archivio della Fondazione, si è tentato di delineare il ruolo occupato dalle arti visive nella riflessione critica di Bo sul Surrealismo nel decennio che intercorre tra 1935 e 1945.

1. *Il triste bilancio di* Nota sul surrealismo (1935)

Ai tempi della stesura del primo articolo che Carlo Bo dedicava al Surrealismo, uscito nel 1935 sulla rivista «Circoli»,³ lo studioso aveva appena ventiquattro anni ed era ancora agli inizi della sua carriera: si era laureato in Lettere classiche a Firenze con una tesi su Joris-Karl Huysmans e aveva iniziato a lavorare alla sua seconda tesi su Charles Augustin de Sainte-Beuve all'Università Cattolica di Milano. In apertura dell'articolo egli dichiarava: «Sul Surrealismo non si è mai precisamente informati».⁴ Data la scarsa circolazione in Italia di fonti primarie sulle turbolente vicende del movimento, la conoscenza di Bo si basava principalmente sui testi usciti sulle pagine della rivista «N.R.F. Nouvelle Revue Française», che egli era solito farsi spedire alla libreria Seeber di Firenze, e sulla monografia di Marcel Raymond *De Baudelaire au Surréalisme* del 1933.⁵

Oltre a questi testi, nel suo articolo Bo riconobbe il debito maggiore al volume dal titolo *Petite Anthologie poétique du Surréalisme* (1934) curato da Georges Hugnet, giovane membro del movimento.⁶ Secondo l'italiano, l'approfondita prefazione contenuta nell'antologia a firma di Hugnet «ha molti numeri per pretendere al titolo di breve storia

del Surrealismo».⁷ Se l'importante studio di Raymond aveva un taglio critico-letterario e riusciva nell'intento di inserire il movimento in una più ampia storia della letteratura francese, Hugnet si concentrava invece sulla trattazione storica delle diverse fasi del Surrealismo a partire dai primi anni Venti.⁸ Fin dalle prime pagine, il francese precisava:

Je ne crois pas nécessaire d'insister sur le fait que le surréalisme n'est pas une école littéraire comme l'ont été le romantisme et le symbolisme, qu'il ne s'attache pas à créer un poncif qui fait époque, mais que, *perpétuellement en mouvement*, confrontant sans cesse tous les moyens qui se présentent de parvenir à la transformation du monde et de la pensée, il est *un laboratoire d'études, d'expérimentations*, qui écartent toute velléité d'individualisme. Au reste, il ne paraît douteux à personne *qu'il a seulement pour objectif la vie et non des genres poétiques* dont il n'a rien à redouter.⁹

Hugnet presentava il movimento nel suo insieme come un laboratorio di sperimentazioni interdisciplinari, non circoscrivibili ad alcun genere letterario, all'interno del quale scrittura e produzione artistica erano intimamente legate:

Du reste, les bois de Hans Arp, découpés comme les silhouettes d'un autre monde, et les collages de Max Ernst, dont l'exorbitante réalité invente les catachrèses les plus irréfutables, ont suggéré au surréalisme ses premières démarches dans les terres inexplorées du merveilleux.¹⁰

Sebbene il libro fosse un'antologia di poesia, Hugnet, il quale oltre che poeta era anche artista, nell'introduzione approfondiva gli usi della tecnica del collage, l'importanza degli oggetti e dei film surrealisti e il significato di lavori di collaborazione a più mani tra artisti e poeti, come *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst* (1922) o *L'Immaculée conception* (1930) di Salvador Dalí, Paul Éluard e André Breton.¹¹ In linea con tale prospettiva, nell'antologia i componimenti di Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard e altri, erano intervallati da fotografie in bianco e nero delle opere dei principali surrealisti (fig. 1).

Attraverso lo studio approfondito di questo testo, Bo conobbe dunque la produzione artistica surrealista sebbene, ai fini della stesura dell'articolo per «Circoli», i paragrafi del libro che considerò più interessanti furono quelli dedicati alla ricostruzione storica del movimento e al recente avvicinamento tra Surrealismo e Partito Comunista Francese. Tra gli altri, nella copia appartenuta allo studioso, egli sottolineava a matita il seguente passaggio:

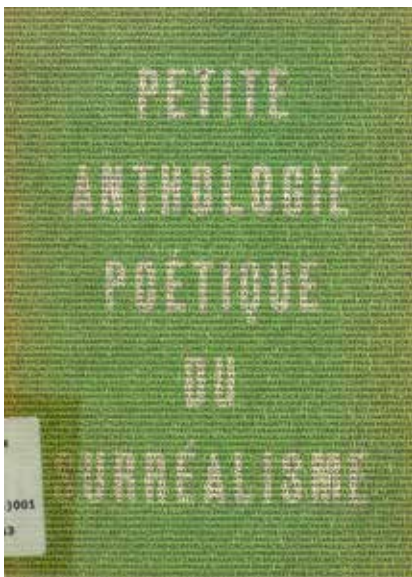
Ils [les Surréalistes] prennent parti pour le prolétariat, pour la lutte de classes, devant la corruption, la pourriture du monde capitaliste. Intellectuels, les surréalistes, avant

tout, d'abord et toujours, ont fait et ne cesseront de faire preuve de courage intellectuel. *Sans théorie révolutionnaire, pas d'action révolutionnaire*, constatait Lénine. De toutes leurs forces, ils peuvent sans répit lutter contre l'idéalisme bourgeois qu'il importait de désagréger à l'aide de la démoralisation la plus saisissante.¹²

Questo paragrafo metteva in luce la posizione ideologica di alcuni membri del movimento che si erano affiliati al Partito Comunista: aspetto che, per Bo, era tra le ragioni del suo «triste bilancio».¹³

Nell'articolo, l'italiano suddivideva la storia del movimento in una prima fase che rappresentava ai suoi occhi il periodo più significativo del Surrealismo, quando il movimento si occupava «del problema cruciale dell'essere», abbandonandosi al sogno, alla dimensione del fantastico per la liberazione dello spirito e la liberazione dell'uomo. Tale periodo d'oro del movimento era terminato già nel 1925 con la pubblicazione del quarto numero de «La Révolution surréaliste» (luglio 1925); la fase successiva, scriveva Bo, «con i propositi di azione pratica, di rivoluzione», aveva gradualmente condotto i surrealisti a scegliere, soprattutto dal 1930, come salvezza il comunismo.¹⁴ Bo criticava la rigidità dei «richiami all'ordine» imposti da André Breton, che nel corso degli anni aveva escluso sempre più membri dal gruppo, e il ruolo subalterno attribuito alla poesia schiacciata dalla causa rivoluzionaria. A suo parere, come conseguenza di questi fatti, la produzione letteraria dei surrealisti aveva perso ogni intima necessità poetica.¹⁵ Inoltre, egli criticava l'eccessiva prossimità tra pittura e poesia difesa da Breton in *Le surréalisme et la peinture*, che Bo considerava «un crudele sacrificio richiesto al poeta [...] tale posizione chiude le

1. *Petite anthologie poétique du Surréalisme*, a cura di Georges Hugnet, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagine interne.



nostre possibilità di approssimazione e ci limita definitivamente ai posti di spettatori».¹⁶

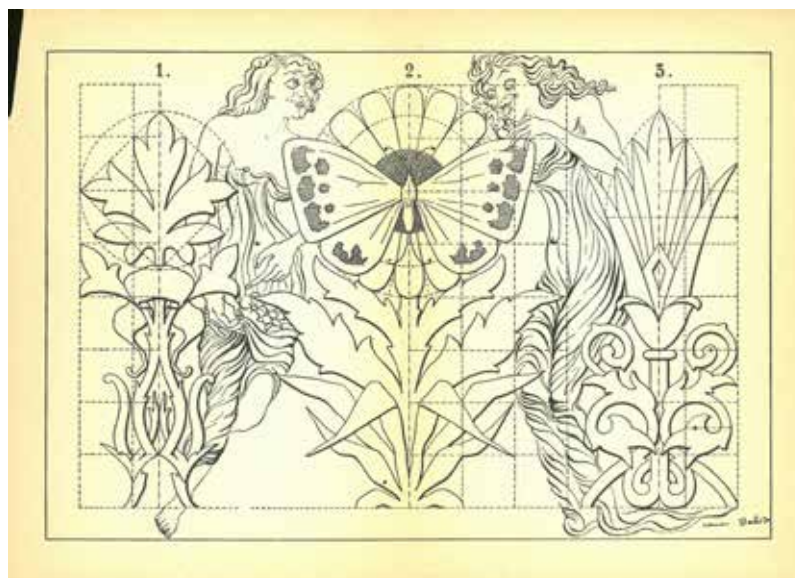
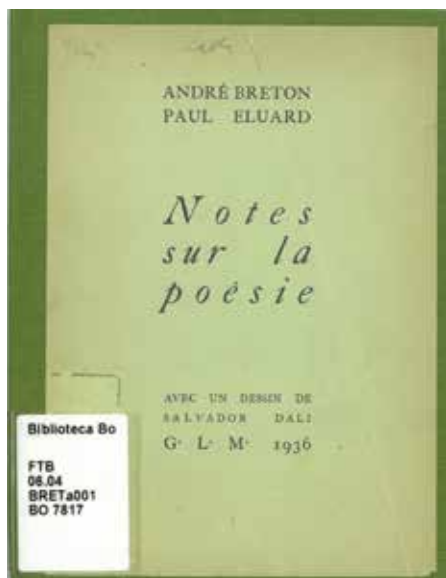
Da questo primo articolo emerge quindi un giudizio negativo sulla vicinanza al Partito Comunista Francese e sui rapporti tra poesia e pittura: tali condizioni costituivano un limite all'espressione libera della poesia. Egli avvertiva, tuttavia, che «non ci è permessa però la minima interpretazione dei prossimi sviluppi, non conosciamo la possibilità di una direzione».¹⁷ Rendendosi conto della rapidità con la quale il movimento continuava a trasformarsi, non volle che le sue parole suonassero come una «risposta definitiva».¹⁸ Senza alcuna presa di posizione ideologica,¹⁹ Bo nel 1935 si chiedeva dubbiosamente: «il lavoro superiore [della poesia] forse continuerà ancora oggi, dietro a tutti i propositi di azione pratica, di rivoluzione?»²⁰

2. 1936-1938: la rivalutazione del Surrealismo

Nel gennaio 1936, in seguito alla lettura di *Position politique du surréalisme*²¹ – testo con cui André Breton, senza tradire gli ideali comunisti, prendeva le distanze dal Partito²² – il giudizio di Bo nei confronti del movimento cambiò radicalmente, come ha osservato Tania Collani.²³ Egli appuntava nel suo *Diario*:

La lettura del volume nuovo di Breton – terminata pochi minuti fa – consegna davvero un'aria nuova, il senso della vita in avanti. Non sono documenti morti, no: e da nessun'altra parte vedo tante ragioni di speranza, simili possibilità. Breton con Éluard finiscono per prendere nel mio spirito un posto accanto a Gide. Che sia l'unico modo per salvare il mio cattolicesimo? Simili vicinanze non possono fare che del bene. Mi assiste lo spirito di Maritain.²⁴

Breton, Éluard e André Gide: quest'ultimo, agli occhi di Bo, rappresentava l'esempio di scrittore impegnato, di orientamento comunista, in grado di mettere in discussione le proprie posizioni in nome di un ideale di arte superiore.²⁵ Nel mese di marzo 1937 Bo firmava quindi l'articolo *Recentissime sul surrealismo* per «Il Frontespizio», nel quale equiparava la disillusione politica di Breton e quella vissuta da Gide. Possiamo immaginare che tale paragone fosse motivato dagli eventi più recenti: nell'agosto del 1936, infatti, Gide era rientrato dopo un periodo di due mesi trascorsi in Russia, dove era stato invitato dalle autorità sovietiche per il tramite di Ilja Erenburg. In seguito a questo soggiorno, in novembre, aveva dato alle stampe *Ritorno dall'URSS*, un saggio in cui descriveva la sua delusione nei confronti dello stalinismo. Considerando simili le loro posizioni, nell'articolo uscito su «Il Frontespizio», Bo citava la *Position politique du surréalisme* di Breton per avvicinarla a Gide:



ce n'est pas par des déclarations stéréotypées contre le fascisme e la guerre que nous parviendrons à libérer à jamais l'esprit [...]. C'est par l'affirmation de notre fidélité inébranlable aux puissances d'émancipations de l'esprit et de l'homme que tour à tour nous avons reconnues et que nous lutterons pour faire reconnaître comme telles.²⁶

Agli occhi di Bo, la rinuncia da parte dei due intellettuali alla militanza comunista si era resa necessaria per affermare la totale libertà dell'arte. Da un punto di vista di critica letteraria, oltre a recensire positivamente l'*Amour fou* di Breton,²⁷ Bo dedicava massima attenzione alle liriche di Éluard.²⁸ Nell'aprile del 1937 usciva la recensione de *Les Yeux Fertiles* su «Letteratura», in cui il critico faceva luce sul lavoro «profondamente dedicato e immediatamente creato» di Éluard.²⁹ Il poeta, con parole semplici, al limite della banalità, rivelava la sua totale disponibilità alla creazione poetica e offriva se stesso spogliandosi di ogni costruzione retorica. Ne risultavano dei versi che Bo definiva «nudi» per la loro trasparenza e che restituivano finalmente il compito ideale, «un lavoro enorme e superiore»,³⁰ alla poesia, in risposta al quesito che Bo si era posto nel 1935 sul suo destino futuro. Era stato il componimento intitolato *Notes sur la poésie*, scritto a quattro mani da Éluard e Breton – che Bo conosceva nella sua edizione del 1936 con una incisione di Salvador Dalí (fig. 2)³¹ – a convincere il critico della forza rivoluzionaria del loro ideale di poesia. Ebbe così inizio un periodo di studio e aggiornamento costante sull'opera di Éluard che durò alcuni anni, come testimonia la corrispondenza inedita intercorsa con Leone Traverso. Nella primavera del 1938 i due amici progettavano un viag-

2. André Breton e Paul Éluard, *Notes sur la poésie* avec un dessin de Salvador Dalí, Gallimard, Paris, 1936. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagine interne.

gio a Parigi, ma fu soltanto Traverso a raggiungere la capitale francese nel mese di maggio, come scrisse amareggiato a Bo:

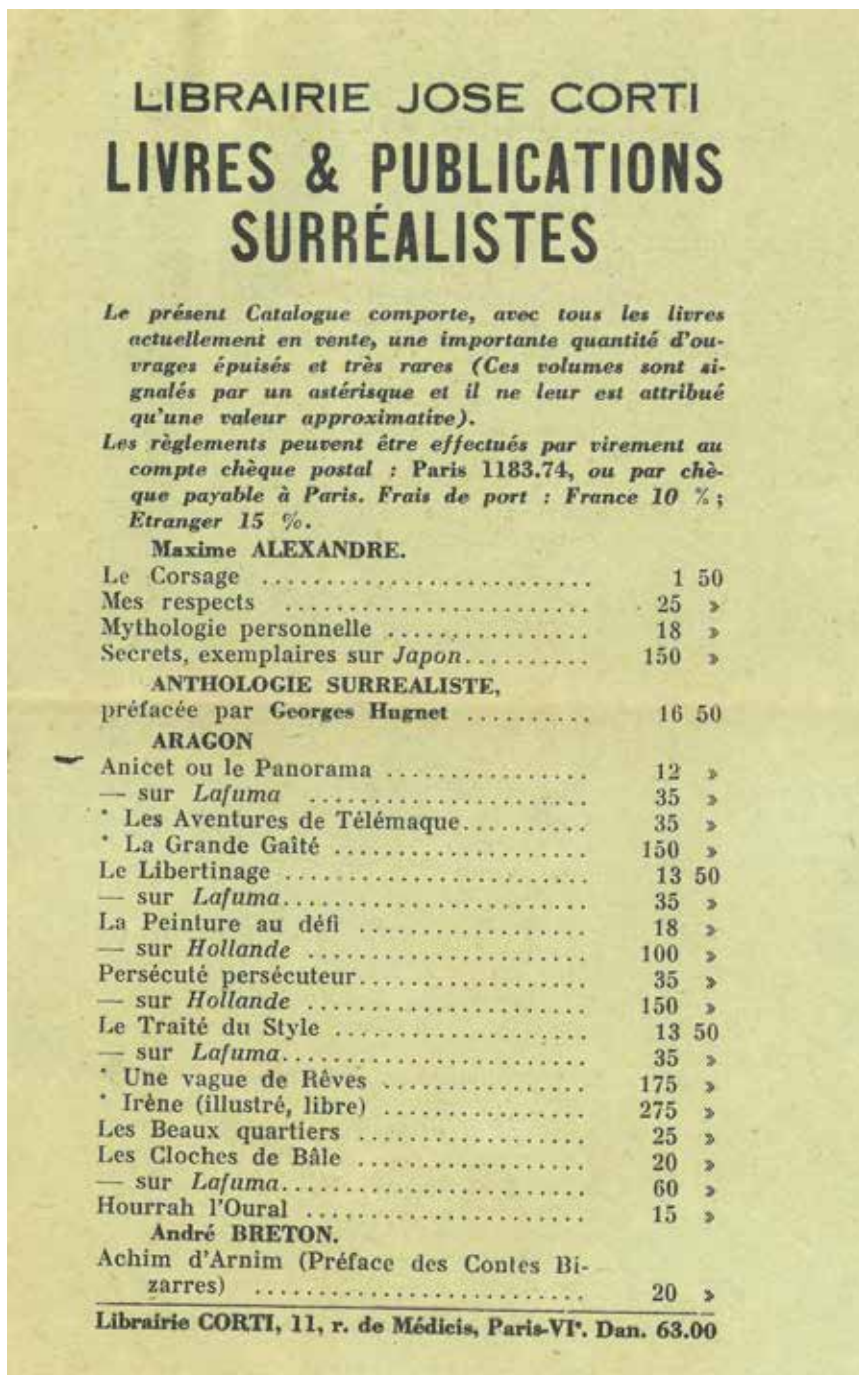
Carlino carissimo, ma c'è da disperarsi della tua eterna indecisione: che aspetti dunque? [...] il mondo non sembra disposto a rinsavire. E per venire a Parigi finché si può ancora ogni pretesto è buono e d'ogni indugio ci si potrebbe pentire troppo tardi, quando non ci sarà più rimedio. Poi voi famosi cosmopoliti dell'intelligenza siete d'un torpore che fa schifo, se si tratta di cacciarvi in un treno che vi porti in una città sconosciuta, e v'attiri da anni. Sembra temiate di respirare l'aria, a cui pure aspirate (scusa il gioco) dall'età cosciente.³²

Bo non lo raggiunse in Francia; tuttavia, nelle settimane successive, scrisse spesso a Traverso pregandolo di aggiornarlo sulle novità parigine e di acquistare tutto quello che trovava su Federico García Lorca³³ e sul Surrealismo: «guarda se trovi d'occasione dei surrealisti: collezioni di riviste etc.».³⁴ A luglio, Bo ringraziava l'amico del dizionario (*Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938), lo informava di possedere l'opera di Paul Éluard e Man Ray *Le Mains libres* (1937) e gli chiedeva l'invio di *Cours naturel* (1938).³⁵ In poche settimane Traverso gli aveva già spedito i volumi richiesti.³⁶ Bo aveva deciso di scrivere un lavoro su Éluard come gli confessò: «quest'estate farò finalmente l'Éluard [sic]». ³⁷ In risposta, l'amico lo informava che avrebbe incontrato presto il poeta francese.³⁸ La visita avvenne a fine luglio e fu poi descritta nel dettaglio in una lettera spedita da Traverso al suo rientro in Italia:

[...] ho portato [a Éluard] dei tentativi di versione che m'eran venuti fatti un pomeriggio di pioggia e di prigionia forzata all'albergo. Purtroppo lui non conosce abbastanza l'italiano per giudicarne. Ma poi s'è ragionato, partendo dalle versioni di poesia, Hugnet [Georges Hugnet] presente, fino all'arrivo di Nusch [Marie Benz]. Ah Charlie vedessi Nusch! E che aria in quello studiolo a un quinto piano. Io gli ho parlato di te e non solo per Lorca ma per le altre cose e del tuo bramoso desiderio di darci finalmente un saggio sulla sua poesia. Al saggio ti deciderai? E ti darebbe noia, semmai, pubblicarlo con questi tentativi miei di versione (per non più di due pagine) e forse una nota di mezza pagina in quella tua rivista? M'ha fatto veder cose curiose, sue, e certi Picasso e De Chirico che ha sul corridoio, nello studio, nella stanza da letto (due, tre cose, molto belle). Se vai a Parigi, t'aspetta, s'intende, rue Legendre 54, (XVII arrondissement). È un uomo di una dolcezza straordinaria, occhi grigi, mani belle un po' tremanti, alto, sulla quarantina, un po' stanco ed entusiasta nello stesso momento. M'ha regalato les mains libres [sic], cours naturel [sic] etc. ed era bello veder gli palpitare le mani dalla voglia di darmi anche i volumi ormai esauriti, s'io non m'oppono, scongiurando Nusch di non permettere che "si spogliasse". Ma tu che fai? Ma non ti deciderai per Parigi almeno a settembre? [...] José Corti (rue Médicis 11 VI arr.) è disposto a mandarti parecchia roba rara o esaurita (libri, riviste, manifesti etc.) che lui stesso sta ricomprando. Ci ho comprato anch'io qualcosa e mi sono divertito a ragionare con quel tipo curioso. Ti accludo qui l'ultimo catalogo (dove i segni a penna significano solo libri ch'io volevo prendere e magari non ho preso).³⁹

La lettera rivela un rapporto personale intercorso fra Traverso e il poeta, rapporto di cui si avvale anche Bo. Allegato alla lettera, Bo riceveva il catalogo di José Corti *Les Livres & publications Surréalistes* (1938, fig. 3). I due amici progettavano ormai di pubblicare insieme uno studio su Paul Éluard: Traverso avrebbe curato le traduzioni di alcune liriche e Bo il saggio critico. Intanto usciva, nel novembre 1938, una seconda *Postilla a Éluard* su «Il Frontespizio» nella quale Bo affermava che il poeta francese era riuscito a superare persino Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé perché in lui si riconosceva «un lavoro elevato a condizione di vita». ⁴⁰ Bo aveva afferrato la cifra più personale della sua poetica, che consisteva nella possibilità di sovrapporre indistintamente i termini di poesia e vita: le sue liriche erano descritte come «frasi che comandano una corrente e hanno un'assoluta volontà di vita [...] in un corso naturale di coincidenti poetiche». ⁴¹ Nel 1939 egli confessava a Traverso di pensare ancora alla pubblicazione di quello studio più approfondito sulla poesia di Éluard: «Penso a un Éluard: sarà questa la volta?», e ancora, il 20 febbraio 1939: «Da giorni mi sono ridisposto al saggio di Éluard ma finora non ho scritto un rigo: aspetto il momento buono e un po' di forza. L'affare sarà poi pubblicarlo. Credo che Sandro [Alessandro Bonsanti] non l'accetti. E d'altronde ha già un sacco di noie senza le nostre». ⁴²

La fine degli anni Trenta fu il momento di massimo inasprimento della censura fascista nei confronti delle letterature straniere a causa della politica autarchica difesa dal regime. ⁴³ Bo sapeva benissimo che pubblicare approfonditi studi sulla produzione di autori francesi, oltretutto surrealisti, era rischioso. In una lettera del 12 agosto 1939 scriveva a Traverso: «Ho preso donner à voir [sic, 1939] ma non ho il resto: ti sarei quindi molto grato se mi volessi mandare *Chanson complete* [sic, 1939]». ⁴⁴ Finalmente, il 20 novembre 1939, annunciava: «Bonsanti si è deciso per Éluard, quindi usciranno in gennaio le tue traduzioni e il mio saggio». ⁴⁵ Il saggio al quale si riferisce è intitolato *Di Éluard, della poesia* e fu pubblicato nell'aprile del 1940 sulla rivista «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea». ⁴⁶ Raccoglieva un approfondito studio sulle varie fasi della produzione del poeta a partire dagli anni Venti, finalizzato a chiarire il valore della sua ultima poesia che veniva definita da Bo «la traduzione nuda della verità». ⁴⁷ Una verità non metafisica, ma fisica, in quanto «Éluard è dispensato dalla metafisica», la sua è una «poesia senza dio». ⁴⁸ Per il critico era sorprendente l'abbandono, la totale assenza di controllo della sua scrittura, ed era questo aspetto a permettere di tornare «a un'antica e maggiore dignità della poesia, alla sua natura di verità in atto». ⁴⁹ In questa



3. Librairie José Corti. *Les Livres & publications Surréalistes*, Paris, 1938. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.

sede, per sottolineare la mancanza di ogni forma di rappresentazione e di descrizione nei versi del Francese, Bo contrapponeva la poesia alla pittura e citava il vecchio paradigma dell'*ut pictura poësis* per affermare, traducendo un breve estratto di *Donner à voir*,⁵⁰ che il pittore è «un artista che si prepara a “répéter”, a una concezione ferma e oscura d’ob-

bedienza all'immagine, esteriorizzata e incerta, della realtà».⁵¹ Sembrava un giudizio definitivo sui rapporti tra le arti volto ad escludere ogni dignità spirituale alla pittura, relegata nel territorio della mimesi. In realtà, come vedremo più avanti, gli stessi testi di Éluard appena citati si dimostrarono essenziali nel *Bilancio del surrealismo* per smentire tale giudizio sulla pittura e apprezzare, accanto alla poesia, anche le arti visive surrealiste.

3. *La collaborazione a Il surrealismo e l'Italia di Curzio Malaparte (1940)*

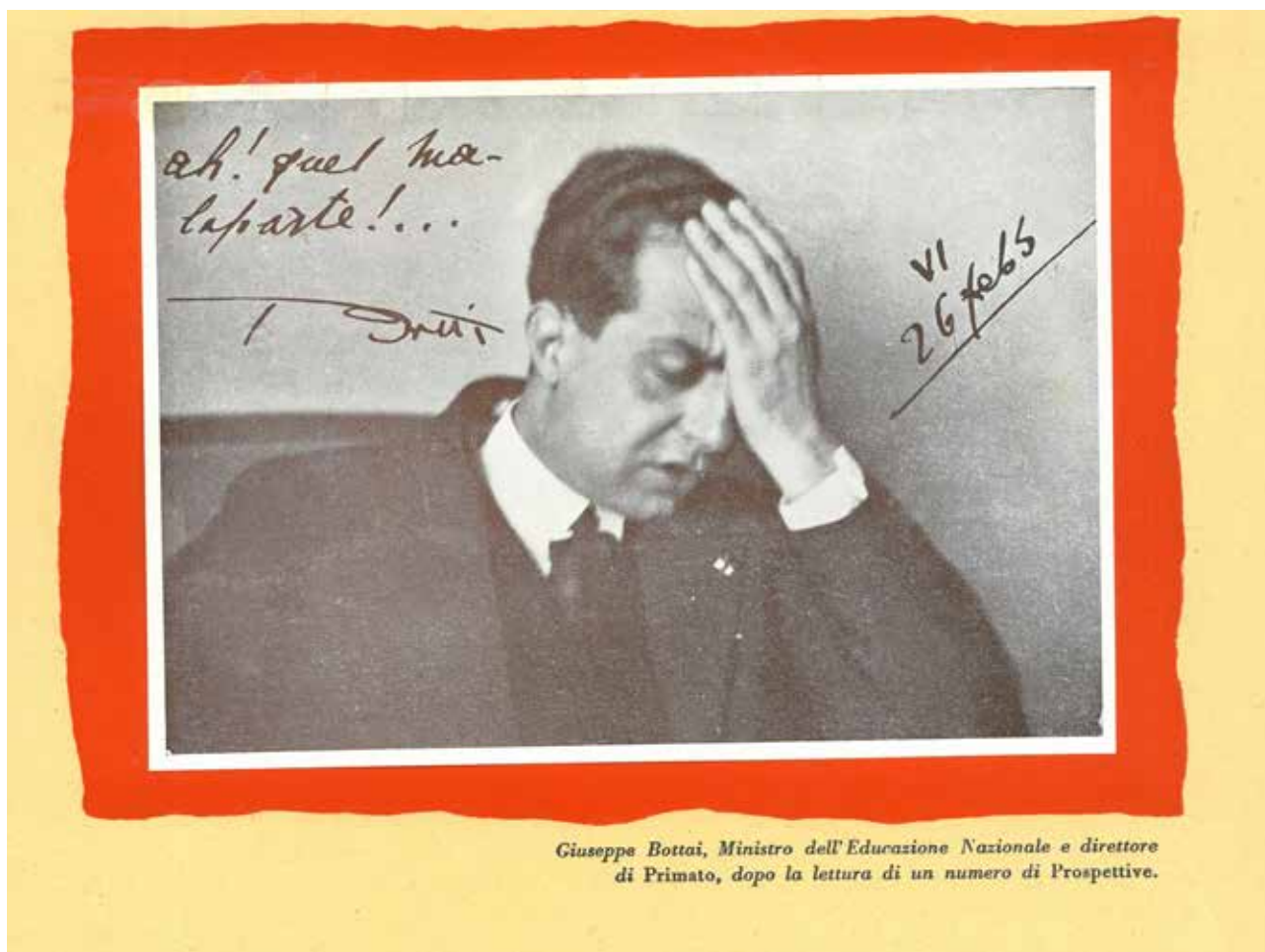
Nella seconda metà degli anni Trenta, anche in Italia, seppur silenziosamente, l'interesse per il Surrealismo – e in particolare l'attenzione alle liriche di Éluard⁵² – fu condiviso da molti intellettuali.⁵³ Fu questo il motivo che spinse, nel 1940, Curzio Malaparte, che già nel 1937 aveva pubblicato un articolo sul tema,⁵⁴ a dedicare al movimento francese il numero speciale di «Prospettive» dal titolo *Il surrealismo e l'Italia*.⁵⁵ Malaparte aveva lanciato la seconda serie della rivista nel 1939 con l'obiettivo di «ottenere il diritto di cittadinanza di idee letterarie fin qui cretinamente osteggiate»⁵⁶ e con essa stava partecipando all'esperienza ermetica grazie alla pubblicazione di autori come Luciano Anceschi, Eugenio Montale, Mario Luzi, Leonardo Sinigalli e Oreste Macrì. Secondo Franco Baldasso, il posizionamento di Malaparte non fu quello di un 'cripto-antifascista'⁵⁷ ma certamente egli tentava di affermare una libertà letteraria al di fuori di ogni prigione ideologica. La postura strategicamente ambigua di Malaparte si coglie osservando la fotografia del ministro Giuseppe Bottai che si dispera alla vista di un numero di «Prospettive» (fig. 4). Ricorrendo a un registro ironico, ritenuto poco serio dalle autorità fasciste, la rivista poté infatti affrontare gli aspetti della cultura che considerava più attuali, altrimenti osteggiati dal regime:⁵⁸ il Surrealismo, l'Ermetismo e l'Esistenzialismo.⁵⁹

Il primo contatto tra Carlo Bo e il direttore della rivista avvenne nell'ottobre del 1939, quando Malaparte scrisse una prima lettera in cui si diceva interessato alla sua opera critica su Federico García Lorca.⁶⁰ Gli anticipava l'imminente uscita di un numero interamente dedicato al Surrealismo e, nel cercare di convincere Bo a collaborare, descriveva la direzione che aveva inteso dare al periodico, all'insegna di una maggiore libertà e apertura nei confronti della produzione letteraria europea. Poco prima dell'uscita del numero surrealista, Malaparte scrisse ancora a Carlo Bo – che nel frattempo gli aveva spedito un articolo – dicendosi soddisfatto del materiale raccolto, pur concludendo: «Peccato, sì, che non si possa affrontare l'argomento come sarebbe desiderabile, ma

è già molto quel che diremo».⁶¹ La pubblicazione è pertanto interpretabile come un tentativo di eludere la censura allo scopo di divulgare le idee e i testi del movimento. Nell'articolo di apertura al numero, Malaparte affermava la necessità di parlare di Surrealismo (e dei suoi limiti) e di chiarire il rapporto con l'arte e la letteratura italiana, al di là di ogni proselitismo. Egli sosteneva, infatti, «l'esistenza di un surrealismo italiano»⁶² giungendo persino a considerare l'Italia, non la Francia, la vera culla del movimento. Difendeva inoltre la produzione di Éluard prodigandosi in lodi per il suo ultimo volume, *Donner à voir*, che, a suo dire, aveva liberato i surrealisti «dalla prigionia gratuita» della polemica antiborghese.⁶³

Carlo Bo, che condivideva la seconda parte di questo giudizio, nelle pagine successive firmava l'articolo *D'un senso segreto*. Riferendosi alla presunta mancanza di un interesse italiano per il movimento, egli rispondeva che «all'assenza di notizie il surrealismo oppone la sua vita

4. Giuseppe Bottai su «Prospettive», *Le Muse cretine*, IV, 3, marzo 1940. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.



Giuseppe Bottai, Ministro dell'Educazione Nazionale e direttore di Primato, dopo la lettura di un numero di Prospettive.

più nascosta, un modo sotterraneo di ricerca che attende l'apparente miracolo della poesia svelata». ⁶⁴ Il critico rivendicava la profondità della rivoluzione surrealista che non considerava più come un movimento storicamente e geograficamente circoscrivibile, ma piuttosto come «una situazione del nostro spirito». ⁶⁵ In linea con quanto affermato nell'articolo uscito su «Letteratura», Carlo Bo menzionava nuovamente le arti visive per criticarne i risultati, in particolare quelli dei nuovi oggetti surrealisti, a lui noti grazie all'Exposition Internationale du Surréalisme del 1938 di Parigi ⁶⁶ e affermava:

quanto poco significhi [l'oggetto surrealista] di fronte alla potenza di luce d'un testo di Breton o di Éluard. È facile cioè sapere che un oggetto dichiarato conserva una schiavitù d'intenzione che manca nel testo segreto, deciso da molto, e superato dall'assenza dell'autore. ⁶⁷

L'importanza di «Prospettive» per la divulgazione del Surrealismo non si limitò a questo fascicolo, anche successivamente uscirono poesie e articoli che trattavano il tema. ⁶⁸ Nel secondo numero del 1940, ad esempio, venivano pubblicate le poesie di Breton *Au regard des divinités* con una introduzione di Giancarlo Vigorelli ⁶⁹ e l'articolo *Appunti sulla nozione di Surreale* di Oreste Macri, ⁷⁰ mentre nel numero successivo si pubblicava la *Defense du savoir* di Éluard, un articolo su Bosch e il breve racconto di Leone Traverso dal titolo *Interno surrealista*. Quest'ultimo descriveva la già citata visita di Traverso nell'abitazione di Éluard, avvenuta a Parigi due anni prima. ⁷¹ Dopo l'uscita di questo numero, Traverso scrisse a Bo lamentandosi della rivista di Malaparte:

Ho visto "Prospettive" (ma quel Giansiro, chi gli metterà la museruola?) Ho scritto a Malaparte le mie impressioni, sarà questo un modo d'intendersi o di romperla con lui. E Moravia sa sempre meno l'italiano, e malissimo il francese. Hai confrontato? E quel Savinio... per non parlare di Curzio. Non ho potuto prendere ieri "Letteratura" dove ho però visto nell'indice il tuo Éluard. Perché non gli mandi direttamente una copia di "Prosp" [Prospettive] e di "Letteratura"? Siccome però a me non ha risposto (sarà richiamato?) spediscile a Georges Hugnet, 13 Rue de Buci (XVI): che è di sicuro a Parigi. ⁷²

Bo gli rispose con delle parole che chiariscono molto del clima di censura vissuto in Italia in quel periodo:

Hai un po' di ragione su Pros., ma non tutta, Savinio e comp. servono a tapparci: e poi oggi a fare un numero così ci vuole un po' di coraggio, con l'aria da Frontespizio che tira... manderò gli estratti a Éluard. ⁷³

Sebbene non sia stata rintracciata alcuna corrispondenza tra Carlo Bo e Paul Éluard, tuttavia da questa lettera si comprende che il rapporto

tra i due era diretto e proseguì alcuni anni. L'apprezzamento per le liriche di Éluard era condiviso da Malaparte che, nei mesi successivi all'occupazione tedesca della Francia, in un momento in cui i surrealisti avevano lasciato Parigi per motivi politici, sotto il titolo fuorviante di *Il pericolo surrealista* rendeva nota l'uscita di un nuovo volume di Éluard, *Le livre ouvert*, di cui pubblicava alcune liriche,⁷⁴ mentre, nel 1942, nel numero speciale di «Prospettive» dal titolo *Paura della pittura*, pubblicava alcune pagine dedicate a Picasso, qui tradotte in italiano da Aligi Sassu e da Luciano Anceschi.⁷⁵ Questa serie di estratti faceva parte del già citato *Donner à voir*, volume che fu considerato fondamentale per cogliere i rapporti tra arte e letteratura e che servì a Carlo Bo nella stesura del suo *Bilancio del surrealismo* a sviluppare una più approfondita interpretazione del movimento e a correggere il suo iniziale pregiudizio sulle arti visive.⁷⁶

4. Bo, Éluard e il rapporto tra arte e letteratura nel Bilancio

Nel 1945 venivano pubblicati i due volumi di Bo dal titolo *Antologia del surrealismo* e *Bilancio del surrealismo*.⁷⁷ Il primo fu fondamentale per la diffusione dei testi surrealisti, di cui rappresentò la più ricca raccolta pubblicata in Italia.⁷⁸ Dobbiamo a Sergio Dangelo, nel suo *Diario di un cacciatore di emozioni*, uno dei primi ricordi dell'uscita del volume il giorno 9 dicembre 1944:

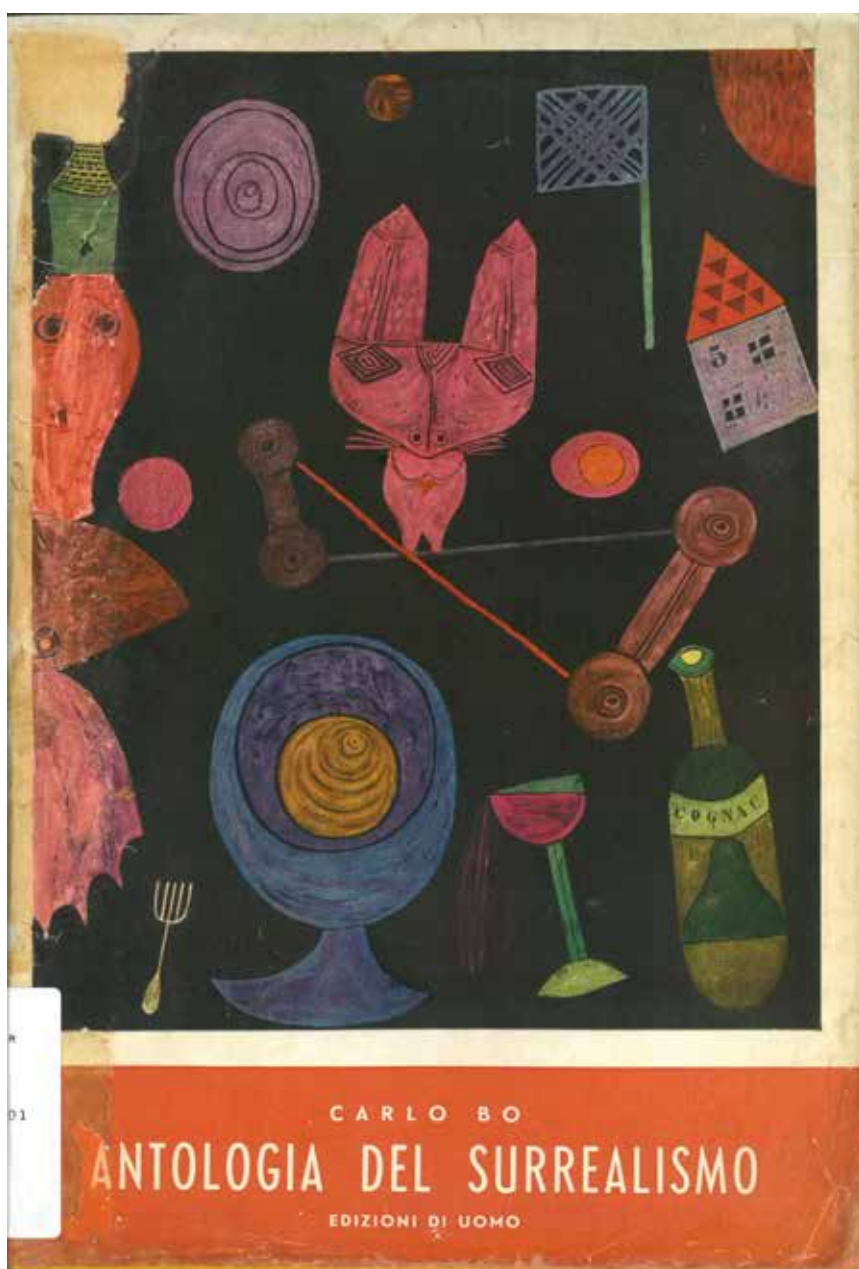
Sotto la copertina che riproduceva “Attorno al pesce” di Paul Klee, si snodava per 315 pagine, la coda della serpe surrealista che avrebbe avvinghiato, per farli suoi, i 2037 lettori garantiti dalla tiratura. [...] A pagina 246 fui folgorato dalla poesia Immense, sei righe di versi che iniziavano tutte con la lettera I, la nona per il nostro alfabeto [...] da un certo numero di anni, persino durante il periodo “buio”, il surrealismo era conoscibile ed assimilabile.⁷⁹

Dangelo confuse il titolo: nell'*Antologia* compariva *Bunte Mahlzeit* del 1928 (fig. 5) di Paul Klee,⁸⁰ che in Italia era considerato un artista surrealista,⁸¹ e, nella sovracoperta del volume, una litografia di Hans Arp, la stessa che Bo aveva potuto trovare pubblicata nel catalogo da lui posseduto *Fantastic Art. Dada, Surrealism* del Museum of Modern Art del 1936.⁸²

Bilancio del surrealismo uscì in una veste grafica più modesta e non fu corredato da alcuna immagine, sebbene, dal punto di vista dei contenuti, rappresentò il primo tentativo italiano di storicizzare il movimento surrealista nel suo insieme. A differenza dei precedenti contributi, in cui Bo aveva contrapposto la produzione poetica all'arte surrealista, nel primo capitolo del *Bilancio* si scorge un'aria di più intima familiarità tra

poesia, pittura e cinematografia. In linea con quanto affermato su «Prospettive», Bo leggeva adesso il movimento come una rivoluzione perpetua, come «un atto incorruttibile di creazione»⁸³ giungendo ad affermare che «il surrealismo non vuole essere considerato come un movimento letterario» ma «il termine acquisisce un valore di esperimento»⁸⁴ rifacendosi a quanto scritto da Hugnet dieci anni prima.⁸⁵

Differenziandosi dalla lettura di Raymond, Bo affermava ora che la grandezza della rivoluzione surrealista consistesse nell'aver sostituito



5. Carlo Bo, *Antologia del surrealismo*, 1944, con *Bunte Mahlzeit* [1928] di Paul Klee. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina.

«all'abbandono romantico, alla speculazione puramente spirituale [...] la nozione stessa della vita, con delle domande che esigono un'attenzione esatta e viva».⁸⁶ Tale coincidenza, se da una parte aveva avuto come conseguenza la partecipazione alla politica comunista (che per Bo rappresentava ancora un errore), dall'altra, scrive l'autore: «facendo coincidere le esigenze della vita con quelle della poesia [il Surrealismo] si è alzato dal campo conchiuso dell'arte».⁸⁷ È tale adesione alla vita a rappresentare per Bo la grande scommessa della poesia eluardiana – «Paul Éluard è il grande poeta del surrealismo e l'unico che dall'antologia del movimento passerà nel libro del tempo (e il surrealista che comanda in Éluard ci perdoni questa definizione che è contraria allo spirito della sua legge)»⁸⁸ – e infatti il *Bilancio* per alcuni versi è il risultato di una lettura del movimento attraverso gli scritti del poeta.

Un primo riferimento alle arti visive si trova nel commento alla nozione di «meraviglioso» che nei surrealisti poteva riferirsi, secondo Bo, anche a:

degli elementi fissi per ogni epoca, le rovine del romanticismo, il mannequin dei nostri giorni [...]. Il surrealismo insisterà tantissimo sull'accezione di questi simboli astratti e violentemente sprovvisti di vita: se ne veda l'impiego evocativo nel campo delle arti oltre fino alla dialettica clamorosa delle loro mostre (Londra, Parigi ecc.).⁸⁹

Il riferimento era alle esposizioni International Surrealist Exhibition (Londra, New Burlington Galleries, 11 giugno-luglio 1936) e all'Exposition Internationale du Surréalisme (Galérie Beaux-Arts, Parigi, 17 gennaio-24 febbraio 1938) in cui era esplosa una estetica del manichino e di cui Bo aveva avuto notizia e, forse, conosceva le immagini.⁹⁰ Nell'introdurre la questione sui rapporti tra le discipline, Bo citava quindi il testo *La Physique de la poésie* di Éluard: «Si tratta ancora una volta di riportare semplicemente e non di riprodurre o di descrivere. La posizione è identica per la pittura. Si cerchi al riguardo l'importantissimo *Physique de la poésie* di Éluard per conoscere lo stretto rapporto di collaborazione e la loro natura indifferenziata [tra poesia e pittura]».⁹¹ *Physique de la poésie* faceva parte del già citato volume *Donner à voir*, che doveva contenere «tout ce qui concerne les peintres surréalistes».⁹² Bo aveva acquistato la prima edizione del testo, ancora oggi conservata nella sua biblioteca, e nel frontespizio aveva appuntato le pagine a cui si era interessato «73-76 [*Physique de la poésie*] / 77-87 [*L'Evidence poétique*] / 179-186 [*Peintres: Max Ernst, Hans Arp, De Chirico, Picasso, Braque, Masson*] / 188-189 [*Peintres: Paul Klee, Joan Miró*]».⁹³ Data la centralità delle corrispondenze tra arte e poesia individuate da Éluard, e di cui sono una riprova proprio le pagine annotate da Bo,

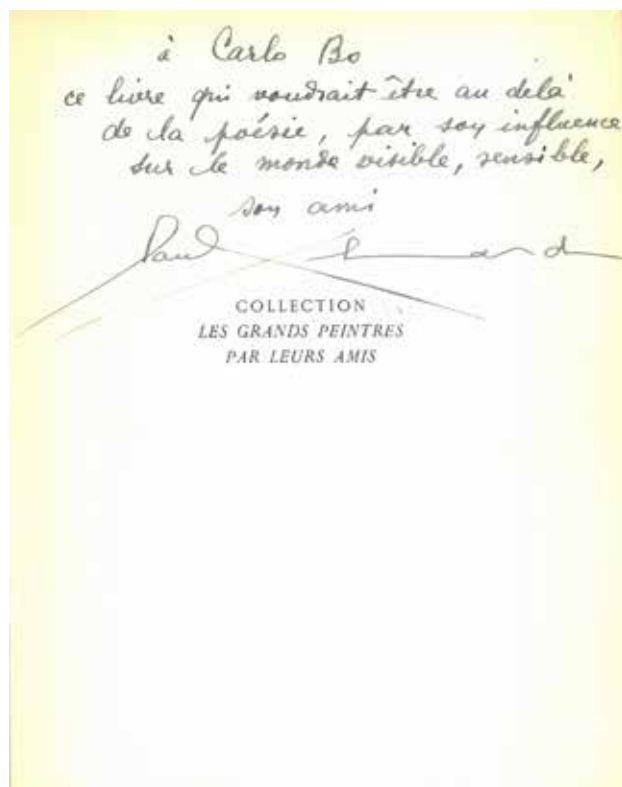
riteniamo che lo studioso italiano leggendo questo volume si sia aperto a una nuova interpretazione dei rapporti tra le discipline. Se nel 1935 aveva difeso la poesia da ogni subordinazione e da ogni contatto con la pittura, nel 1944 citava *Physique de la poésie* tentando di comprendere in che cosa le due discipline si potessero equivalere. In apertura a questo testo Éluard affermava la superiorità della parola sull'immagine – «Le parole vincono. Non si vede ciò che si vuole se non ad occhi chiusi, tutto si può esprimere ad alta voce».⁹⁴ Tali osservazioni si riferivano all'arte che precedeva Picasso, artista che, secondo Éluard, aveva permesso alla pittura di entrare in un rapporto più intimo con la poesia. Il testo proseguiva proprio con l'esempio di Picasso:

Anche il pittore dev'essere un poeta, nel senso che deve pensare à *autre chose* e cercare un'eco generale, una vita composta da ogni istante, da tutti gli oggetti, insomma d'ogni vita.⁹⁵

Convinto «della povertà assoluta dell'illustrazione letterale»,⁹⁶ Éluard riconosceva a Picasso la capacità di essersi innalzato al rango di poeta:

egli non rinuncia più alla sua realtà [...] egli è davanti a una poesia come un poeta davanti a un quadro. Egli sogna, immagina, crea.⁹⁷

6. Paul Éluard, *A Pablo Picasso*, Editions des Trois Collines, Paris, 1944, copertina e frontespizio con dedica di Paul Éluard a Carlo Bo. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino.



Bo condivideva questa lettura: nel volume *A Picasso* [fig. 6, 1944], che egli possedeva, leggiamo le parole emblematiche che Éluard dedicò a Bo quasi a sottolineare proprio questo aspetto:

A Carlo Bo, ce livre qui voudrait être au delà de la poésie, par son influence sur le monde visible, sensible, son ami, Paul Éluard.⁹⁸

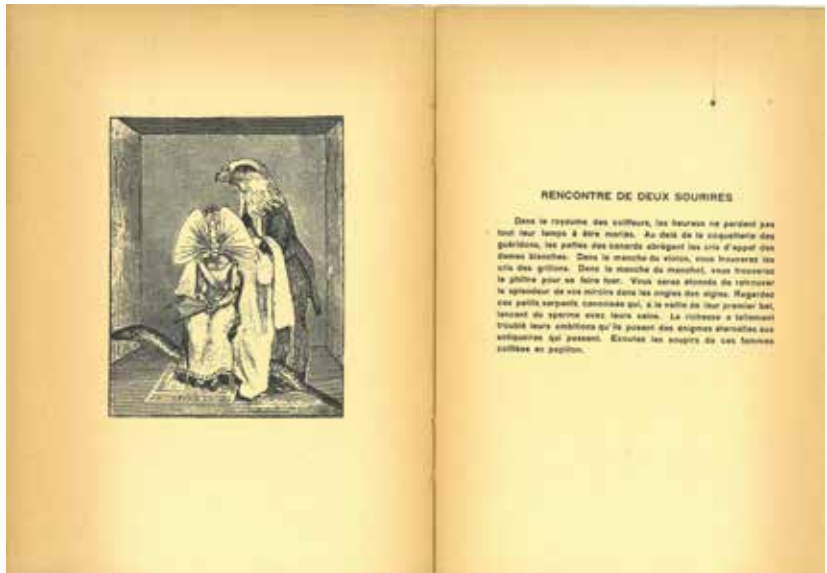
Si tratta di una dedica con cui il poeta sembra riferirsi alla complessa rete di mutui scambi allusivi tra l'immagine di Picasso e la poesia, entrambe chiamate a influenzare il mondo visibile e sensibile. Bo nel *Bilancio* estendeva le considerazioni fatte su Picasso anche ad altri artisti:

I nomi che vanno fatti al riguardo sono quelli di Max Ernst, di Miró, di Dalí, di Arp, di Giacometti, così sono di estrema importanza i collages surrealisti (vedi di Ernst *La Femme 100 têtes*, *Rêves d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* e *Une semaine de bonté*).⁹⁹

La tecnica del collage, praticata dallo stesso Éluard e già ricordata nel volume di Hugnet, sembrava adatta a rendere quel processo di mutuo scambio tra oggetto reale e oggetto virtuale, in cui «non ci si sbaglia più di oggetto perché tutto s'accorda, si lega, assume valore, si sostituisce».¹⁰⁰ Bo cita l'importante testo sul collage scritto da Louis Aragon nel 1930 dal titolo *Peinture à défi* e alcuni lavori frutto di collaborazione come *Les Mains Libres* (1937), in cui Paul Éluard e Man Ray avevano invertito l'ordine consueto del rapporto tra testo e immagine, come precisato nel sottotitolo dell'opera *Dessins de Man Ray illustrés par les poèmes de Paul Éluard*. Secondo la ricostruzione di Jean-Charles Gateau, nell'estate del 1936 era nata l'idea di una collaborazione tra i due e, tra dicembre e gennaio, Man Ray aveva consegnato i disegni a Éluard. Era stato lui, il poeta, a prendere spunto dall'opera di Man Ray per le sue composizioni con le quali entrava in una risonanza intuitiva con i quarantatré disegni. Bo era in possesso anche di altri volumi simili di questo periodo, come ad esempio *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*¹⁰¹ (fig. 7) nel quale i collage di Ernst erano intervallati dai testi di Éluard. Un nome sul quale Bo torna più volte è quello di Dalí, del quale cita anche gli scritti:

Dal '29 in poi va ricordato il lavoro teorico di Salvador Dalí che si affida piuttosto al giuoco dell'allucinazione e del sogno, riportando così la pittura fuori d'un puro rapporto tecnico, nel centro di un delirio ispirato e convinto delle ragioni più alte dell'anima.¹⁰²

Poesia, pittura e cinema: nella convinzione che: «Tutte le forme dell'arte sono impegnate, ugualmente adeguate» anche quest'ultima arte viene ricordata da Bo perché



anche col cinematografo i surrealisti hanno cercato d'avvicinare la penetrazione degli oggetti, la pratica semplice dei sogni, dei pensieri liberi e fuori di qualunque direzione, il delirio, il gioco dell'imprevisto, la suggestione della follia.¹⁰³

Seguiva quindi un elenco dei film considerati più rappresentativi che ricalcava quanto citato nel 1934 da Georges Hugnet: *Un chien andalou* (1929), *L'âge d'or* (1930) di Buñuel e Dalí, *Emak Bakia* (1926) di Man Ray, *L'étoile de mer* (1928) di Man Ray e Robert Desnos, *Les Mystères du château du Dé* (1929) di Man Ray, *La perle* (1929) di Henri d'Ursel con Georges Hugnet e, infine, *Anémic Cinéma* (1926) di Marcel Duchamp.¹⁰⁴ Questi titoli non furono commentati da Bo ma soltanto menzionati, ma si tratta comunque di un registro significativo a tale data.

In conclusione, attraverso gli scritti e le liriche di Paul Éluard, Bo era riuscito a dare una lettura più ampia del movimento surrealista e ad apprezzarne anche i risultati nelle altre arti, conosciute, come abbiamo delineato, soprattutto attraverso le raccolte di liriche realizzate dal poeta francese in collaborazione con i vari artisti. Così, nel *Bilancio*, il critico tentava di farsi testimone della complessità del movimento in previsione di una sua futura riscoperta e rivalutazione nei tempi a venire, come esplicitava nella conclusione del libro:

Immagino uno spirito attento del 2024 – a cent'anni dal Manifesto di Breton; mi diverte scontare la sua reazione. Sarà come quella d'un lettore d'oggi di Sade, di Nerval e di Lautréamont? Scoprirà in tutti questi testi che abbiamo studiato il giuoco miracoloso di un'altra e altrettanto segreta Rue Vivienne? Il suo invito è così assoluto che sarebbe imperdonabile nasconderne l'importanza, il valore eterno. Non conta se una storia prossima ce lo nasconderà ai nostri occhi, a noi tocca oggi sottolinearne l'evidenza delle sue proposte e il significato.¹⁰⁵

7. Paul Éluard e Max Ernst, *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Éditions de la Revue Fontaine, Paris, 1922, 2a ediz. 1945. Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino, copertina e pagina interna.

Per aver facilitato questo lavoro, per i preziosi suggerimenti e per la gentile disponibilità desidero ringraziare vivamente Ursula Vogt ed Elena Badoni della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino, e Salvatore Ritrovato dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

¹ Tra gli spazi espositivi Bo frequentò a Milano la Bottega di Corrente in via della Spiga e la Galleria L'Annunciata, di cui sono presenti alcune brochure.

² I contributi che Carlo Bo dedica al Surrealismo nel decennio preso in esame sono: Carlo Bo, *Nota sul surrealismo*, «Circoli», V, 2, 1935, pp. 217-223; Idem, *Recentissime sul surrealismo*, «Il Frontespizio», IX, 3, 1937, pp. 229-234; Idem, «Les Yeux Fertiles» di Paul Éluard, «Letteratura», I, 2, 1937, pp.169-170; Idem, *André Breton: L'Amour fou*, «Letteratura», I, 4, 1937, pp. 176-177; Idem, *D'un senso segreto*, «Prospettive», *Il surrealismo e l'Italia*, IV, 1, gennaio 1940, pp. 9-10; Idem, *Di Éluard, della poesia*, «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», XVIII, 1, gennaio 1940, p. 119-130; Idem, *Il surrealismo è una soluzione?*, «La Ruota», IV, 4, 1943, pp.101-104; Idem, *Bilancio del surrealismo*, CEDAM, Padova, 1944; Idem, *Antologia del surrealismo*, Edizioni di Uomo, Milano, 1944.

³ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit.

⁴ Ivi, p. 217.

⁵ I trentotto articoli consultati da Bo dalla «N.R.F.» sono citati nella bibliografia di *Bilancio del surrealismo*, cit., pp. 125-135. Per quanto riguarda Raymond, si ricordano le pagine che Bo dedica a questo volume nel suo *Diario aperto e chiuso: 1932-1944*, Edizioni di Uomo, Milano, 1945, pp.75-88 (dicembre 1933) e la recensione Carlo Bo, *Riconoscenza alla poesia*, «Il Frontespizio», VI, 1, gennaio 1934, pp. 8-10. Sulle affinità tra Bo e Raymond nel giudizio sul Surrealismo (almeno fino al 1936), si veda Antonio Comune, *Per la critica d'interpretazione e d'adesione. Carlo Bo*

«legge» Marcel Raymond, «Studi Urbinate», LXXVII, 2009, pp. 233-244.

⁶ Oltre a Raymond, nell'articolo Bo enumera anche altri studi ai quali, tuttavia, non riconosce grande importanza: Renée Groos Gonzague Truc, *Les Lettres (Tableau du XXe siècle 1900-1933)*, Les Éditions Denoël et Steele, Paris, 1934 e Christian Sénéchal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Edgar Malfere, Paris, 1934. Afferma infine di non aver trovato spunti interessanti nel testo di Breton, *Qu'est que le Surrealisme?*, René Henriquez, Bruxelles, 1934. Tali fonti sono precisate in Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 220. Per un approfondimento sulle fonti storiografiche sul Surrealismo nel periodo tra le due guerre, si veda Maxime Morel, *Histoire du surréalisme au temps du surréalisme: essai d'historiographie (1921-1941)*, tesi di dottorato in storia dell'arte, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2017. Si ringrazia Alessandro Nigro per la segnalazione.

⁷ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 219.

⁸ Nel 1936 Hugnet firmava con Margaret Scolari l'articolo *In the Light of Surrealism*, «The Bulletin of the Museum of Modern Art», 4, 2-3, November-December 1934, pp. 19-32. Una parte di questi articoli figurerà nella terza edizione del catalogo *Fantastic Art, Dada, Surrealism* uscito nel 1946. Alfred Barr, al pari di Bo, considerò Hugnet la più attendibile fonte storiografica esistente sulla storia del movimento. Si veda *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, a cura di Alfred H. Barr, Jr., The Museum of Modern Art, New York, 1936, 3a ediz. 1946.

⁹ Georges Hugnet, *Introduction*, in *Petite anthologie poétique du Surréalisme*, a cura di Idem, Editions Jeanne Bucher, Paris, 1934, p. 21 (corsivo mio).

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Ivi, pp. 25-35.

¹² Ivi, p. 38.

¹³ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 219.

¹⁴ «L'aver scelto come salvezza il Comunismo allontana il punto d'arrivo», ivi, p. 222.

¹⁵ Tra le poche raccolte poetiche che considera comunque degne di nota, Bo indica «una preziosa raccolta (v. P. Éluard, *La Rose Publique*, Gallimard, Paris, 1934)», *ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*. Nel testo Bo sembra riferirsi non ai singoli articoli usciti con questo titolo tra 1925 e 1928 su «La Révolution surréaliste» ma al volume di Breton *Le surréalisme et la peinture* (N.R.F., Paris, 1928) illustrato da 77 opere surrealiste. Il volume non è presente presso la Fondazione Carlo e Marise Bo.

¹⁷ Bo, *Nota sul surrealismo*, cit., p. 217.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ricordiamo che Carlo Bo si occupava in questi stessi anni di un autore come Federico García Lorca, fucilato a Granada dai Falangisti per essere socialista, massone e omosessuale. Ringrazio Salvatore Ritrovato per questa precisazione.

²⁰ Ivi, p. 221.

²¹ André Breton, *Position politique du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 1935.

²² Secondo Céline Sangouard-Berdeaux, «Breton oppose en effet deux arguments principaux à l'engagement artistique. Tout d'abord, la poésie étant pour lui, sur le modèle de Rimbaud ou de Lautréamont, l'exercice d'une terreur sur le langage et par là la libération du langage du joug de la culture bourgeoise dominante, ce dernier ne peut servir une cause, aussi louable soit-elle, car cela reviendrait à le replacer sous le joug de la raison et de la logique», Céline André Sangouard-Berdeaux, *Breton ou le poétique au-delà du politique*, in *Les écrivains théoriciens de la littérature*, a cura di Bruno Curatolo e Julia Peslier, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2013, <https://doi.org/10.4000/books.pufc.7672>.

²³ Si rimanda per una più approfondita trattazione del problema, al testo di Tania Collani, *Carlo Bo lettore dei surre-*

alisti francesi: la poesia, la vita e la verità, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a Garcia Lorca*, a cura di Riccardo Bernardini e Felice Gambin, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2015, pp. 29-46.

²⁴ Carlo Bo, 18 gennaio 1936, in *Diario*, cit., p. 211. Si veda Tania Collani, *Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi*, cit., p. 42.

²⁵ Si ringrazia Salvatore Ritrovato per questo riferimento.

²⁶ André Breton, *Position politique du surréalisme*, cit. in Bo, *Recentissime*, cit., p. 233. Lo stesso paragrafo fu pubblicato anche successivamente in Bo, *Bilancio*, cit., p. 93. Nell'articolo *Recentissime*, Bo ricordava anche il testo *Limites non frontières du Surréalisme*, nel quale Breton chiariva l'interesse dei surrealisti non per il contenuto manifesto di un'epoca ma per il suo contenuto latente, spirituale, in una lotta che ridava dignità e vitalità alla creazione poetica. Bo, *Recentissime*, cit., pp. 233-234.

²⁷ Idem, *André Breton: L'Amour fou*, cit. Si veda, Collani, *Carlo Bo lettore*, cit., pp. 41-42.

²⁸ La fortuna di Paul Éluard in Italia si data almeno al 1932 con l'uscita della recensione di Aldo Capasso, *Paul Éluard, L'Amour la Poésie*, «Solaria», VII, 6, giugno 1932, p. 61.

²⁹ Bo, «*Les Yeux Fertiles*», cit., p. 169.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ André Breton, Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, G.L.M., Paris, 1936. Bo cita questo componimento nel suo articolo «*Les Yeux Fertiles*», cit., p. 169.

³² Leone Traverso a Carlo Bo, 24 maggio 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, Fondazione Carlo e Marise Bo, Urbino [da qui in avanti FCMB]

³³ In questi mesi, Bo iniziava il suo studio sul poeta spagnolo. Si ricorda che Lorca, nel 1939, insieme a Parrot pubblicò l'*Ode à Salvador Dalí* tradotta dallo spagnolo in francese da Paul Éluard e Louis Parrot, GLM, Paris, 1938.

³⁴ Carlo Bo a Leone Traverso, 18 mag-

gio 1938, 222, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁵ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 luglio 1938, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB. Nessuno di questi volumi, citati nella corrispondenza, è presente presso la biblioteca della FCMB.

³⁶ Anche i pochi ma preziosi fascicoli di riviste come *Le Surréalisme au service de la révolution* (I, 4, dicembre 1931) conservati presso la FCMB furono probabilmente acquistati in tale occasione.

³⁷ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 luglio 1938, lettera 224, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁸ Si veda la lettera Leone Traverso a Carlo Bo, 17 luglio 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

³⁹ Leone Traverso a Carlo Bo, 30 agosto 1938, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁰ Carlo Bo, *Postilla a Éluard*, «Frontespizio», XVII, 11, novembre 1938, pp. 710-711.

⁴¹ Ivi, p. 710.

⁴² Idem a Leone Traverso, 20 febbraio 1939, Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB. Carlo Bo si riferisce in questa lettera alla possibilità di pubblicare il saggio sulla rivista «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», fondata nel 1937, di cui Alessandro Bonsanti era il direttore.

⁴³ Si veda Daniel Raffini, «*Trovare nuove terre o affogare*». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Sapienza Università Editrice, Roma, 2022, pp. 119-146.

⁴⁴ Carlo Bo a Leone Traverso, 10 agosto 1939, [246], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁵ Idem a Leone Traverso, 20 novembre 1939, [251], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁴⁶ Idem, *Di Éluard, della poesia*, «Letteratura: rivista trimestrale di letteratura contemporanea», IV, 1, 1940, pp. 119-130.

⁴⁷ Carlo Bo apprezza «la traduzione nuda della verità. [...] il non sapere ha

per lui un valore naturale consentito alle sue esigenze vitali, tanto che lo stesso testo mantiene questa ultima libertà di fronte al risultato e al giudizio particolare [...] da Éluard sapremo sempre l'allusione fervida alla verità, mai un'idea organizzata e utile della verità [...]». Carlo Bo, *Di Éluard, della poesia*, cit., pp. 120-121.

⁴⁸ Ivi, pp. 119-122.

⁴⁹ Ivi, p. 120.

⁵⁰ Paul Éluard, *Donner à voir*, Gallimard, Paris, 1939.

⁵¹ Carlo Bo, *Di Éluard, della poesia*, cit., pp. 120-121.

⁵² Oltre al già citato articolo di Aldo Capasso, si veda, ad esempio, Emilio Villa, *Note sul surrealismo. Di Éluard e di alcune conseguenze*, «Convivium. Rivista bimestrale di lettere filosofia e storia», 2, 1939, pp. 230-236. Come osservato da Davide Colombo si tratta di un titolo che Villa sceglie in risposta a quanto scritto da Carlo Bo. Per approfondimenti, si veda Davide Colombo, *Emilio Villa e qualche considerazione sul surrealismo*, «Predella Journal of Visual Arts», numero monografico *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, a cura di Cristina Casero, Lara Conte e Luca Pietro Nicoletti, 49 e 1/2, 2021, pp. 57-67.

⁵³ Gli articoli sul Surrealismo in Italia usciti tra 1925 e 1950 si trovano menzionati nella sezione delle «Schede» a chiusura del volume di Maria Emanuela Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana 1925-1950*, Cleup, Padova, 1986, pp. 65-98. Per una più ampia panoramica sul ruolo della pubblicazione di autori stranieri nelle riviste italiane nel dibattito culturale sotto il fascismo, tra autarchia e cosmopolitismo, si veda Daniel Raffini, «*Trovare nuove terre o affogare*», cit. Sulla fortuna del Surrealismo in Italia, si veda anche Michele Dantini, «*Indifferenza*» o altro. *Per una storia del surrealismo figurativo in Italia (longue durée)*, «Predella Journal of Visual Arts»,

49 e 1/2, cit., pp. 15-26 e Alessandro Del Puppo, *Surrealismo utile e surrealismo futile. Qualche traccia*, ivi, pp. 27-34.

⁵⁴ Curzio Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1937.

⁵⁵ «Prospettive», *Il surrealismo e l'Italia*, IV, 1, gennaio 1940.

⁵⁶ Lettera di Curzio Malaparte a Oreste Macrì, 15 gennaio 1940, in *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, a cura di Dario Collini, Firenze University Press, Firenze, 2018, p. 1473.

⁵⁷ Franco Baldasso, *Curzio Malaparte e la letteratura crudele. Kaputt, La pelle e la caduta della civiltà europea*, Carocci, Roma, 2019, p. 42. Si veda anche l'approfondito studio che ha dedicato alla rivista «Prospettive», Luigi Martellini, *Le «prospettive» di Malaparte*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2015 e il contributo di Jean Nimis, *La rivista Prospettive (1937-1952)*, «Linea@editoriale», 10, 2018, <http://interfas.univ-tlse2.fr/lineaeditoriale/983> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁵⁸ Ricordiamo che Bottai divideva la distinzione etica tra un Surrealismo italiano e un Surrealismo francese. Si veda Gioia Sebastiani, *Più surrealisti del re. Il Surrealismo secondo Malaparte*, in *Traiettorie della modernità: il surrealismo all'alba del terzo millennio*, a cura di Germana Orlandi Cerenza, Lindau, Torino, 2003, p. 106.

⁵⁹ Se i testi surrealisti ed ermetici si trovano in più numeri di diverse annate della rivista, l'attenzione per l'Esistenzialismo si concentra soprattutto in «Prospettive», *Le ultime anime belle*, VI, 34-36, novembre-dicembre 1942.

⁶⁰ Curzio Malaparte a Carlo Bo, 15 ottobre 1939, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁶¹ Curzio Malaparte a Carlo Bo, febbraio 1940, *ibidem*.

⁶² Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, cit., p. 3. Sulla posizione di Malaparte

nei confronti del Surrealismo, Gioia Sebastiani ha scritto che «Ogni qualvolta veniva affrontato un argomento culturale invisibile al potere politico e, in questo senso, per la sua posizione sovversiva, il Surrealismo era veramente considerato un tabù, era buona norma svalutarne o screditarne il significato, individuando di contro una specie di originale, genuina primazia nostrana», in Sebastiani, *Più surrealisti del re*, cit., p. 107.

⁶³ Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, cit., p. 6. Seguiva una prima bibliografia sull'argomento firmata da Vigorelli, quasi interamente dedicata alla letteratura surrealista, con l'unica aggiunta del catalogo *Fantastic Art. Dada, Surrealism* del 1936. Gli autori ritenuti più interessanti erano Breton ed Éluard, mentre altre indicazioni sono fornite in merito alle riviste surrealiste e ai film surrealisti. Si veda, Giancarlo Vigorelli, *Breve compendio bibliografico del surrealismo*, ivi, pp. 7-8.

⁶⁴ Carlo Bo, *D'un senso segreto*, ivi, p. 9.

⁶⁵ *Ibidem*. Nei mesi successivi Bo continuava a interrogarsi sul significato di questo movimento e acquistava il volume Pierre Mabillet, *Le miroir du merveilleux* con sette disegni di André Masson, Sagittaire, Paris, 1940. Rispetto al quale tuttavia si discostava non condividendo l'interpretazione del Surrealismo come una corrente nera.

⁶⁶ Come già notato da Michele Dantini, anche Malaparte si riferisce a questa mostra nel suo articolo di apertura al numero (Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., p. 6). Si veda Dantini, «Indifferenza» o altro, cit., p. 18.

⁶⁷ Bo, *D'un senso segreto*, cit., p. 9.

⁶⁸ Per un elenco dei contributi riguardanti il Surrealismo usciti sulle pagine della rivista si rimanda alla bibliografia finale di *Bilancio sul surrealismo*, pp.125-135.

⁶⁹ André Breton, *Au regard des divinités*, «Prospettive», *I Giovani non sanno scrivere*, IV, 2, febbraio 1940, p. 17.

⁷⁰ Oreste Macrì, *Appunti sulla nozione di Surreale*, ivi, pp. 20-21.

⁷¹ Leone Traverso, *Interno surrealista*, «Prospettive», *Le Muse cretine*, IV, 3, marzo 1940, p. 14.

⁷² Leone Traverso a Carlo Bo, 4 febbraio 1940, Fondo Bo, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁷³ Carlo Bo a Leone Traverso, 5 febbraio 1940, [258], Fondo Traverso, Archivio Carlo Bo, FCMB.

⁷⁴ Curzio Malaparte, *Il pericolo surrealista*, «Prospettive», *Morale e letteratura*, V, 19, gennaio 1941, pp. 9-10.

⁷⁵ Paul Éluard, *Io parlo di ciò che è bene*, «Prospettive», *Paura della Pittura*, VI, 20, gennaio-marzo 1942, pp. 7-10.

⁷⁶ La prima edizione di questo volume è conservata alla Fondazione Bo.

⁷⁷ In entrambi si trova indicata la data 1944. Sappiamo tuttavia che non vide la luce fino al gennaio 1945 a causa della carenza di carta in Italia nei mesi della Liberazione.

⁷⁸ Nell'antologia erano pubblicati testi di: Aragon, Artaud, Jacques Baron, Breton, Char, Crevel, Dalí, Desnos, Éluard, Hugnet, Mesens, Paul Nougé, Péret, Picabia, Reverdy, Ribemont-Dessaignes, Guy Rosey, Soupault, Tzara e Roger Vitrac.

⁷⁹ Sergio Dangelo in *Jean-Jacques Lebel*, catalogo della mostra, Galleria Il Naviglio, gennaio 1962, senza numero di pagina.

⁸⁰ L'opera doveva aver goduto di una certa fortuna iconografica: acquistata nel 1935 da Miss Helen Resor, la sua riproduzione a colori si trova anche nel *Breve catalogo surrealista* di Marco Valsecchi (All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1945).

⁸¹ Il nome di Paul Klee compare nel Primo Manifesto Surrealista, ma Breton non lo menziona nel testo *Le Surréalisme et la peinture*. Riproduzioni delle sue opere compaiono invece nel terzo numero de «La Révolution surréaliste» (15 aprile 1925). Interessante soffermarsi invece sul rapporto tra Éluard e Klee: il poeta scrisse all'artista il 12 febbraio 1928 invitandolo a collaborare a una futura pub-

blicazione, dimostrando così la profonda stima che egli nutriva per l'artista al quale dedicava infatti anche delle liriche. Si veda Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste (1910-1939)*, Droz, Genève, 1982, pp. 135-138. Sui rapporti tra Klee e l'Italia nel periodo tra le due guerre, si veda Paola Valenti, *Paul Klee e la Galleria del Milione: un carteggio inedito e alcune note sulla ricezione dell'opera dell'artista in Italia tra le due guerre*, in *Argomenti di storia dell'arte. Quaderno della scuola di specializzazione in storia dell'arte della facoltà di lettere e filosofia di Genova 1993-2003*, Microart's, Genova, 2003, pp. 115-121.

⁸² Ricordiamo che nella sintetica bibliografia del catalogo era menzionato il suo articolo uscito su «Circoli» nel 1935.

⁸³ Bo, *Bilancio del surrealismo*, cit., p. 81.

⁸⁴ Ivi, p. 7 e 10.

⁸⁵ Bo citò nuovamente Hugnet come colui «che ha scritto le migliori pagine di informazione sul surrealismo». Ivi, p. 76.

⁸⁶ Ivi, p. 24.

⁸⁷ Ivi, p. 25.

⁸⁸ Ivi, pp. 53-54.

⁸⁹ Bo, *Bilancio del surrealismo*, cit., p. 17.

⁹⁰ Si veda *supra* nota 68.

⁹¹ Il testo era uscito sotto il titolo *Physique de la poésie*, in «Minotaure», 6, inverno 1935, pp. 6-12. Sappiamo che in occasione del secondo Congresso Internazionale di Estetica e Scienze dell'Arte organizzato dall'8 al 15 agosto 1937 nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Parigi, Paul Éluard tenne una conferenza dal titolo *La fisica della poesia, Picasso, Ernst, Dalí* che fu una rielaborazione di questo articolo. Nel 1939 Éluard pubblicò il testo all'interno di *Donner à voir*, cit.

⁹² Paul Éluard cit. in Jean-Charles Gateau, *Paul Éluard et la peinture surréaliste*, cit., p. 333.

⁹³ Idem, *Donner à voir*, cit.

⁹⁴ Idem, *Fisica della poesia*, in Idem,

Donner à voir, Studio Editoriale, Milano, 1988, p. 64.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 65.

⁹⁸ Idem, *A Pablo Picasso*, Editions des Trois Collines, Paris, 1944.

⁹⁹ Bo, *Bilancio*, cit., p. 36.

¹⁰⁰ Éluard, *Fisica della poesia*, cit., p. 65.

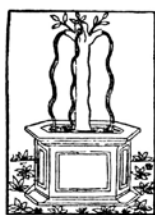
¹⁰¹ *Les malheurs des immortels. Révélés par Paul Éluard et Max Ernst*, Edition de la Revue Fontaine, Paris, 1945.

¹⁰² Bo, *Bilancio*, cit., p. 36.

¹⁰³ Ivi, p. 37.

¹⁰⁴ Ivi, p. 40.

¹⁰⁵ Ivi, p. 109. Si tratta di affermazioni già contenute nell'articolo pubblicato nell'articolo Carlo Bo, *Il surrealismo è una soluzione?*, «La Ruota», IV, 4, 1943, pp.101-104. A tal proposito è bene sottolineare che nel *Bilancio del surrealismo* interi paragrafi sono stati ripresi dai precedenti articoli di Bo qui presi in esame.



Riflessi del Surrealismo nel lavoro critico di Raffaele Carrieri: forme, tempi, contesti

Viviana Pozzoli

Università degli Studi di Milano
Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali
Contact viviana.pozzoli@unimi.it

L'articolo intende sondare l'esistenza di un dialogo con il Surrealismo nel percorso critico di Raffaele Carrieri, dalla seminale stagione degli anni Trenta agli anni del Secondo dopoguerra, che lo vedono impegnato nel sostegno di artisti operanti all'insegna del 'fantastico'. Il contributo di Carrieri è indagato alla luce della rete di relazioni, delle sollecitazioni e dei contesti in cui l'autore si trova a lavorare, tra scarti e mutamenti di prospettiva. Fonti principali della ricerca sono le sue collaborazioni alle riviste, con particolare attenzione alle forme della produzione critica, all'importanza data all'uso e alla manipolazione delle immagini. A questo proposito, una specifica indagine è riservata a *Fantasia degli italiani*, volume cruciale pubblicato per le edizioni «Domus» nel 1939, sorta di laboratorio dell'immaginario carrieriano.

This paper aims to explore the existence of a dialogue with Surrealism in Raffaele Carrieri's critical path, from the seminal period of the 1930s to the post-World War II years, when he was committed with supporting artists working under the banner of the 'fantastic'. Carrieri's contribution is investigated in light of the network of relationships, influences and contexts in which the author worked, amidst shifts and changes in perspective. The main sources of the research include his collaborations with magazines, with particular attention to the forms of the critical production and the importance given to the use and manipulation of images. In this regard, a specific focus is dedicated to *Fantasia degli italiani* (Fantasy of the Italians), a pivotal volume published by «Domus» editions in 1939, sort of laboratory of Carrieri's imagery.

Keywords: Art Criticism, Raffaele Carrieri, Contemporary Art, Fantastic, Surrealism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Viviana Pozzoli, *Riflessi del Surrealismo nel lavoro critico di Raffaele Carrieri: forme, tempi, contesti*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 42-58.
DOI 10.36253/ladiana-3373

Copyright © 2024 Viviana Pozzoli

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

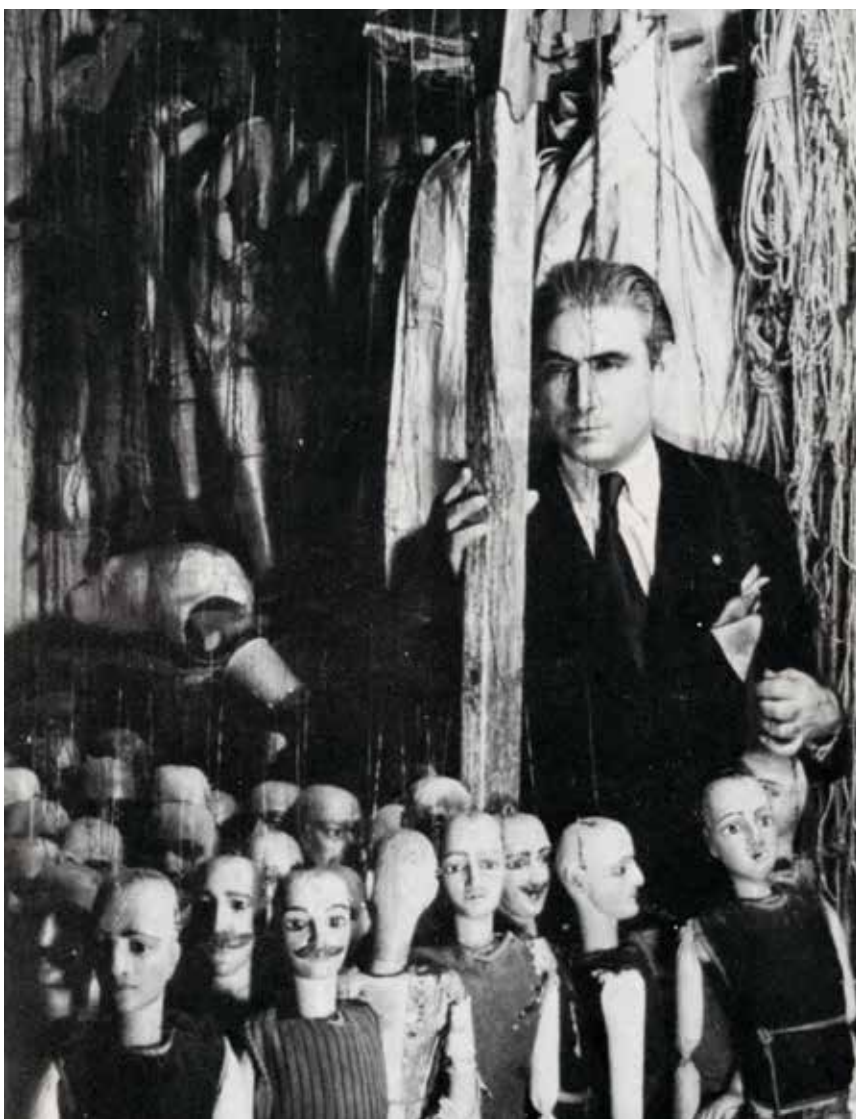
The Author(s) declare(s) no conflict of interest

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

Riflessi del Surrealismo nel lavoro critico di Raffaele Carrieri: forme, tempi, contesti

Viviana Pozzoli

La questione del Surrealismo non è mai stata apertamente affrontata nel lavoro di scrittore d'arte di Raffaele Carrieri, protagonista di più di una stagione del dibattito critico italiano, tra anni Trenta e Sessanta.¹ Non mancano, tuttavia, molteplici tracce di un dialogo sotterraneo, riflessi di una puntuale attenzione dell'autore a certe espressioni della cultura, figurativa e letteraria, di area surrealista.



1. *Raffaele Carrieri al Teatro Gerolamo*, Milano, 1936, fotografia Agenzia Bruni. Crediti: courtesy eredi Carrieri.



A testimoniare è, anzitutto, l'iconografia personale dell'autore, abile costruttore di suggestive narrazioni visive e regista della sua stessa immagine, come in uno scatto fotografico della metà degli anni Trenta che lo ritrae – tra Atget, Cocteau ed echi surrealisti – sul palcoscenico del Teatro Gerolamo, storico teatro di marionette di Milano (fig. 1). A Milano Carrieri si era stabilito sul finire degli anni Venti, dopo un decennio di peregrinazioni che dalla natia Taranto lo avevano portato a vivere a Parigi, nel mito della modernità, a contatto con la *bohème* artistica e letteraria, vicende biografiche rielaborate in forma di racconti pubblicati in una serie di libri, tra cui il celebre *Fame a Montparnasse*, 1932.²

La casa milanese di Carrieri, in via Borgonuovo, sarebbe presto diventata «un bazar di meraviglie».³ Le parole sono dell'amico Giancarlo Vigorelli, che in anni tardi avrebbe scritto: «Don Raffaele è lì, in mezzo a totem negri, a quadri, a edizioni rare, a oggetti impensati, come in una chiesa zeppa di ex-voto»,⁴ a evocare iconografie familiari in ambito surrealista, su tutte i ritratti di André Breton circondato dalla sua straordinaria raccolta di opere e *mirabilia*.⁵ Le fotografie d'epoca restituiscono l'immagine dei diversi ambienti dell'abitazione, dallo studio (fig. 2) alla camera da letto (fig. 3), dove sopra al comodino è sistemato il ritratto di Apollinaire, nume tutelare – insieme a Rimbaud⁶ – di Carrieri, cui il critico avrebbe dedicato, negli anni, numerosi scritti e un volumetto intitolato *Iconografia italiana di Apollinaire*, pubblicato dal Pesce d'Oro di Scheiwiller nel 1954.⁷ Il dipinto, riprodotto in

2-3. La casa milanese di via Borgonuovo. Carrieri nello studio; un dettaglio della camera da letto, anni Sessanta, fotografie di Walter Mori. Crediti: courtesy eredi Carrieri.

anteporta alla *plaque*, è un'opera del 1942 di Giorgio De Chirico, artista, insieme al fratello Savinio, particolarmente caro a Carrieri. Si tratta di un Apollinaire citaredo, appositamente realizzato dal pittore su richiesta del critico, per la sua collezione,⁸ a segnalare una devozione privata, un intenso legame simbolico.

Altre immagini di Apollinaire, come le fotografie dell'intellettuale ferito,⁹ sono ricordate in un'interessante testimonianza di Fabrizio Clerici, altro artista prediletto dall'autore, che nel dicembre 1942, per la rivista «Stile» di Gio Ponti, pubblica l'articolo *La casa di Raffaele Carrieri*, una visita nei toni del *noir*, con l'Angelica del Teatro dei Pupi ad aprire le porte agli spazi privati del critico, tra opere e oggetti.¹⁰ I brani più interessanti del racconto riguardano la biblioteca, dove sulle scaffalature si incontrano capidopera dell'editoria surrealista:

Un grande libro mi viene offerto. È impresso nel formato vasto, come gli antichi *infolio*. Leggo il frontespizio e già da esso, prima ancora di godere delle illustrazioni che seguono, penetro nell'universo degenero e paranoico del Surrealismo. I quindici *Vagabondes Héraldiques* nati dal cervello di Kurt Seligmann si contorcono sui bianchi fogli come scossi elettricamente per virtù dell'acido che li fissa. Le acqueforti di Seligmann accompagnano i testi di Pierre Courthion, e scritti ed incisioni abbracciano grandi mondi che non a tutti sono dati vedere. E dalle visioni araldiche di Seligmann passo a quelle angosciose di Max Ernst. Ecco i *Cahiers de la Semaine* che contengono i sogni, le inondazioni, i leoni-cavalieri, i prelati dalla testa di volatile, le giovani donne perseguitate da galli-teppisti che le seducono in case ove nessuno potrà fare giustizia del mostro [...]. Le immagini di questo estremo romanticismo mi imprimono ancora la retina che già nuove vedute mi assicurano differenti spettacoli. È il turno dell'opera di Salvador Dalí [...] una sua sensazionale raccolta di acqueforti che illustrano i *Chants de Maldoror* del conte di Lautréamont. Distese desertiche ove sola vegetazione è la carnosa escrescenza d'un mostro in decomposizione, puntellato da stampelle ambigue che ne sorreggono gli arti disossati.¹¹

La presenza di questi titoli nello studio di Carrieri è significativa e attesta un suo concreto interesse per opere e documenti del Surrealismo. Se una prima conoscenza del movimento poteva risalire alla frequentazione degli ambienti parigini d'avanguardia nei secondi anni Venti, le pubblicazioni citate, tutte edito nel 1934, dimostrano un puntuale aggiornamento sul fronte editoriale.¹²

Del resto, al netto dei rapporti personali del critico con Gualtieri di San Lazzaro delle edizioni *Chroniques du Jour*,¹³ non mancavano a Milano luoghi di aggiornamento alle esperienze artistiche internazionali, a partire dal Milione. La galleria-libreria dei fratelli Ghiringhelli, nata nel 1930 su modelli parigini, aveva stretti contatti con le più avanzate gallerie ed editrici europee, in particolare con Jeanne Bucher, e nei suoi spazi erano disponibili pubblicazioni periodiche e librerie d'avanguar-

dia in diverse lingue.¹⁴ Nel 1935 il Milione aveva organizzato una personale di Kurt Seligmann,¹⁵ artista la cui opzione tra linguaggi astratti e Surrealismo, anche dal punto di vista dei circuiti di circolazione e di scambio, sembra avere avuto un interessante ruolo per un certo tipo di aggiornamento, ospitando nuovamente i suoi lavori nel 1938, in una collettiva con opere di Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Taeuber-Arp, Vezelay, mostra accompagnata da un ciclo di discussioni sull'arte moderna dedicate a Cubismo, Surrealismo, Astrattismo.¹⁶ Carrieri era vicino agli ambienti del Milione, così come a Giovanni Scheiwiller e alla libreria Hoepli, il cui catalogo del 1927 riportava, tra i titoli d'avanguardia, il *Manifesto del Surrealismo* di André Breton,¹⁷ o dove, come ricorda lo stesso Carrieri nella *plaquette* del 1936 *Il sabato del bibliofilo*, era possibile «acquistare a prezzo modico una prima di Apollinaire o di Lautréamont».¹⁸

Tale costellazione di rapporti e intermediari, in stretto dialogo con tempi e forme dell'operato critico, vede anche la presenza di Enrico Prampolini, già in contatto con Breton e il gruppo surrealista, amico di Carrieri sin dai tempi di Parigi.¹⁹ Per suo tramite, il critico si interessa precocemente a Bruno Munari, che nel 1948 sulle pagine di «Tempo» avrebbe ricordato, ancora ragazzo, «quando esponeva coi futuristi».²⁰ Nell'articolo si vede avanzato un interessante parallelismo:

I pittori surrealisti avevano scoperto l'analogia prima di Munari. I pianoforti a coda di Salvador Dalí contenevano cavalli morti. Gli scheletri erano pieni di stampelle e di tiretti. Munari portò in questo immaginismo un po' macabro il suo divertimento di scolaro in vacanza. L'analogia diventò una specie di gioco dell'oca.²¹

L'analogia come una delle chiavi di lettura dei procedimenti surrealisti doveva essere un assunto condiviso nel dibattito coevo e, a monte, nella prima ricezione italiana del Surrealismo, come già suggerito apertamente da Vittorio Orazi in uno scritto, *Posizione del Surrealismo*, pubblicato su «Stile futurista» nel settembre 1934.²² Nella giocosa volgarizzazione di Munari, Carrieri sembra trovare una sorta di identificazione rispetto alla propria pratica critica, secondo quell'atteggiamento «mimetico-competitivo nei confronti della materia trattata» rilevato da studiosi come Francesco Flora,²³ eleggendo così il *divertissement*, il gusto per il paradossale, l'accostamento insolito, il bizzarro quali cifre del suo stile.

Il contributo alle riviste negli anni Trenta

Nel corso degli anni Trenta, grazie alla collaborazione a periodici illustrati tra cui «Il Secolo Illustrato», «Il Secolo XX», «L'Illustrazione Ita-

liana», «La Lettura», Carrieri sperimenta coi generi, mettendo a punto nuove modalità espressive e forme di intervento critico fondate sulla centralità dell'immagine fotografica. Ne sono esempi articoli come *Magia delle Vetrine*, un racconto in cui fotografie di Atget, tratte dal volume edito da Jonquières nel 1930,²⁴ sono accostate a riproduzioni di opere metafisiche di de Chirico e Carrà, di busti scultorei e di manichini.²⁵

Il soggetto dei manichini – caro alla cultura metafisica e surrealista, in un intreccio difficile da sciogliere, che esemplifica non solo il disinvoltato atteggiamento critico di Carrieri, ma una propensione diffusa nella coeva ricezione italiana del movimento di Breton – torna in una serie di contributi dedicati al rapporto tra arte contemporanea e pubblico, tra cui *Dal vero? Come «vedono» i pittori moderni*, scritto per «Il Secolo Illustrato» nell'aprile 1932,²⁶ o *Vita anonima delle modelle*, quest'ultimo ospitato dalle pagine di «La Lettura» nell'aprile 1937.²⁷

Due anni prima, per la stessa rivista Carrieri aveva pubblicato un racconto sulla storia dell'illuminazione elettrica, *Avventure del Kilowatt*,²⁸ in cui protagoniste erano le illustrazioni fotografiche a piena pagina, tagliate al vivo, tratte da *Paris de nuit* di Brassai, il primo fotolibro dell'artista, pubblicato a Parigi nel 1933, lo stesso anno che vede la sua adesione al gruppo di «Minotaure» (fig. 4).²⁹ Questa sensibilità per la fotografia era verosimilmente mediata dalla figura di Edoardo Persico, che già nel 1931 aveva entusiasticamente recensito sulle pagine di «La Casa Bella» il libro di Atget, da cui provenivano le immagini impiegate nell'articolo sulle vetrine.³⁰ Come accennato, l'ambiente del Milione, di cui Edoardo Persico era stato iniziatore, sembra cruciale per la circolazione della cultura di ambito surrealista.

Il legame con Persico, i cui rapporti con il Surrealismo restano ancora da indagare, deve avere avuto un ruolo significativo nella geografia intellettuale, e specialmente visiva, di Carrieri. Scomparso prematuramente nel 1936 – Carrieri cura le onoranze e un libretto dedicato alla sua memoria, pubblicato da Scheiwiller nel primo anniversario della morte³¹ –, Persico chiudeva il suo libro su Lucio Fontana, uscito postumo, con riferimento esplicito ai surrealisti e al problema del 'meraviglioso'.³² Termini come «meraviglioso», «meraviglia» trovano una loro diffusione nel dibattito, senza troppe preoccupazioni filologiche, e così tornano nel lessico carrieriano di quegli anni.³³

Siamo in un clima attraversato da un palpabile interesse per il Surrealismo, che conosce un'ulteriore accelerazione sullo scorcio del decennio, in seguito alla cruciale mostra del MoMA *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, il cui catalogo, segnalato sul «Bollettino della Galleria del



Milione), era in vendita presso la libreria annessa.³⁴ La mostra, sullo sfondo di un cambio di passo nella ricezione internazionale della cultura surrealista, avrebbe segnato uno snodo sostanziale anche nel lavoro critico di Carrieri.

Nel febbraio 1938, sempre su «La Lettura» esce, a sua firma, un articolo dedicato a Leonor Fini intitolato *Fantasia lunare*.³⁵ Si tratta, probabilmente, del primo importante riconoscimento critico italiano dell'artista, già affermata in ambito internazionale, vicina ai surrealisti e inclusa da Barr nella rassegna del 1936-37.³⁶ Il testo, intessuto di immagini e suggestioni visive, ripercorre il percorso artistico di Fini. «Al contatto del Surrealismo, lo spirito avventuroso di Leonor s'è sfrenato partecipando a tutte le lusinghe del diabolico e del soprannaturale», scrive Carrieri, evocando le sedute spiritiche, il sonnambulismo, la magia nera.³⁷ Ma il testo lascia spazio alle fotografie, intensi autoritratti che esibiscono un repertorio caro alla cultura surrealista: lo specchio, la maschera, il travestimento (fig. 5).³⁸

4. Raffaele Carrieri, *Avventure del Kilowatt*, «La Lettura», XXXV, 8, agosto 1935, fotografie di Brassai.

Si affaccia qui, in senso letterale, per la prima volta negli scritti del critico, il tema della ‘fantasia’, che darà seguito, l’anno successivo, alla pubblicazione del celebre volume *Fantasia degli italiani*,³⁹ nonché al sostegno a quegli artisti operanti all’insegna del ‘fantastico’, una tendenza che vede Leonor Fini tra i propri capostipiti e che sarà decisiva nella ricezione storiografica della stessa produzione critica di Carrieri.

A preannunciare *Fantasia degli italiani* sono le memorie apocriefe di Arcimboldo, pubblicate nel marzo 1938 sul primo numero della rivista parigina «XX Siècle»,⁴⁰ dell’amico Gualtieri di San Lazzaro, che ospi-



Il suo studio era una specie di palcoscenico metafisico.

Corneille con una cadenza puerile. Il suo studio era una specie di palcoscenico metafisico; la carta da parato era formata di stampe anatomiche del Seicento, muscoli spellati, fasci di nervi, la trapanazione del cranio, grandi bocche, grandi occhi senza ciglia. Trofei di fiori artificiali sotto campana, stivaletti di vetro con bottoni a rilievo, bottiglie-rivoltelle, bottiglie-pugnali, rami di corallo, rose pietrificate, atlanti geografici con legature di conchiglie e di granchi, albumi di famiglie rovinata dalla caduta della reggenza, l'ombrellino della Bella Otero, barbe appartenute a chissà quale cardi-

5. Raffaele Carrieri, *Fantasia lunare*, «La Lettura», XXXVIII, 2, febbraio 1938, autoritratto fotografico di Leonor Fini.

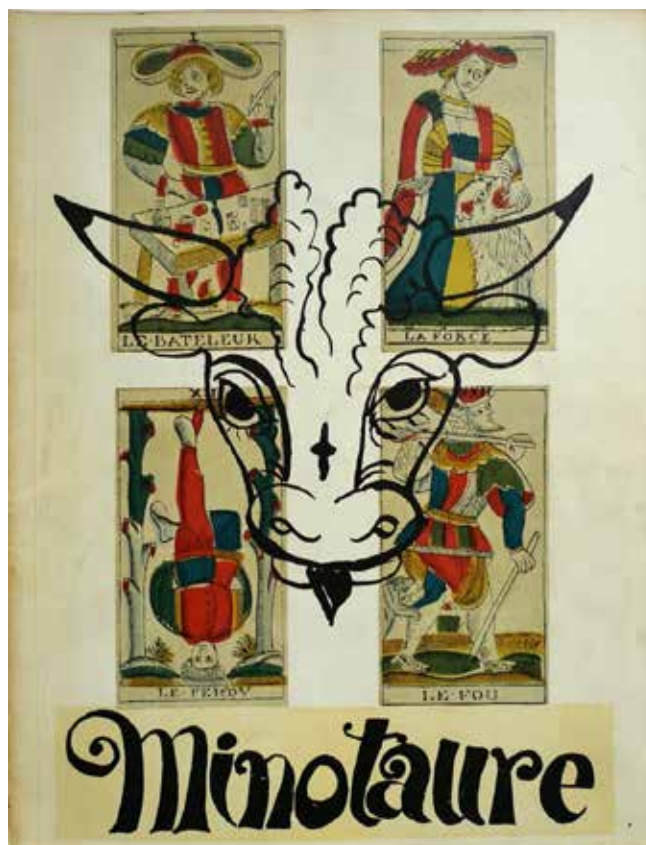
tava anche un articolo sull'esposizione internazionale del Surrealismo svoltasi a Parigi.⁴¹ Le opere di Arcimboldo si trovavano in apertura alle tavole del catalogo di *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, dell'anno precedente,⁴² e sarebbero state riprodotte, nel 1939, su «Minotaure».⁴³ Non sorprende, dunque, l'accoglienza del contributo di Carrieri in ambito surrealista: San Lazzaro ricorda come sia stato acclamato da Pierre Courthion e dallo stesso Breton, nella cui biblioteca era conservato il fascicolo di «XX Siècle».⁴⁴

Al contempo, la presenza dell'Arcimboldo e di altri *old masters* sulle pagine di *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, o di riviste come «Minotaure», la loro riscoperta alla luce dell'estetica surrealista,⁴⁵ non deve aver lasciato indifferente Carrieri⁴⁶ e ha verosimilmente avuto un peso significativo nella stessa concezione di *Fantasia degli italiani*.

Fantasia degli italiani

Il volume, che l'autore dedica alla memoria di Edoardo Persico,⁴⁷ viene pubblicato sullo scorcio del 1939 dall'editoriale Domus nella collezione "Galleria", i grandi numeri speciali di Domus.⁴⁸ L'intento di Carrieri, affiancato all'impaginazione da Giampiero Giani, è di percorrere un viaggio attraverso «otto secoli di pittura italiana: otto secoli di fantasia», come scritto nella prefazione.⁴⁹ «La fantasia ha tanti modi di manifestarsi e affermarsi. [...] Nella scelta delle opere, è stata data preferenza a quelle meno note o comunque dimenticate», spiega l'autore, «un filo ideale lega le immagini e crea quel ritmo di forme di spazi di volumi»,⁵⁰ in una potente narrazione per immagini. E infatti l'opera è un libro essenzialmente visivo, un *album* di grande formato, la cui copertina annuncia esemplarmente le pagine a seguire. Si tratta della riproduzione di una settecentesca cabala del lotto, nel solco di quella sensibilità, già cara al Surrealismo, di riscoperta di certe forme espressive popolari eccentriche, come l'*imagerie*, gli *ephemera*, gli almanacchi (figg. 6-7).

Il volume di *Fantasia degli italiani*, composto da oltre centocinquanta pagine di tavole, con un terzo delle opere fotografate per la prima volta, si snoda in dodici capitoli: *Zodiaci, Santi e miracoli, Storie apocalittiche, Metamorfosi, Combattimenti, Trionfi, Capricci, Bizzarrie, Alfabeti, Maschere, Teatro delle macchine, Metafisica* (figg. 8-9). Un immaginario da *Wunderkammer* surrealista, per citare Arturo Schwarz.⁵¹ E infatti diverse sono le sovrapposizioni con le sezioni di *Fantastic Art, Dada, Surrealism* ordinate da Barr, o con le proposte visive dell'editoria surrealista, da Giovanni Battista Bracelli a Paolo Uccello, una presenza, quest'ultima, che ricorre sin dal manifesto di Breton.⁵² Il Surrealismo, tuttavia, non è mai evocato da Carrieri.



Il libro si chiude con un capitolo non tematico ma cronologico: l'arte contemporanea. Benché l'autore individuasse nella pittura di Leonor Fini, ad esempio, una diretta discendenza dai misteri dei Maestri di Schifanoia,⁵³ non vi è però traccia dei cosiddetti fantastici: sono infatti Boccioni e la Metafisica – l'avanguardia – a incarnare l'ultimo anello di una lunga storia dell'arte italiana, in perfetta convergenza con quella linea storico-critica che, al di fuori del *topos* della 'fantasia', si sarebbe imposta, nell'ottica del canone, nel processo di storicizzazione della modernità sul piano internazionale.⁵⁴

Si tratta, forse, di una risposta italiana al MoMA?⁵⁵ È Gio Ponti, che firma con l'editore Mazzocchi la presentazione al volume, a spingere sulla retorica celebrativa della tradizione in senso identitario: «una tradizione quale più ricca e sorprendente nessun paese al mondo può fornire», scrive, nell'ottica di gusto tipicamente pontiana tesa alla propaganda del prodotto artistico nazionale, sullo sfondo delle logiche politiche del primato ulteriormente incalzate dal regime fascista alle soglie dell'entrata in guerra.⁵⁶

La pubblicazione di *Fantasia degli italiani* suscita clamore – anni dopo il libro avrebbe sbalordito Tristan Tzara, come ricordato da Giancar-

6. *Fantasia degli italiani*, a cura di Raffaele Carrieri, Editoriale Domus, Milano, 1939; in copertina Cabala del lotto, XVIII secolo, Genova, già collezione Alberto Salietti.

7. «Minotaure», I, 3-4, dicembre 1933, copertina di André Derain.

lo Vigorelli⁵⁷ – e ha grande eco sulla stampa italiana, con segnalazioni e recensioni sui quotidiani e sulle principali riviste. Su «Tempo» Bontempelli parla di una straordinaria impresa, una «poderosa battaglia per la fantasia degli artisti»,⁵⁸ e così ne scrivono Giuseppe Casetti sul «Meridiano di Roma»⁵⁹ o Raffaele De Grada sulle pagine di «Corrente».⁶⁰ I critici non mancano di sottolineare la somigliante immagine dell'antologia a colui che l'ha compilata, come Mario Praz, che anni dopo avrebbe letto *Fantasia degli italiani* come un tributo a quella «tradizione eccentrica, eterodossa cui Carrieri in conclusione si riattaccherebbe».⁶¹

Pochi, invece, menzionano possibili tangenze con l'immaginario surrealista, con delle eccezioni, ovvero Gualtieri di San Lazzaro, che su «Il Tesoretto» torna sulla vicenda delle *Mémoires apocryphes du peintre Arcimboldi*,⁶² e Curzio Malaparte, che apre il celebre numero di «Prospettive» del 1940 dedicato a *Il Surrealismo e l'Italia* citando *Fantasia degli italiani*.⁶³ Lo scrittore forza la tesi carrieriana ritenendola derivata da un suo articolo per il «Corriere della Sera» dell'ottobre 1937, dove

8-9. *Fantasia degli italiani*, a cura di Raffaele Carrieri, Editoriale Domus, Milano, 1939, tavole.



Giuseppe Arcimboldi: L'acqua. [Museo Storico-Artistico, Vienna]

105



Umberto Boccioni: Dinamismo plastico. [Galleria d'Arte Moderna, Milano]

157

rivendicava all'Italia una primogenitura in fatto di Surrealismo: «in Italia il Surrealismo ha antenati antichissimi: gli etruschi, i primitivi [...] persino il paesaggio è surrealista». ⁶⁴ Una posizione che contribuisce a creare confusione intorno al tema, sullo sfondo di una radicata incomprendimento italiana per il movimento di Breton. ⁶⁵

La recensione più interessante, forse, è quella di Giuseppe Marchiori, che dalle colonne del «Corriere Padano» si sofferma sulle forme critico-editoriali, sulla strategia visiva dell'edizione: «un libro tendenzioso, di rare invenzioni tanta è l'arte del regista nel presentare con novità di gusto tipografico e con accostamenti abilmente allusivi, questa antologia di figure». ⁶⁶ Quanto all'uso dei particolari delle opere, scrive: «la macchina, in questi casi, non è uno strumento passivo: il libro di Carrieri sottintende un discorso critico che è stato pur dimostrato attraverso le immagini e che risulterà chiaro, malgrado qualche contraddizione giustificata dall'amore per la bella pagina, per la bella inquadratura». «Servirà questo libro di appoggio a certo interesse che in Italia si va dimostrando per il Surrealismo?», chiosa infine l'autore. ⁶⁷

La stagione del Secondo dopoguerra

Fantasia degli italiani segna per Carrieri l'avvicinamento a Gio Ponti, all'ambiente pontiano e a figure quali il pittore Fabrizio Clerici o il *designer* e editore Piero Fornasetti, ⁶⁸ a schiudere una nuova stagione che, lungo gli anni Quaranta, porterà il critico a saldare il proprio impegno al sostegno dei cosiddetti fantastici, neoromantici e visionari, da Fini a Clerici, a Giuseppe Viviani, a Stanislao Lepri, tra gli altri. ⁶⁹ Una linea critica che nel Dopoguerra avrebbe avuto un ruolo significativo anche nelle dinamiche di autorappresentazione e promozione internazionale dell'arte contemporanea italiana, come dimostra l'omonima sezione *The Fantasts* nell'ambito della mostra *Twentieth-Century Italian Art* promossa dal MoMA nel 1949, ⁷⁰ e che avrebbe conosciuto fortuna di mercato, negli Stati Uniti, specialmente attraverso il lavoro di una galleria come l'Obelisco. ⁷¹

A quell'altezza cronologica, i tempi erano ormai maturi, anche in Italia, per un «bilancio del Surrealismo», che toccava da vicino lo stesso Carrieri, se non altro per frequentazioni personali. La citazione è dal volume del sodale Carlo Bo, curatore, altresì, della celebre *Antologia del Surrealismo*, entrambi del 1944; ⁷² l'anno successivo Scheiwiller avrebbe pubblicato, a cura di Marco Valsecchi, il *Breve catalogo surrealista*; ⁷³ mentre l'amico Raffaello Giolli aveva lavorato, sin dagli anni di guerra, per Rosa e Ballo, a diversi progetti di pubblicazione di fonti e documenti del Surrealismo e curato il volume su *Lautréamont*,



10. Raffaele Carrieri, *Surrealismo vacanza proibita*, «Epoca», V, 199, 25 luglio 1954.

anch'esso uscito nel 1945,⁷⁴ per fare solo alcuni esempi. Carrieri, tuttavia, sembra chiamarsi fuori dalla questione, la sua produzione critica non si dedica al Surrealismo.

Le uniche occasioni di scambio sono gli incontri mondani con gli artisti, come quello del 1948 a Venezia, insieme a Fabrizio Clerici e Federico Veneziani, con Salvador Dalí, di cui rimane traccia in una serie di fotografie e in un contributo uscito su «Tempo».⁷⁵ L'articolo offre un tipico esempio delle strategie divulgative messe in atto da Carrieri nell'ambito delle sue collaborazioni alla stampa illustrata, tese a un avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea. Sin dal titolo, *Dalí non è un diavolo*, gioca infatti con l'immagine scandalosa dell'artista per levigarne i tratti più scabrosi e rivelarne con paternalistica benevolenza le inattese istanze spirituali mediante l'accostamento alla cupola di Santa Maria della Salute.⁷⁶

Anche in anni successivi, i rapporti con il Surrealismo rimangono essenzialmente confinati alle pagine dei rotocalchi: dopo «Tempo», «Epoca», dove il critico approda nel 1950. Curatore delle rassegne d'arte, Carrieri non manca di registrare la mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 (fig. 10),⁷⁷ ma pubblica anche una serie di articoli,

sempre tesi a una popolarizzazione dell'avanguardia, dedicati a singoli artisti di area surrealista, tra cui *Surrealismo di Tanguy, Arp è pioniere e libero cosmopolita*, *Viene dal Cile il vertiginoso Matta*, spesso legati a occasioni espositive.⁷⁸

Eppure, una riflessione critica sul Surrealismo, specialmente in rapporto alla scuola fantastica, doveva essere continuata sottotraccia, se nel nodale *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia*, pubblicato nel 1950 per i tipi della Conchiglia, l'autore sceglie di dedicare un capitolo ad Alberto Martini, Alberto Savinio, Leonor Fini e Fabrizio Clerici intitolandolo *Anticipazioni e postumi del Surrealismo*.⁷⁹ Del resto, sette anni più tardi, in *Pittura italiana del Dopoguerra*, Arturo Schwarz avrebbe indicato Carrieri, accanto a Carlo Bo ed Emilio Servadio, tra i pochi studiosi del Surrealismo in Italia.⁸⁰

Desidero ringraziare Raffaele Carrieri, nipote del critico, per avermi gentilmente messo a disposizione rari materiali bibliografici e d'archivio.

¹ Per un'introduzione alla produzione critica, di cronista e scrittore d'arte dall'autore si rimanda a Raffaele Carrieri, *Forme*, Milano Sera, Milano, 1949; Idem, *Poesia Pittura*, prefazione di Franco Russoli, La Fattoria, Milano, 1964 e alla raccolta di scritti *Raffaele Carrieri. Una vita per la poesia*, a cura di Luigi Cavallo, Rusconi, Milano, 1978. Si vedano, inoltre, *Il mondo di Raffaele Carrieri. Pittura, carte, documenti*, catalogo della mostra (Taranto, Museo Nazionale Archeologico, 22 aprile-22 maggio 2006), a cura di Aldo Perrone, Elena Pontiggia, Silvana, Cinisello Balsamo, 2006; Giovanni Carrieri, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri: una bio-bibliografia*, Ink Line, Taranto, 2011.

² Raffaele Carrieri, *Fame a Montparnasse (ultime scene della Bohème)*, Bietti, Milano, 1932. Il libro viene salutato da Edoardo Persico come esempio di romanzo moderno, cfr. Edoardo Persico, *Fame a Montparnasse*, «La Casa Bella», V, 55, luglio 1932.

³ *Le persone che hanno fatto grande Milano: Raffaele Carrieri*, testo di Giancarlo Vigorelli, opuscolo pubblicato in occasione della mostra (Milano, Comune di Milano, maggio 1980), Sidalm, Milano, 1980, s.p.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Esempio è il *reportage* di Sabine Weiss del 1955, che documenta l'atelier parigino di rue Fontaine 42 e ritrae Breton tra gli oggetti della sua raccolta. Nel 2003, una parete dello studio è stata ricostruita al Centre Pompidou, cfr. *L'Atelier d'André Breton. Mur Mondes*, a cura di Aurélie Verdier, Centre Pompidou, Parigi, 2024. Negli anni Cinquanta, in linea con le sue passioni collezionistiche, Breton pubblica *L'art magique*, Formes et reflets, Parigi, 1957.

⁶ Si rimanda a Maria Emanuela Ratti, *Il*

Rimbaud di Raffaele Carrieri, in *Arthur Rimbaud. Poesia e avventura*, atti del colloquio internazionale (Grosseto, 11-14 settembre 1985), a cura di Mario Matucci, Pacini, Pisa, 1987, pp. 263-276.

⁷ Raffaele Carrieri, *Iconografia italiana di Apollinaire*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1954.

⁸ «Ti ho fatto dipingere da De Chirico un ritratto con la cetra», si legge, nelle pagine dedicate al poeta, in Raffaele Carrieri, *Brogliaccio*, Toninelli, Milano, 1946, p. X.

⁹ Fotografie di Apollinaire sono attualmente conservate nel Brogliaccio n. 1, Milano, eredi Carrieri.

¹⁰ Fabrizio Clerici, *La casa di Raffaele Carrieri*, «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», II, 24, pp. 54-57.

¹¹ Ivi, p. 56.

¹² *Les Vagabondages héraldiques*, 15 eaux-fortes originales de Kurt Seligmann, 15 textes inédits de Pierre Courthion, Parigi, Éditions des Chroniques du Jour, 1934; Max Ernst, *Une semaine de bonté ou les 7 éléments capitaux*, Éditions Jeanne Bucher, Parigi, 1934; Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, eaux-fortes originales de Salvador Dalí, Skira, Parigi, 1934.

¹³ Si rimanda a Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Quodlibet, Macerata, 2014.

¹⁴ Cfr. Viviana Pozzoli, *Alle origini del libro d'arte contemporanea. Il laboratorio di Milano negli anni Trenta*, Milano University Press, Milano, 2024, pp. 129-134.

¹⁵ Kurt Seligmann, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 36, 30 gennaio-15 febbraio 1935.

¹⁶ *Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Tauber Arp, Vezelay*, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 58, 5-17 marzo 1938. Sul ciclo di conferenze cfr. «Domus», 126, giugno 1938, p. VI.

¹⁷ Cfr. *Dall'età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue*,

suddivisa per epoche e per nazioni in vendita presso la libreria internazionale Ulrico Hoepli, Hoepli, Milano, 1927, n. di cat. 222, p. 32.

¹⁸ Raffaele Carrieri, *Il sabato del bibliofilo*, [Giovanni Scheiwiller], Milano, 1936, p. 10.

¹⁹ Cfr. Idem, *Forme*, cit., pp. 185-187.

²⁰ Idem, *Munari si diverte*, «Tempo», X 13, 27 marzo-3 aprile 1948, p. 21.

²¹ *Ibidem*.

²² Vittorio Orazi, *Posizione del Surrealismo*, «Stile futurista», I, 3, settembre 1934, pp. 38-39.

²³ Francesco Flora, *Raffaele Carrieri*, in *Scrittori italiani contemporanei*, Nistri-Lischi, Pisa, 1952, pp. 273-280: 274.

²⁴ Eugène Atget, *Lichtbilder. Eingeleitet von Camille Reicht*, Jonquière, Parigi-Lipsia, 1930.

²⁵ Raffaele Carrieri, *Magia delle Vettrine*, «L'Illustrazione Italiana», LXII, 7, 17 febbraio 1935, pp. 250-251.

²⁶ Idem, *Dal vero? Come «vedono» i pittori moderni*, «Il Secolo Illustrato», XXI, 17, 23 aprile 1932, p. 5.

²⁷ Idem, *Vita anonima delle modelle*, «La Lettura», XXXVII, 4, aprile 1937, pp. 310-314.

²⁸ Idem, *Avventure del Kilowatt*, «La Lettura», XXXV, 8, agosto 1935, pp. 698-703.

²⁹ Paul Morand, *Paris de nuit, 60 photos inédites de Brassai*, Arts et Métiers Graphiques, Parigi, 1933. Nel dicembre 1933, Brassai pubblica sul numero doppio 3-4 di «Minotaure» il celebre contributo fotografico *Du mur des cavernes au mur d'usine*, pp. 6-7.

³⁰ Edoardo Persico, *Eugène Atget*, «La Casa Bella», IV, 38, febbraio 1931.

³¹ Raffaele Carrieri, *Persico*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1937.

³² «Il meraviglioso – dicono i surrealisti – deve essere fatto per tutti e non per uno solo». Cfr. Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico, Milano, 1936, s.p. Il riferimento è relativo, verosimilmente, alla *Petite anthologie poétique du Surréalisme* di

Georges Hugnet, Éditions Jeanne Bucher, Parigi, 1934, anch'essa ampiamente circolante negli ambienti artistici e letterari italiani, come testimoniano i documenti dell'archivio di Raffaello Giolli, cartella 7, conservato presso le Civiche Raccolte Storiche di Milano.

³³ Cfr. la bibliografia degli scritti, in *Il mondo di Raffaele Carrieri*, cit., pp. 90-103.

³⁴ *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 9 dicembre 1936-17 gennaio 1937), a cura di Alfred H. Barr, Museum of Modern Art, New York, 1936. Il Milione segnalava il catalogo sul proprio bollettino (*Segnalazioni librerie*, «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», VI, 50, 23 gennaio-14 febbraio 1937, s.p.) e ne promuoveva la vendita, come dimostra il documento di presa in visione della Biblioteca d'arte del Castello sforzesco di Milano, che nel 1937 acquista una copia dell'edizione; cfr. i relativi registri di protocollo e di carico III, marzo 1936-marzo 1940, n. di inv. 14519. Sulla circolazione dei cataloghi del MoMA si veda Davide Lacagnina, *Surrealismo dissidente: i cataloghi del Museum of Modern Art nel fondo librario di Attilio Rossi tra Milano, Buenos Aires e New York*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a cura di Viviana Pozzoli e Paolo Rusconi, Mantova, Corraini, 2022, pp. 17-22.

³⁵ Raffaele Carrieri, *Fantasia lunare*, «La Lettura», XXXVIII, 2, febbraio 1938, pp. 129-136.

³⁶ Cfr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, cit., p. 224. Sulla prima fortuna italiana dell'artista si veda Rosanna Carrieri, *Leonor Fini e Milena Pavlović Barilli, italiennes de Paris alle Quadriennali d'Arte di Roma (1931-1939): «accese creatrici d'intense e misteriose figure»*, «La Diana», 6, 2023, pp. 25-52.

³⁷ Carrieri, *Fantasia lunare*, cit., pp. 135-136.

³⁸ Si veda, in proposito, Alessandro Nigro, *Ritratti e autoritratti surrealisti. Fotografia e fotomontaggio nella Parigi di André Breton*, Cleup, Padova, 2015.

³⁹ *Fantasia degli Italiani*, a cura di Raffaele Carrieri, Editoriale Domus, Milano, 1939.

⁴⁰ *Mémoires apocryphes du peintre Arcimboldi (1533-1583)* par Raffaele Carrieri, «XX Siècle», I, 1, marzo 1938, pp. 38-39.

⁴¹ Raymond Cogniat, *L'exposition internationale du Surréalisme*, ivi, pp. 25-28.

⁴² Cfr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, cit., p. 200.

⁴³ Giuseppe Arcimboldo, *L'Amiral, «Minotaure»*, 12-13, 1939, tavola a colori fuori testo.

⁴⁴ La testimonianza di San Lazzaro, *Raffaele Carrieri e Fantasia degli italiani* (1940), è pubblicata in *Raffaele Carrieri. Una vita per la poesia*, cit., pp. 132-134. Il fascicolo della rivista, presente nella biblioteca di André Breton, è andato all'asta nell'ambito della vendita della sua collezione nell'aprile 2003 con il lotto n. 1150, cfr. *Catalogues of the André Breton sales*, Parigi, 2003.

⁴⁵ Sul tema si rimanda al contributo di Davide Lacagnina pubblicato in questo stesso numero di «La Diana»; Idem, «Quello che altri hanno visto»: *Paolo Uccello, gli antichi maestri italiani e il Surrealismo*, in *Il Surrealismo e l'Italia*, catalogo della mostra (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi, Dario Cimorelli Editore, Milano, 2024, pp. 42-49.

⁴⁶ Dopo il pezzo su Arcimboldo, Carrieri pubblica, tra gli altri, un articolo dedicato a *Piero di Cosimo, un diavolo per capello*, «La Lettura», XXXIX, 5, maggio 1939, pp. 445-449, artista già presentato nel 1938 su «Minotaure», 11, *Piero di Cosimo, peintre bizarre*, par Georges Pudelko, pp. 19-26.

⁴⁷ Cfr. *Fantasia degli italiani*, cit., p. 7.

⁴⁸ Sulla collana si veda Viviana Pozzoli, *Libri «galleria»: dagli album di «Domus» alla collana in trentaduesimo di Scheiwiller*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di Apice*, a cura di Viviana Pozzoli e Paolo Rusconi, Corraini, Mantova, 2022 pp. 23-30.

⁴⁹ Raffaele Carrieri, [Prefazione], in *Fantasia degli italiani*, cit., p. 10.

⁵⁰ Ivi, p. 7.

⁵¹ *Wunderkammer surrealista*, in *I Surrealisti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 7 giugno-settembre 1989), a cura di Arturo Schwarz, Mazzotta, Milano, 1989, p. 243.

⁵² Cfr. André Breton, *Manifeste du Surrealisme. Poison soluble*, Aux Editions du Sagittaire, chez Simon Kra, Parigi, 1924.

⁵³ Cfr. Raffaele Carrieri, *Leonor Fini*, Editoriale periodici italiani, Milano, 1951.

⁵⁴ Si rimanda a Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte povera: 'Like a giant screen'*, Routledge, Abington, 2022. Futurismo e Metafisica tornano, quali snodi fondanti, nella lettura storico-critica proposta dallo stesso Carrieri in *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1950.

⁵⁵ Da considerarsi, a margine, anche la riconosciuta influenza della Metafisica di De Chirico sulla nascita del Surrealismo, come attestato anche da Barr, che include ampiamente l'artista nella rassegna del 1936-1937. Cfr. *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, cit., pp. 213-214.

⁵⁶ Gio Ponti, Gianni Mazzocchi, [Epigrafe], in *Fantasia degli italiani*, cit., s.p.

⁵⁷ Vigorelli, *Le persone che hanno fatto grande Milano: Raffaele Carrieri*, cit.

⁵⁸ Massimo Bontempelli, *Battaglie, cacce, giostre, massacri*, «Tempo», IV, 29, 14 dicembre 1939, pp. 8-11.

⁵⁹ Giuseppe Cesetti, *Fantasia degli italiani*, «Meridiano di Roma», V, 2, 14 gennaio 1940, p. 1.

⁶⁰ Raffaele De Grada, *La Fantasia degli Italiani*, «Corrente», III, 6, 31 marzo 1940, p. 4.

⁶¹ Mario Praz, *Prefazione*, in Raffaele Carrieri, *Brogliaccio*, Milano-Sera, Milano, 1950, pp. 9-10.

⁶² San Lazzaro, *Raffaele Carrieri e Fantasia degli italiani*, cit.

⁶³ Cfr. Curzio Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, «Prospettive», IV, 1, 15 gennaio 1940, pp. 3-4.

⁶⁴ Idem, *Il Surrealismo e l'Italia*, «Corriere della Sera», 12 ottobre 1937, p. 3. Per le tesi malapartiane si rimanda a Giovanna Angeli, *Malaparte e il Surrealismo*, in «*La bourse des idées du monde*»: *Malaparte e la Francia*, atti del convegno (Prato; Firenze, 8-9 novembre 2007), a cura di Martina Grassi, pp. 7-80.

⁶⁵ Sulla questione si veda, tra gli altri, il contributo di Michele Dantini, «*Indifferenza*» o altro. *Per una storia del surrealismo figurativo in Italia* (longue durée), in *Echi del surrealismo nell'arte italiana del dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, a cura di Cristina Casero, Lara Conte e Luca Pietro Nicoletti, «Predella» 23 e 1/2, 2021, pp. 15-26.

⁶⁶ Giuseppe Marchiori, *Fantasia degli Italiani*, «Corriere Padano», 14 marzo 1940, p. 3.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Si veda Iliaria Schiaffini, *De New York à Rome: «Le voyage en Italie» d'Eugene Berman entre réalité et imagination*, in *Géographies du Surréalisme. L'internationalisation du mouvement: États-Unis et Italie*, a cura di Alessandro Nigro e Iliaria Schiaffini, «Mélusine numérique», 3, 2022, pp. 216-236.

<https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine-num-n°3-Geographies-du-surrealisme-BAT.pdf> (ultimo accesso: dicembre 2024); traduzione inglese: https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁶⁹ Si rimanda, tra gli altri, a Giulia Tulino, *La galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica 1943-1954*, Roma, De Luca, 2020, in particolare pp. 11-54.

⁷⁰ Cfr. *Twentieth-Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, Museum of Modern Art, 1949), a cura di James Thrall Soby e Alfred H. Barr, Museum of Modern Art, New York, 1949, p. 31. Carrieri figura nel comitato d'onore della mostra e una fotografia pubblicata su «Tempo», X, 20, 15-22 maggio 1948, p. 30, lo ritrae insieme al curatore Soby.

⁷¹ Si veda, in particolare, Iliaria 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*, a cura di Vittoria Caterina Caratozzoli, Iliaria Schiaffini e Claudio Zambianchi, Drago, Roma, 2018, pp. 125-144.

⁷² Carlo Bo, *Bilancio del Surrealismo*, Cedam, Padova, 1944; *Antologia del Surrealismo*, a cura di Idem, Edizioni di Uomo, Milano, 1944.

⁷³ *Breve catalogo surrealista*, a cura di Marco Valsecchi, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1945.

⁷⁴ *Lautréamont*, a cura di Raffaello Giolli, Rosa e Ballo, Milano, 1945; l'antologia è pubblicata postuma. Dal 1943 il critico lavorava ad alcuni

volumi dedicati a fonti e documenti dei movimenti d'avanguardia, tra cui il Surrealismo, cfr. Milano, Fondazione Mondadori, Archivio Rosa e Ballo, b. 3, fasc. 13; Milano, Civiche Raccolte Storiche, Archivio Raffaello Giolli, cart. 7.

⁷⁵ Raffaele Carrieri, *Dalí non è un diavolo*, «Tempo», X, 40, 2-9 ottobre 1948, p. 27. Si vedano anche le fotografie pubblicate in *Raffaele Carrieri. Una vita per la poesia*, cit., pp. 182-183.

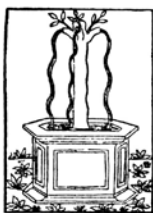
⁷⁶ Sul contributo di Carrieri alla cultura visiva dei rotocalchi si veda Laura D'Angelo, *Un artista accessibile: la strategia di Raffaele Carrieri su «Epoca»*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Barbara Cinelli et al., Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 231-246.

⁷⁷ Raffaele Carrieri, *Surrealismo vacanza proibita*, «Epoca», V, 199, 25 luglio 1954, pp. 57-59.

⁷⁸ Idem, *Surrealismo di Tanguy*, «Epoca», IV (132), 18 aprile 1953, p. 90; *Arp è pioniere e libero cosmopolita*, «Epoca», VIII, 348, 2 giugno 1957, p. 84; *Viene dal Cile il vertiginoso Matta*, «Epoca», IX, 422, 2 novembre 1958, p. 76, per citarne solo alcuni tra i più significativi. Un elenco degli articoli scritti per «Epoca» è in *Il mondo di Raffaele Carrieri*, cit., pp. 96-98.

⁷⁹ Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, cit., pp. 239-250.

⁸⁰ Tristan Sauvage, *Pittura italiana del Dopoguerra (1945-1957)*, Schwarz Editore, Milano, 1957, pp. 167-168.



«Direzioni», «Evento», «I 4 Soli»: le «revues italiennes d'avant-garde» e la collaborazione con «Il Gesto» e «Phases»

Angela Sanna

Docente di Storia dell'arte contemporanea
Accademia di Belle Arti di Brera, Milano

Contact angelasanna@fadbrera.edu.it

Il saggio intende dare un contributo scientifico alle ricerche sull'avanguardia surrealista e sulla sua fortuna nell'ambito degli scambi tra Italia e Francia nel secondo dopoguerra. Vuole offrire, segnatamente, una ricognizione sul dibattito teorico-formale germinato intorno alle riviste «I 4 Soli», «Direzioni», «Evento» e «Il Gesto», in relazione ai loro rapporti con i cahiers «Phases» (e dintorni). Sul piano metodologico, il contributo si fonda sull'analisi critica e comparativa di fonti testuali e visive, edite e inedite, incentrate sugli scambi e sull'attività editoriale dei periodici citati nei loro ruoli di quaderni d'informazione e di piattaforme di ricerca artistico-poetica. Si focalizzano così alcuni nodi centrali del dibattito tra gli anni Cinquanta e Sessanta relativi alla crisi dell'Informale, all'espandersi di nuove e multiformi accezioni del Surrealismo, alla rifondazione del pensiero critico sull'avanguardia, surrealista in modo particolare, e alla stessa concezione di 'rivista d'avanguardia'.

The essay intends to make a scientific contribution to research on the surrealist avant-garde and its success in the field of exchanges between Italy and France after the Second World War. It aims to offer, in particular, a survey of the theoretical-formal debate that has arisen around the magazines «I 4 Soli», «Direzioni», «Evento», and «Il Gesto», in relation to their connections with the cahiers «Phases» and its surroundings. Methodologically, the contribution is based on a critical and comparative analysis of textual and visual sources, both published and unpublished, focused on the exchanges and editorial activities of the periodicals mentioned. These magazines served as information platforms and forums for artistic and poetic research during this transformative period. The essay will focus on several central themes of the debate between the 1950s and 1960s related to the *art informel* crisis, the expansion of new and multiform meanings of Surrealism, the re-evaluation of critical thought regarding the avant-garde – particularly Surrealism – and the evolving concept of what constitutes an 'avant-garde magazine'.

Keywords: Surrealism, Reception Studies, Periodical Studies, France-Italy cultural relationship, Art in the Second World War period

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Angela Sanna, «Direzioni», «Evento», «I 4 Soli»: le «revues italiennes d'avant-garde» e la collaborazione con «Il Gesto» e «Phases», «La Diana», 7-8, 2024, pp. 59-76. DOI 10.36253/ladiana-3375

Copyright © 2024 Angela Sanna

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>

«Direzioni», «Evento», «I 4 Soli»: le «revues italiennes d'avant-garde» e la collaborazione con «Il Gesto» e «Phases»

Angela Sanna

Nel 1959, a Parigi, presso la Galerie Le Soleil dans la tête, si inaugura la mostra *Revue Italiennes d'Avant-garde*¹ (figg. 1-2). Vi sono esposte le riviste «Il Gesto»,² «Direzioni»,³ «Notizie»,⁴ «L'esperienza moderna»,⁵ «Evento»,⁶ «I 4 Soli»,⁷ periodici che in Italia, nel secondo dopoguerra, rappresentano laboratori di idee, quaderni d'informazione, piattaforme di ricerca artistico-poetica. Il critico, storico dell'arte e poeta francese Jean-Jacques Levêque, che presenta la mostra in catalogo, ne evidenzia la particolarità e l'importanza:

Si un pays est riche en réflexions et en enthousiasme c'est bien l'Italie dont il nous a paru intéressant de faire connaître les revues d'avant-garde qui constituent une part active de sa vie culturelle. Contrairement à celles que nous connaissons en France, ces revues sont faites par des peintres, aussi nous avons voulu présenter à côté de ces dernières les œuvres des peintres eux-mêmes.⁸

I pittori ai quali fa riferimento l'autore sono Enrico Baj e Sergio Dangelo per «Il Gesto», Adriano Parisot per i «I 4 Soli», Achille Perilli, Gastone Novelli, Giò Pomodoro per «L'Esperienza moderna», Gianni Bertini, Gianni Dova, Roberto Crippa per «Direzioni», Franco Garelli e Antonio Carena per «Notizie», e, infine, Edmondo Bacci, Ennio

1-2. Copertina e interno del catalogo della mostra *Revue Italiennes d'avant-garde*, Parigi, Galerie Le Soleil dans la tête, 19 marzo-2 aprile 1959.



Ultra Corps de Enrico BAJ

IL GESTO

Editeurs : Enrico BAJ - Sergio DANIELO
Par les soins du Mouvement d'art nucléaire
Adresse : VIA TEULLIE 1 - MILAN

evento

Directeur : Toni TONIATO
San Marco 5141 - VENISE

Abonnement pour une année : 1.500 francs



Finzi ed Emilio Scanavino per «Evento». In quella stessa occasione, il poeta e intellettuale Jean-Clarence Lambert, militante nell'ambito del Surrealismo e del movimento CoBrA, redige a sua volta un articolo, *Le front commun de la poésie et de l'art d'avant-garde*, pubblicato in «France Observateur», nel quale esprime un grande interesse per questo genere di pubblicazione e per l'iniziativa espositiva a esse intitolata.⁹

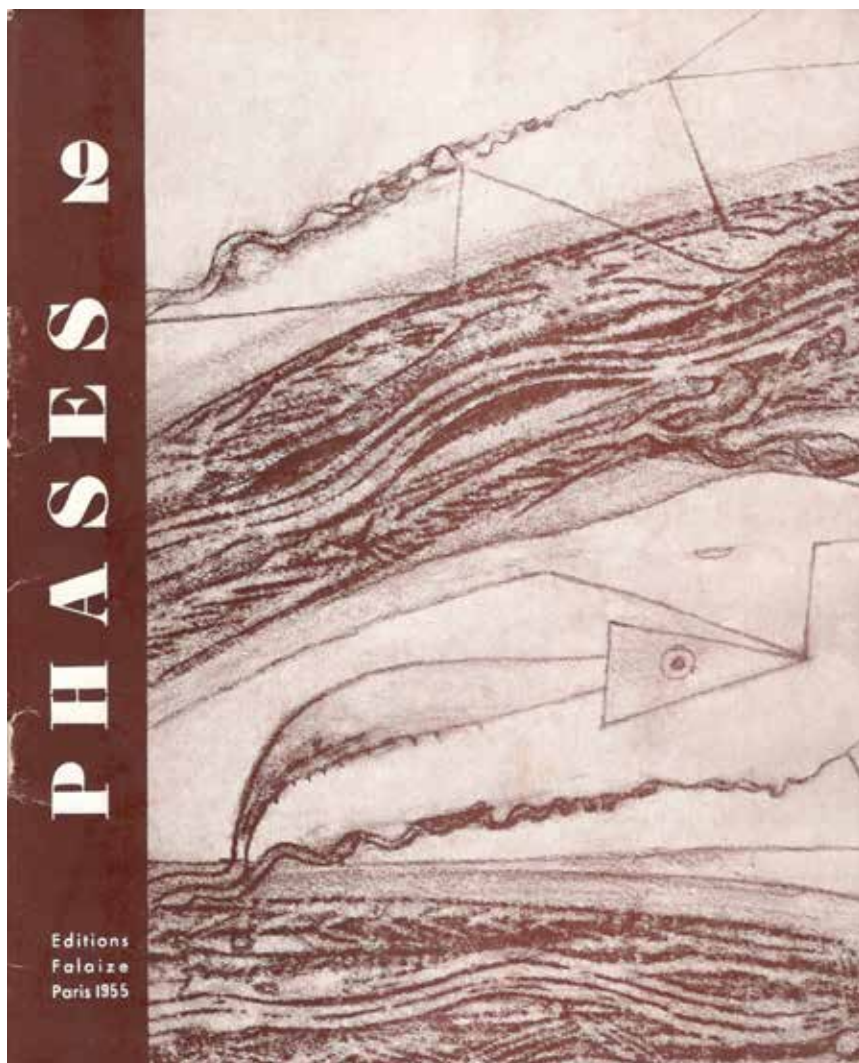
Proprio su alcune di queste pubblicazioni, segnatamente «I 4 Soli», «Direzioni» e «Evento», verte il presente saggio, volto a evidenziare la pur breve stagione che le ha viste collaborare con la rivista «Il Gesto», organo del Movimento Arte Nucleare promosso da Baj e Dangelo, e con Phases, movimento e cahiers fondati dal critico, poeta e saggista Édouard Jaguer.¹⁰ Attive rispettivamente ad Alba (e Torino), Milano e Venezia, le riviste evocate propongono pagine culturali dedicate all'avanguardia del momento, agli esiti recenti dell'arte astratta e della figurazione, aprendo contemporaneamente, e in misura diversa, al Surrealismo e alla sua eredità nel secondo dopoguerra. Incoraggiata inizialmente da uno slancio collaborativo, l'intesa reciproca che esse instaureranno, contribuendo così alla circolazione del Surrealismo in Italia,¹¹ conoscerà nondimeno divergenze profonde, marcate da incomprensioni e disaccordi inerenti alle loro rispettive opinioni sul Surrealismo e alla loro stessa idea di «rivista d'avanguardia».

Nell'orizzonte culturale milanese, il periodico che per primo incentiva questa rete di relazioni è «Il Gesto», attivo dal 1955 al 1959. Nato in stretta collaborazione con il movimento Phases, di cui condivide gli obiettivi poetico-formali, «Il Gesto» interpreta la tematica nucleare con una pittura incentrata sulla realtà, allora stringente, dell'era atomica. In bilico tra paura e ottimismo progressista, tale tematica viene esplorata attraverso un linguaggio materico-gestuale antiaccademico, neoespressionista, sperimentale. Un orientamento che dirige Baj e Dangelo verso il gruppo Cobra e il suo capofila, il danese Asger Jorn, con il quale nascerà presto una proficua cooperazione. Tale legame, quello con Baj in modo particolare, costellato di iniziative e animato da un ricco carteggio,¹² porterà all'incontro con Jaguer, già corrispondente francese di CoBrA.¹³ Da qui nascerà un asse culturale tra Milano e Parigi che produrrà un insieme eterogeneo di ricerche improntate alla libertà formale, parte delle quali di matrice astratto-surrealista. I movimenti nucleare e Phases saranno attori protagonisti di questo contesto che li vede cooperare intensamente fin dai primi anni Cinquanta.¹⁴ Questa intesa si fonda sulla condivisione degli ideali che Jaguer aveva trasmesso a Phases fin dal 1954 accogliendo correnti e artisti individuali situati tra astrazione lirica, Informale, Surrealismo,

CoBra. I cahiers «Phases», che diffondono ricerche plastiche e poetiche internazionali attraverso pubblicazioni e mostre organizzate un po' ovunque nel mondo, rappresentano infatti un orizzonte vastissimo di linguaggi tesi a indagare, attraverso il rinnovamento formale del Surrealismo, le mille potenzialità dell'immaginario. A questa compagine, che mira altresì a superare lo scontro, allora attualissimo, tra astrazione e figurazione, afferiscono anche altre riviste «sorelle» di Phases. Tra queste si segnalano «Edda»,¹⁵ fondata e diretta a Bruxelles dal poeta e artista Jacques Lacomblez, e «Boa»,¹⁶ curata a Buenos Aires dallo scrittore e poeta Julio Llinas. «Il Gesto», insieme ad altre riviste italiane legate ai nucleari e a «Phases», quali «Documento Sud»¹⁷ e «L'Esperienza Moderna», contribuirà dal canto suo all'espansione di queste sinergie con mostre, cataloghi, scritti teorici e scambi culturali.

La prima importante collaborazione dei nucleari con Phases risale all'esposizione *Phases de l'art contemporain*, tenutasi a Parigi, alla Galerie Creuze, nel 1955.¹⁸ La manifestazione colloca i nucleari, insieme ad altri italiani, in un contesto cosmopolita che li relaziona con gruppi e tendenze di varia provenienza, quali gli immaginisti svedesi, gli automatisti canadesi, gli ex membri di CoBrA, i calligrafi giapponesi e molti altri. Stimolati da quest'evento, che segna una tappa fondamentale del loro lancio parigino, i nucleari pubblicano, nel 1955, il numero inaugurale de «Il Gesto». Il fascicolo esce come documento dell'esposizione *Il Gesto. Rassegna internazionale delle forme libere*, allestita nella Galleria Schettini dal 18 giugno al 18 luglio 1955, che sancisce l'esordio della collaborazione milanese con Jaguer. Con un riferimento implicito alla copertina del secondo numero di «Phases»,¹⁹ illustrato da un frottage di Max Ernst (fig. 3), anche «Il Gesto» dedica la propria copertina al maestro tedesco con una scultura bronzea del 1934-35 intitolata *Oiseau-tête*. Grazie al contributo di Phases, la mostra riunisce a Milano artisti internazionali le cui «forme libere» invadono gli spazi contrastando ogni tipo di ispirazione razionale, geometrica, realistica. Avversa altresì ai linguaggi invalsi dell'arte coeva, l'esposizione è anche una risposta alla crescente involuzione dell'Informale, un tema già affrontato nelle pagine di «Phases» e ora menzionato, nel primo numero de «Il Gesto», dal critico e intellettuale Beniamino Dal Fabbro.

Negli anni successivi, la rivista seguirà una linea editoriale diversificata, influenzata volta per volta dalle scelte dei redattori. Su questa scia uscirà nel 1957 il secondo numero, curato da Baj e Dangelo, significativamente illustrato in copertina da un collage di ELT Mesens, poeta, collezionista e artista surrealista belga trapiantato a Londra. Membro di Phases, già direttore della London Gallery e profondo conoscitore

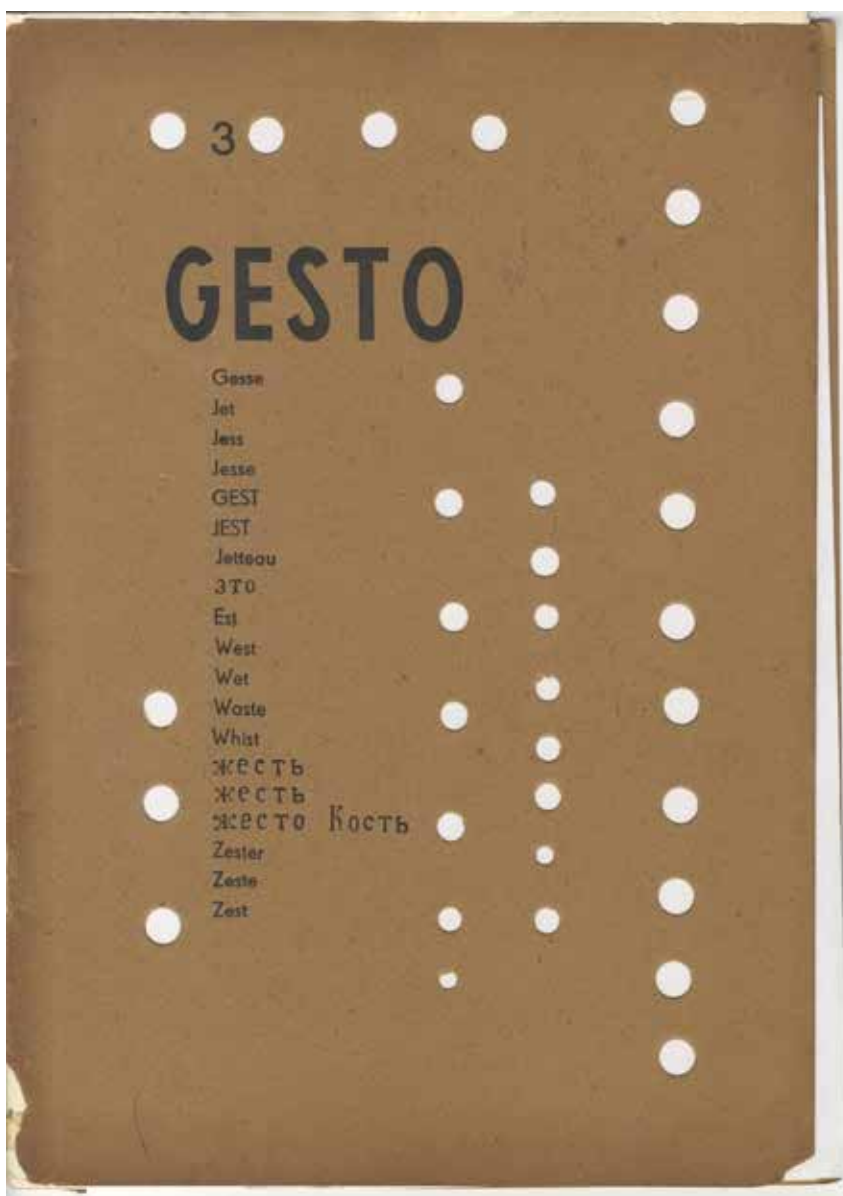


3. Copertina di «Phases» n. 2, 1955, illustrata da un frottage di Max Ernst. Crediti: Archives Édouard et Simone Jaguer © Pierre Boulay e Gilles Petitclerc, aventi diritto per Édouard e Simone Jaguer.

del Surrealismo in Belgio e in Inghilterra, Mesens stringerà amicizia con i due nucleari avviando con essi una fertile cooperazione.

La presenza di Mesens nella rivista denota *d'emblée* un'apertura all'orizzonte surrealista che si conferma, nello stesso numero, con la riproduzione del celebre dipinto di Victor Brauner *Natura naturante*, del 1947, appartenente alla collezione di Peggy Guggenheim. Ancora in quelle pagine viene riproposto un estratto del testo *Liminaire* di Jaguer, già pubblicato in occasione della mostra *Phases Phasen* tenutasi allo Stedelijk Museum di Amsterdam nella primavera del 1957, dove l'autore prende di mira la deriva di un certo Tachisme e Informale, cui contrappone l'incidenza e l'importanza storica dell'Astrattismo e del Surrealismo. Il fascicolo si arricchisce poi di immagini che riproducono, tra gli altri, lavori di Serge Vandercam, Jean Dubuffet, Giò e

Arnaldo Pomodoro, Lucio Fontana e Gianni Bertini, anche lui vicino a Phases e ai nucleari, e che ritroveremo a breve nella rivista «I 4 Soli». Nel 1958, Baj e Dangelo predispongono la terza uscita del periodico avvalendosi del contributo editoriale di un giovanissimo Piero Manzoni, neo-simpatizzante del movimento nucleare. Illustrato da una copertina forata di Lucio Fontana (fig. 4), segno dell'interesse dei nucleari per le ricerche di punta del momento, il fascicolo include anche un «achrome» del citato Manzoni (fig. 5), la cui essenzialità introduce un elemento di antitesi alla policromia e alla motilità dell'arte gestuale. Nelle stesse pagine sono riuniti anche artisti di tutt'altro orienta-



4. Copertina de «Il Gesto», n. 3, 1958, illustrata da una serie di «buchi» di Lucio Fontana. Crediti: © Fondazione Lucio Fontana, Milano; © Archivio Baj, Vergiate.

mento e provenienza, da Dada al Surrealismo a CoBrA, come Lam, Duchamp, Mesens, Biasi, Alechinsky, le cui soluzioni appaiono più allineate con le istanze iniziali della rivista.

Proprio questa mescolanza di tendenze susciterà di lì a poco la reazione perplessa di Jaguer, ben poco incline nei confronti di Manzoni e degli artisti a lui affini, la cui opera più recente egli considera priva di interesse: «Moi je ne portais pas le moindre intérêt aux recherches de ce malheureux Manzoni, je trouvais ça intéressant de très loin, tout juste amusant».²⁰ L'atteggiamento negativo di Jaguer sembra però sotteso anche dal ricordo di questioni pregresse come la diatriba sorta in merito al *Manifesto contro lo stile*, redatto da Baj nel 1957, tra i cui firmatari figurava anche Manzoni.²¹ Il manifesto sollevò il disappunto più profondo di Jaguer sia per le sue dichiarazioni programmatiche sia per i riferimenti a persone inconciliabili con le proprie idee, come Tapié, in modo particolare, il cui *art autre* gli appariva ormai svuotato di ogni significato, e Restany, il cui Nouveau Réalisme, indebitamente ricondotto a Dada, celebrava una realtà nuova ma ordinaria, correlata all'industrializzazione e al consumismo. Come vedremo, proprio questo tipo di dissonanze, che lo porteranno a confrontarsi con obiettivi e ideali spesso distanti dai suoi, saranno all'origine di incomprensioni

5. Piero Manzoni, *Achrome*, 1958, tela a quadri e caolino. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Sammlung Etzold. Pubblicata in «Il Gesto», n. 3, 1958. Crediti: © Fondazione Piero Manzoni, Milano.





anche con alcune riviste italiane alle quali lo stesso Jaguar aveva dato il proprio contributo.

Con il quarto e ultimo numero de «Il Gesto», licenziato nel settembre del 1959, Baj – questa volta unico redattore della pubblicazione – si focalizza sull'«arte interplanetaria» varcando le finalità schiettamente «nucleari» degli esordi. Con toni ironici e pre-patafisici, «Il Gesto» si avventura qui in una dimensione spaziale e ultra-terrestre che mette alla berlina la scienza da laboratorio e l'arte geometrica con opere e testi dai contenuti rocamboleschi e pseudo-scientifici. Tra questi i dischi volanti di Baj, le formule spazialiste di Fontana, le razzo-scolture di Angelo Verga, il *Manifesto manifestante cartacei razzi* di Farfa e molto altro ancora. Concepito nel 1959, anno che coincide con l'avvio della cooperazione fattiva di Jaguar e di Baj con Breton e il gruppo surrealista, il fascicolo stimolerà la reazione divertita, ma non del tutto convinta, del critico francese, che vi prende comunque parte con lo scritto *Enrico Baj e la comica interplanetaria*. Frattanto, l'avventura de «Il Gesto» era servita da stimolo anche agli artisti napoletani vicini al

6-7. Copertine de «I 4 Soli», gennaio-febbraio 1956 e maggio-giugno 1957.



8. Copertina di «Direzioni» n. 2, marzo 1959, illustrata da Enrico Baj. Crediti: © Archivio Baj, Vergiate.

Movimento Arte Nucleare, come Luca, Guido Biasi, Mario Colucci, Mario Persico e altri, che insieme a Baj avevano creato Il Gruppo 58 e la rivista «Documento Sud», un esperimento culturale partenopeo reattivo alle esperienze internazionali legate a Dada, al Surrealismo, a Phases, alle ricerche verbo-visive.²²

In quello stesso lasso di tempo i contatti editoriali stabiliti da Jaguer insieme ad artisti a lui vicini come il citato Bertini, lo avevano portato a collaborare con «I 4 Soli», il periodico fondato ad Alba, nei pressi di Torino, dal pittore Adriano Parisot e da Emanuele Micheli (figg. 6-7). Definita da Pierre Restany «una delle rare tribune libere

accessibili all'epoca»,²³ la rivista si orienta verso gli ambiti più diversi della creatività: arte, teatro, critica, collezionismo, poesia, musei e perfino musica. Con un ventaglio di rubriche, articoli e testimonianze firmati da numerosi critici, artisti e teorici internazionali, «I 4 Soli» convoglia maestri affermati – da Prampolini a Severini, da Braque a Kandinsky, per citarne solo alcuni – focalizzando altresì le avanguardie storiche, le recenti esperienze dell'astrazione, le tendenze geometriche, figurative, materiche e gestuali, tra cui quelle sensibili alla lezione del Surrealismo. Lungi dal costituire un argomento di punta della rivista, il Surrealismo vi fa nondimeno qualche comparsa, specie negli anni Cinquanta, come indicano, oltre alle riproduzioni di Arp, Magritte, Mirò, Brauner, Ernst, anche le pagine di Toni Toniato sulla XXVII Biennale di Venezia,²⁴ i testi critici di André Pieyre de Mandiargues su Max Ernst e Dubuffet,²⁵ oppure ancora le riflessioni di Gino Severini sul significato del Surrealismo storico e i suoi risvolti nel secondo dopoguerra.²⁶

Quanto alle soluzioni di area post-surrealista, esse si rispecchiano, specialmente nei primi anni di attività, in una selezione che comprende anche adepti di Phases e, in misura minore, dell'area «nucleare»: Bertini, Baj, Bryen, Viseux, Demarne, Serpan, Lapoujade e Jeanne Laganne.²⁷

In qualità di critico militante, Jaguer aveva già prestato la sua penna al periodico tra il 1955 e il 1957 pubblicando scritti su Claude Georges e Gianni Bertini²⁸ oltre a saggi teorici di più ampio respiro come *Matière+mouvement=feu* e *Primi aspetti del non figurativo lirico in Danimarca*.²⁹ Un testo, quest'ultimo, cui l'autore teneva particolarmente in quanto centrato «sur le mouvement “abstrait-surréaliste” danois, l'un des apports les plus considérables de la peinture actuelle depuis 1935»: «peinture» di cui una parte – come le opere di Jorn, Freddie, Mortensen, Billie – era ancora sconosciuta «en Occident».³⁰

Nell'ottica di stringere una cooperazione più incisiva, Jaguer aveva anche sperato di realizzare una mostra su «Il Gesto» a Torino e di pubblicare un numero specifico de «I 4 Soli» sul movimento Phases. Ben presto però tali progetti cadranno nel vuoto, non avendo ottenuto la dovuta attenzione da parte di Parisot, sempre meno incline a sostenere la linea poetico-formale di Phases e del Surrealismo. Più volte, infatti, egli si era mostrato prevenuto nei confronti del movimento bretoniano e dei suoi seguaci, temendo – ci dice Jaguer – «de se voir accusé par ses amis abstraits de faire la propagande pour le surréalisme viscéral».³¹ Tale remora lo aveva addirittura spronato a respingere un articolo di Ingemar Gustafson su Hantaï e a prendere le distanze da «Il Gesto»

come anche da artisti quali Lam, Matta, Baj.³² Segnali di questa diffidenza erano sorti anche e soprattutto in merito al citato saggio di Jaguer sull'arte in Danimarca, che Parisot si era risolto a pubblicare con notevole ritardo, in una versione tradotta in italiano – contrariamente alla volontà di Jaguer – e privo delle relative illustrazioni. Jaguer verrà poi a sapere da Bertini, personalità ben nota a «I 4 Soli» per la sua familiarità con Parisot, che l'atteggiamento di quest'ultimo nasceva in realtà dalla convinzione che Phases fosse «trop surréaliste».³³ Sorpreso da queste considerazioni, che sembravano ignorare la sua militanza nei ranghi dell'Informale, Jaguer replicò a sua volta che i surrealisti «aneddotici» ritenevano al contrario troppo astratte le ricerche formali di Phases. A fronte di tanta incomprensione Jaguer deciderà, senza alcun rimpianto, di troncarsi con «I 4 Soli» – «ce torchon dont nous avons caressé le rêve de faire une nappe damassée!»³⁴ – comunicando anche all'amico Baj che

si tu ne tiens pas à arranger l'expo "Il Gesto" avec [Parisot], eh bien, moi, je n'y tiens pas non plus. Tu peux donc, si tu veux, laisser tomber toute espèce de pourparlers avec lui.³⁵

In quegli stessi anni, mentre il critico mirava ad ampliare i contatti de «Il Gesto» riportandone in auge le istanze di partenza, egli veniva introdotto da Baj nella rivista «Direzioni», appena lanciata a Milano dai fratelli Fabrizio e Riccardo Mondadori. Il primo numero, licenziato nell'inverno del 1958, suscitò l'approvazione immediata del critico che ne esaltò l'«ingénieuse solution de remplacement du vieil "Il Gesto" dont l'infrastructure commençait à craquer sous les coups de boutoir de la clique dangelo-manzonienne!».³⁶ Ecco allora un Jaguer pienamente soddisfatto che scrive, esultante: «Vive Baj et vive "Direzioni"! Vive Mesens, Lacomblez, Llinas, Jaguer, et toute l'équipe!».³⁷ Lieto di parteciparvi come corrispondente per la Francia, egli intendeva nondimeno monitorare gli sviluppi della rivista per verificare, insieme ai suoi collaboratori Mesens, Lebel e Lacomblez, se questa potesse realmente rappresentare una progressione rispetto a «Il Gesto». Soltanto a questa *conditio*, infatti, egli avrebbe garantito una cooperazione con il periodico, nel cui ambito aspirava a realizzare un numero speciale su Phases da presentarsi in una mostra, poi mai realizzata, alla Galleria Blu di Milano.

Il numero fondativo del periodico, realizzato sulla falsa riga de «Il Gesto» e «Phases», abbinava arte e scrittura proponendo opere di Baj, Dangelo, Wols, Verga e altri, insieme a testi e componimenti di Raoul

Hausmann, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Riccardo Mondadori. Qui veniva riportato anche un importante testo teorico di Jaguer, *Stato d'urgenza*, già pubblicato in francese nella rivista «Edda»,³⁸ che riconfermava la sua fedeltà ai principi del Surrealismo e della «peinture de l'imaginaire» in contrapposizione alle derive dell'*art autre* e dell'informale. Ancora sulla creazione poetica e artistica del momento verte il confronto tra Baj, Verga e Sanesi, una sorta di riflessione critica sullo stato dell'Informale e dello sperimentalismo. Lo stesso numero registra, tra i suoi corrispondenti esteri, vari membri di Phases, in modo particolare Jaguer per la Francia, Julio Llinas per l'Argentina, Jacques Lacomblez per il Belgio e ELT Mesens per l'Inghilterra.

L'alleanza tra «Il Gesto», «Phases» e «Direzioni» sembra riconfermarsi fruttuosa anche nel secondo numero, uscito nel marzo del 1959 (fig. 8). Il contenuto del fascicolo, nettamente più ricco del primo, conta autori di recente adesione e altri già attivi ne «Il Gesto» o comunque vicini al Movimento Arte Nucleare, oltre a collaboratori e simpatizzanti di Phases: Jorn, Bertini, Dova, Dangelo, il Gruppo 58, Novelli, Perilli, Toti Scialoja, Elna Riegels, una delle rare artiste donne intorno a Jaguer.³⁹ Gli scritti, che includono componimenti poetici, testi su artisti, ragguagli e confronti sull'attualità culturale, sono siglati, tra gli

9. Copertine di «Evento», nn. 1-2, novembre-dicembre 1957 e gennaio-febbraio 1958. Crediti: © Toni Toniato.



altri, da Steen Colding, Hubert Juin, Fabrizio Mondadori, Vincenzo Agnetti, Hundertwasser, Guido Biasi, Cesare Vivaldi, Lacomblez. Spicca, in questo insieme, il dialogo *Albatros et Pigeons*, condotto da Jaguer e dal giovanissimo Jean-Jacques Lebel, figlio di Robert, allora ambizioso seguace del Surrealismo e di Phases, dai quali verrà poi reciprocamente escluso per le proprie performance e provocazioni artistiche.⁴⁰ *Albatros et Pigeons*, a ogni modo, rappresenta un attacco vivace e ironico contro la mercificazione dell'arte, la cultura istituzionalizzata, le gallerie 'borghesi' di Parigi, i falsi surrealisti, gli autoritarismi religiosi e politici e molto altro ancora.

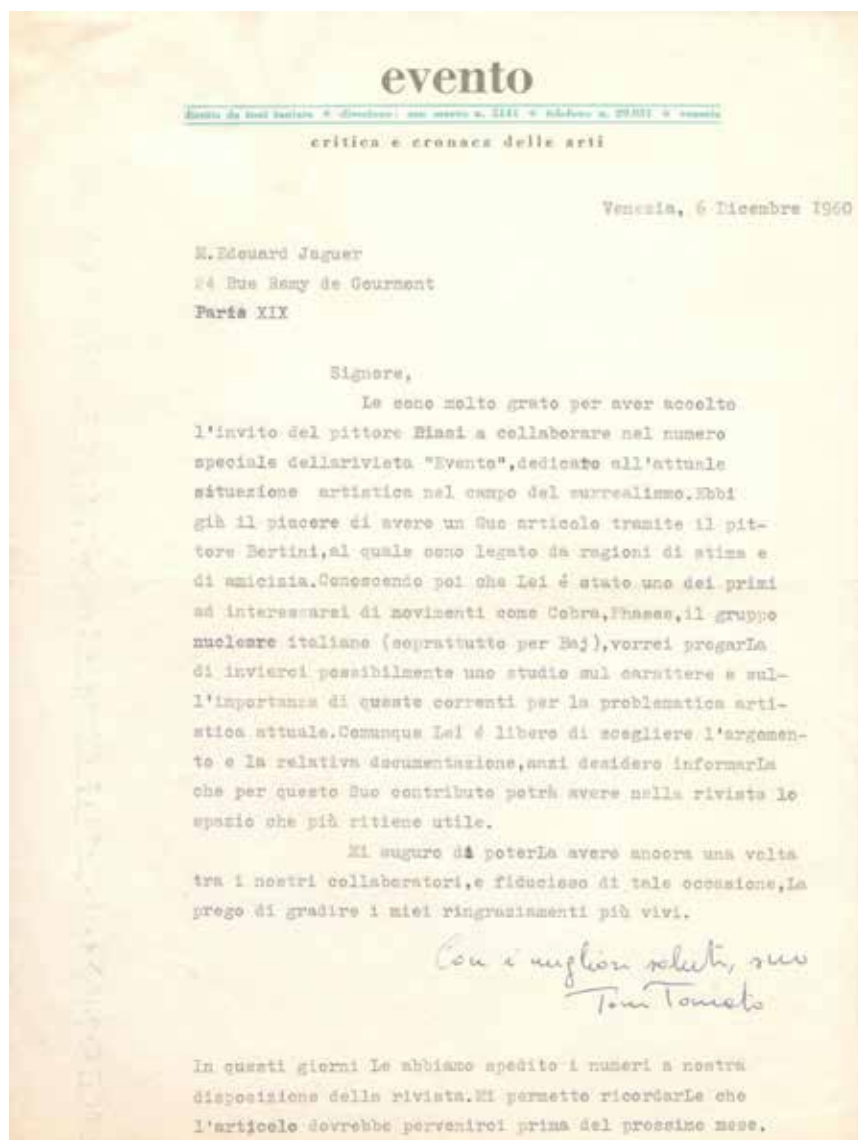
Se, nel suo insieme, il fascicolo fu apprezzato da Jaguer, esso ebbe nondimeno una tiepida accoglienza da parte di un altro collaboratore, Mesens, che ne condivise solo alcuni aspetti come la copertina «amusante» di Baj e il dialogo «assez courageux» tra Lebel e Jaguer.⁴¹

Con l'uscita del terzo numero, «Direzioni» si aprirà a nuovi autori e contenuti che però sanciranno, in un breve volgere di tempo, la fine del rapporto con Jaguer. Presentato in copertina da un collage di Mesens, il fascicolo si rivela particolarmente sfaccettato di testi e immagini. Tra i numerosi autori e artisti risaltano personalità vicine a Dada, Phases, l'Astrattismo e il Surrealismo, come Schwitters, Pica-bia, Jacques Brunius, Paul Colinet, Georges Melly, Théodore Koenig, Emilio Scanavino e lo stesso Jaguer. Si evidenziano altresì i fondatori de «L'esperienza moderna», Gastone Novelli e Achille Perilli, gli esponenti della neoavanguardia milanese, come Piero Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi, e ancora artisti di inclinazione gestuale e materica, da Tàpies a Kline, da Gorky a Serpan. Nella rosa degli autori spunta altresì, per la prima volta, il nome di Michel Tapié, con il testo *La totale conscience d'une démarche*, datato 1958. Proprio tale inaspettata comparsa colpirà duramente Jaguer spingendolo a entrare in conflitto con i fratelli Mondadori e con Dangelo, autore della maquette della rivista. Da tempo invisibile a Jaguer, il critico dell'*informel* non poteva essere ammesso, a suo parere, in una rivista come «Direzioni» il cui obiettivo consisteva nel rinnovamento continuo della ricerca sperimentale. In una lettera tanto risentita quanto esplicita, Jaguer manifesterà ai fratelli Mondadori queste sue posizioni osservando che «publier un texte de Michel Tapié dans une revue qui n'est pas strictement informative, c'est faire la pire concession à la fausse avant-garde la plus dangereuse».⁴²

L'insofferenza di Jaguer nei confronti di Tapié si era in realtà già palesata in passato intorno al citato *Manifesto contro lo stile*, nel cui testo programmatico si cita l'*art autre* mentre nessun cenno viene fatto a

Jaguer e al suo contributo all'arte del secondo dopoguerra. Un'omissione che il critico leggerà non soltanto come un affronto personale ma anche come mancata conoscenza dell'arte del XX secolo da parte dei firmatari:

parler d'un phénomène nouveau, comme je le faisais il y a onze ans, n'étais-ce pas déjà tendre la perche à Michel Tapié pour le lancement ultérieur de son "art autre" – art autre dont l'altérité prête d'ailleurs à discussion et ne saurait être admise que par ceux qui connaissent mal l'histoire de la peinture actuelle – surréaliste entre autres – mais, mes chers amis de Milan, je ne le sais que trop, c'est le cas pour beaucoup de nos amis – et même pour certains d'entre nous, n'est-ce pas?⁴³



10. Lettera di Toni Toniato a Edouard Jaguer, datata «Venezia, 6 Dicembre 1960». Crediti: Archives Édouard et Simone Jaguer © Pierre Boulay e Gilles Petitclerc, aventi diritto per Édouard e Simone Jaguer; © Toni Toniato.

Il *Manifesto contro lo stile*, come anche il terzo numero di «Direzioni», registrava peraltro la presenza di Piero Manzoni, artista che Jaguer riteneva responsabile, insieme a Dangelo, della rovina de «Il Gesto». Allo stesso Dangelo e alla sua complicità con i Mondadori il critico attribuiva ora la caduta di «Direzioni»: una caduta rovinosa che Jaguer associava altresì alla nomina di Théodore Koenig – «ce monument de vanité et de confusion»⁴⁴ – a corrispondente per il Belgio, subentrato immotivatamente, e senza alcun preavviso, al fidato amico Lacomblez. A questa estromissione, unita alla presenza di Tapié, Jaguer reagirà con veemenza dichiarando definitivamente concluso ogni tipo di rapporto con la rivista. La pubblicazione, che aveva intanto annunciato l'uscita del quarto numero nel settembre 1959, chiuderà a sua volta i battenti, ormai deprivata dei suoi collaboratori più significativi.

Frattanto, il proposito di ampliare l'attività di Phases aveva portato il critico ad avviare uno scambio editoriale con «Evento», «cette belle revue vénitienne»,⁴⁵ come ebbe lui stesso modo di definirla (fig. 9). Ideata da Toni Toniato con Bruno Rosada e Federico Bondi, tale periodico mirava a una difesa teorica, estetica e filosofica dei movimenti astrattisti, in modo particolare dell'Informale e dello Spazialismo. Rappresentato da numerosi artisti di quelle tendenze, «Evento» si misurava anche con altre espressioni dell'attualità artistica parasurrealista, da Matta a de Mandiargues, da Jean-Jacques Levêque a Jean-Clarence Lambert, da André Poujet a Gianni Bertini. Sebbene tali ricerche occupassero solo sporadicamente le pagine di «Evento», Toniato era giunto alla decisione, nel 1960, di dedicare un numero specifico della rivista al Surrealismo e ai movimenti a lui vicini, da Cobra a Phases all'arte nucleare. Per mettere a segno questo suo obiettivo, egli si rivolge, in prima battuta, a Jaguer, cui propone la compilazione di un saggio «sul carattere e sull'importanza di queste correnti per la problematica artistica attuale»⁴⁶ (fig. 10). Jaguer, che sulle pagine di «Evento» aveva pubblicato in precedenza l'articolo *Les barricades mystérieuses*,⁴⁷ accoglie l'invito di Toniato offrendogli in alternativa un suo saggio già presentato nel catalogo della mostra *Surrealist Intrusion in the enchanters' domain*,⁴⁸ di cui era stato uno dei curatori. Insieme al proprio testo suggerisce di includere anche un corpus di scritti tra «préfaces d'exposition (...) déclarations de peintres, etc...» firmati da personalità di sua fiducia.⁴⁹ Prima di licenziarsi, tuttavia, Jaguer chiede a Toniato di comunicargli le tematiche e i nomi degli altri collaboratori della pubblicazione, così da meglio capirne i contenuti. A tale richiesta, Toniato risponderà con una lettera del 27 dicembre 1960 nella quale sbosza un'idea del sommario, così composto:

Pierre Restany, Il movimento surrealista, analisi storica; Luciano De Maria, Il surrealismo nella letteratura; Cesare Vivaldi, Gorky e neodada in America; Enzo Turolla, Max Ernst, Enrico Bay (sic!) (?); Emilio Tadini, Nuovi indirizzi nella psicologia e nella pittura; Tony Spiteris, Panorama storico del surrealismo; Sotirios Messinis, Ripresa del surrealismo; John Mills: Motivi del surrealismo inglese; Renato Barilli: Origini di Dubuffet; e ancora scritti di Schwarz, Toniato, Rosada, Bondi.⁵⁰

Non appena letta la missiva, che lo affianca a personalità sconosciute o da lui ritenute assolutamente inadeguate, il critico rivedrà la propria decisione ritirandosi drasticamente dal progetto. Convinto che quei contributi potessero soltanto nuocere alla conoscenza del Surrealismo, Jaguer comunica al suo interlocutore la propria radicale disapprovazione alludendo, non casualmente, a quella tendenza, latente nel pubblico e tra i critici d'arte, a

ranger indifféremment sous le vocable de 'surréalisme' tout ce qui est quelque peu bizarre, curieux, insolite, loufoque, etc.... (...) quitte à s'en servir comme étiquette pour couvrir une marchandise qui n'offre avec le surréalisme que des rapports très lointains, voire pour servir des fins totalement opposées à celles que poursuit le surréalisme.⁵¹

A questa reazione di Jaguer aveva contribuito anche la partecipazione di Restany, che come detto poc' anzi egli considerava intellettualmente inattendibile, e la cui «compétence à l'égard de nos idées est rigoureusement nulle». ⁵² Peraltro, il famigerato sommario di «Evento» presentava, oltre a quella di Restany, anche la figura, ignota ai surrealisti, di John Mills, incaricato di redigere uno studio sul Surrealismo in Inghilterra. Tale scelta, ritenuta infondata e insostenibile, non poteva passare inosservata a Jaguer il quale replicherà, *sic et simpliciter*:

si le surréalisme en général est chose complexe, le surréalisme "anglais" l'est encore davantage et là je ne puis rien dire de plus, car si je connais bien Restany, je ne connais absolument pas John Mills, et n'en ai jamais entendu parler, ni par E.L.T. Mesens ni par Roland Penrose.⁵³

A conclusione delle sue considerazioni, il critico francese ratificherà la propria rinuncia a Toniato annunciando in parallelo anche la definitiva defezione dei suoi amici surrealisti.

¹ *Revue italiennes d'avant-garde*, Paris, Galerie Le Soleil dans la tête, 19 marzo-2 aprile 1959, Imprimerie de Nesle, Paris, 1959, snp.

² Edita a Milano, «Il Gesto» pubblicò quattro numeri: n. 1 giugno 1955; n. 2 1957; n. 3 settembre 1958; n. 4 settembre 1959.

³ Pubblicata a Milano dai fratelli Fabrizio e Riccardo Mondadori, «Direzioni» licenziò tre numeri: n. 1 novembre-dicembre 1958; n. 2, gennaio-marzo 1959; n. 3 giugno 1959.

⁴ La rivista «Notizie» – bollettino della galleria omonima sita a Torino – fu attiva dal 1957 al 1960.

⁵ La pubblicazione romana ebbe vita dal 1957 al 1959 producendo quattro numeri in totale.

⁶ Con sede a Venezia, fu attiva dal 1957 al 1966. Licenziò dapprima dei fascicoli di sola scrittura, e successivamente diciassette numeri, alcuni dei quali doppi.

⁷ Nato ad Alba, il periodico fu pubblicato dal 1954 al 1969.

⁸ Levêque, in *Revue italiennes d'avant-garde*, cit.

⁹ Cfr. Jean-Clarence Lambert, *Le front commun de la poésie et de l'art d'avant-garde*, «France Observateur», 10, 465, 2 aprile 1959.

¹⁰ «Phases» conta sedici numeri e due serie. La prima fu attiva dal 1954 al 1967, la seconda dal 1969 al 1975. Successivamente saranno i cataloghi delle mostre Phases a costituire il prosieguo delle pubblicazioni. Su Phases si veda il sito web, inaugurato di recente: Pierre Boulay, Gilles Petitclerc. 2024, Phases: <https://mouvementphases.fr/> (ultimo accesso: dicembre 2024); Angela Sanna, *Édouard Jaguer et le mouvement Phases: la recherche d'un art expérimental dans le tournant culturel de l'après-guerre*, «Pleine marge», 47, giugno 2008, pp. 17-43; Id., *Le mouvement Phases et la philosophie de l'imaginaire de Gaston Bachelard*, «Cahiers Gaston Bachelard», Centre Georges Chevrier, UMR 7366 – CNRS uB (Université de Bourgogne) 13,

febbraio 2015, pp. 119-153, https://www.persee.fr/doc/cgbac_1292-2765_2015_num_13_1_1158 (ultimo accesso: dicembre 2024). Vedi anche Giuseppe Di Natale, *Édouard Jaguer, «Phases» e l'Italia*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma, 2023.

¹¹ Sulla ricezione del Surrealismo nella penisola si rimanda, tra le iniziative più recenti, alla mostra *Il Surrealismo e l'Italia*, a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro e Stefano Roffi (Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 14 settembre-15 dicembre 2024), Cimorelli Editore, Milano, 2014.

¹² Cfr. *Baj-Jorn. Lettres 1953-1961*, Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne, 1989.

¹³ Si veda, a tale proposito, Édouard Jaguer, *Cobra au coeur du XXème siècle*, Galilée, Parigi, 1997.

¹⁴ Sul rapporto Baj-Jaguer cfr. Angela Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, tesi di dottorato, Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Parigi, 2002, 2 voll., <https://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/tel-03564212/document> (ultimo accesso: dicembre 2024); Id., *Enrico Baj - Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après-guerre*, «Pleine marge», 37, maggio 2003, pp. 59-88; Id., *Quatre lettres tirées de la correspondance inédite entre Enrico Baj et Édouard Jaguer*, «Histoire de l'art», 53, novembre 2003, pp. 75-81.

¹⁵ «Edda», Bruxelles, n. 1 estate 1958-n. 5 ottobre 1964.

¹⁶ «Boa», Buenos Aires, n. 1 maggio 1958-n. 3 luglio 1960.

¹⁷ Sulla pubblicazione si veda lo studio analitico di Giorgio Bacci, *Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961) tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale*, «Palinsesti. Contemporary Art On-line Journal», 1, 5, 2016, pp. 1-16.

¹⁸ Il catalogo è rappresentato da «Phases», 2, marzo 1955.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Intervista della scrivente a Édouard

Jaguer, 1° gennaio 1995, in Sanna, *Baj, Jaguer et le mouvement Phases*, cit., p. 291.

²¹ Su questa problematica si rimanda al citato saggio di Sanna, *Enrico Baj - Édouard Jaguer*, cit., pp. 76-88.

²² Edita a Napoli, la pubblicazione produsse in tutto sei numeri tra il 1959 e il 1961.

²³ Pierre Restany, *Dai gridi all'Abbaco*, in *Bertini. Retrospective 1948-1984*, catalogo della mostra a cura di Anne Tronche (Parigi, Centre National des Arts Plastique, ottobre-novembre 1984), Éditions Centre National des Arts Plastique, Paris, 1984, ora in <https://archiviogiannibertini.org/chi-siamo/92-presentazione-di-pierre-restany.html> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²⁴ Cfr. Toni Toniato, *L'arte possibile*, in «I 4 Soli», I, 4-5, luglio-settembre 1954, p. I.

²⁵ Cfr. André Pieyre de Mandiargues, *Max Ernst*, «I 4 Soli», VI, 4, luglio-agosto 1959, p. 20; Id., *Jean Dubuffet*, «I 4 Soli», V, 1, gennaio-febbraio 1958, p. 3 (articolo già pubblicato con il titolo *Le mur*, «XX siècle», 10, 1958).

²⁶ Gino Severini, *Situazione dell'arte contemporanea dopo i grandi movimenti dei primi 25 anni del secolo*, «I 4 Soli», V, 6, novembre-dicembre 1958, pp. 4-7.

²⁷ Laganne è una delle pochissime donne presenti nella mostra *Phases de l'art contemporain*. Sulle artiste di Phases è in corso di pubblicazione il saggio di Angela Sanna, «*Femmes de Phases*». *Una costellazione femminile nell'orizzonte artistico del movimento Phases e di Édouard Jaguer*, in *Out of Bounds. Le artiste e il Surrealismo*, atti del convegno (Firenze, BNCF, 6-7 ottobre 2022), a cura di Alessandra Scappini e Federico Fastelli, Florence Art edizioni, Firenze.

²⁸ L'articolo su Claude Georges fu pubblicato nel n. 2, anno II, marzo-aprile 1955, pp. 13-14; quello su Gianni

Bertini nel n. 3, anno IV, maggio-giugno 1957, p. 18.

²⁹ Il primo articolo menzionato, edito nel numero 3, maggio-giugno 1955, II, pp. 18-19, era stato realizzato per il primo fascicolo de «Il Gesto» (1955), dove sarà pubblicato, mentre quello sul non figurativo in Danimarca apparve ne «I 4 Soli», III, 1, gennaio-febbraio 1956, pp. 21-22.

³⁰ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris le 15 Avril 1956», Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.39, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

³¹ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris Toussaint 55», Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.4, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

³² Cfr. *ibidem*.

³³ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris le 15 Avril 1956», cit.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Lettera di Jaguer a Baj, datata «Paris, le 11 Décembre 1958» Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.70, Archivio del '900. Mart, Rovereto. Curiosamente, il 5 gennaio 1959 sarà proprio Dangelo a manifestare la sua personale idiosincrasia

verso «Il Gesto», dal quale prende le distanze definendolo «la palestre de la stupidité de quelques collaborateurs avec lesquels aussi je n'ai plus rien à faire» (cfr. lettera di Sergio Dangelo a ELT Mesens, «Milan 5/1/59», E. L. T. Mesens papers, 1917-1976 (bulk 1920-1971), The Getty Research Institute, Los Angeles, Accession no. 920094.

³⁷ Lettera di Jaguer a Baj, datata «Paris, le 11 décembre 1958», cit..

³⁸ N. 1, estate 1958.

³⁹ Vedi nota n. 27.

⁴⁰ Cfr Angela Sanna, *Enrico Baj et le surréalisme, de l'exposition Eros à la querelle de l'Anti-procès*, in «Studiolo», 3, 2005, pp. 261 sgg.

⁴¹ Lettera di Mesens a Baj, senza data, ma verosimilmente del 1959, Fondo Enrico Baj, Baj.4.3.2.8 Archivio del '900. Mart, Rovereto.

⁴² Lettera di Jaguer a Riccardo e Fabrizio Mondadori datata «Paris, le 1er juillet 1959» Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.80, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

⁴³ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris, le 22 juin 1957», Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.58, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

⁴⁴ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris, ce 4 juillet 1959», Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.81, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

⁴⁵ Lettera di Jaguer a Baj datata «Paris, Lundi 26 Mai 1958», Fondo Enrico Baj, Baj.4.2.5.66, Archivio del '900. Mart, Rovereto.

⁴⁶ Lettera di Toniato a Jaguer datata «Venezia, 6 dicembre 1960», Phases. Archives Édouard et Simone Jaguer.

⁴⁷ L'articolo fu pubblicato nel n. 3-4, III, aprile-maggio 1958, pp. 51-52.

⁴⁸ New York, D'Arcy Galleries, 28 novembre 1960-14 gennaio 1961. Lo scritto di Jaguer, senza titolo, fu pubblicato nel catalogo alle pp. 22-25.

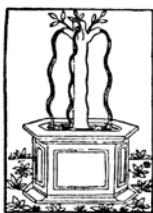
⁴⁹ Lettera di Jaguer a Toniato datata «Paris, ce 14 Décembre 1960», Phases. Archives Édouard et Simone Jaguer.

⁵⁰ Lettera di Toniato a Jaguer datata «Venezia, 17 dicembre 1960», Phases. Archives Édouard et Simone Jaguer.

⁵¹ Lettera di Jaguer a Toniato datata «Paris, le 27 Décembre 1960», Phases. Archives Édouard et Simone Jaguer.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.



Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)

Caterina Caputo

Università IUAV di Venezia
Dipartimento di Culture del progetto

Contact ccaputo@iuav.it

Il presente contributo intende ripercorrere la relazione che il pittore Sergio Dangelo (Milano, 1932-2022) – fondatore con Enrico Baj del movimento di Arte Nucleare – intesse, tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, con l'artista surrealista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles, 1903-1971). In un vivace contesto aperto alle nuove sperimentazioni artistiche nazionali ed internazionali, Mesens, nel secondo dopoguerra, era infatti entrato in contatto, in Italia, con una giovane generazione di artisti politicamente impegnata, interessata all'eredità lasciata dalle avanguardie e operativa con diversi media, tra cui la pittura e il collage. Lo studio ripercorre la ricerca artistica di Dangelo mettendo in luce sia il suo interesse verso il Surrealismo, sia la sua peculiare adesione ai linguaggi e alle pratiche dadaisti: movimenti in cui Mesens aveva militato nel corso della sua lunga carriera e che aveva riscoperto negli anni Quaranta attraverso la pratica artistica di Kurt Schwitters.

This paper aims to retrace the relationship between the painter Sergio Dangelo (Milan, 1932-2022) – founder, together with Enrico Baj, of the Nuclear Art movement – and the Belgian surrealist artist Édouard Léon Théodore Mesens (Brussels, 1903-1971) between the 1950s and 1960s. In a vibrant context open to new national and international artistic experiments, Mesens, in the post-war period, had come into contact in Italy with a young generation of politically engaged artists, interested in the legacy of the avant-garde and working with various media, including painting and collage. The study will retrace Dangelo's artistic research, highlighting both his interest in Surrealism and his peculiar adherence to Dadaist languages and practices: movements in which Mesens had been involved throughout his long career and which he had rediscovered in the 1940s through the artistic practice of Kurt Schwitters.

Keywords: Surrealism, Dadaism, Art Informel, Object, Collage, Kurt Schwitters

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Caterina Caputo, *Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 77-95.
DOI 10.36253/ladiana-3377

Copyright © 2024 Caterina Caputo

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>

Riflessioni sulle relazioni tra Sergio Dangelo e E.L.T. Mesens nel secondo dopoguerra: dal Surrealismo al Dadaismo (attraverso Schwitters)

Caterina Caputo

Noi scopriamo qui quello che oggi è vero; [...] dall'uomo alle cose, dalla pittura alla vita.
SERGIO DANGELO, 1953¹

Nel 1971 Sergio Dangelo (Milano, 1932-2022) collaborò alla stesura di un trafiletto redatto da Didi Paribano in memoria dell'artista surrealista belga Édouard Léon Théodore Mesens (Bruxelles, 1903-1971), venuto a mancare il 13 maggio di quell'anno. Il testo, però, più che un necrologio, sembra essere piuttosto una dichiarazione di poetica:

Il frutto delle mie ricerche potrà servire a una maggiore conoscenza della vita e dell'attività del principe del collage e avventuriero della poesia [Mesens]; del viaggiatore del sogno e statista dell'impossibile che trasporta, in Italia, dal 1958, la primavera dell'arte in una valigia chiara 'par avion'. Attraverso le carte, i ritagli, le dediche, i fogli autografi, le correzioni, i disegni-oggetto, le buste decorate, i telegrammi lirici, i manifesti, i fair-ports colorati, i ritratti fotografici, le illustrazioni rapide, il visitatore scoprirà, tempo e rivoluzioni permettendo, un mondo e un modo infinito in poesia, i testi e le testimonianze tra i più disarmanti per l'arte attuale.²

L'arte e le sperimentazioni di Mesens avevano lasciato un'impronta indelebile nelle ricerche artistiche di Dangelo. Pittore e poeta surrealista – come si era sempre professato³ – Dangelo aveva trovato nell'artista belga una guida nel suo percorso di riscoperta del dadaismo e del surrealismo, avanguardie nelle quali Mesens aveva militato fin dai suoi esordi.⁴ «Père» e «maître»⁵ – così Dangelo era solito chiamarlo – l'amicizia tra i due era nata intorno alla metà degli anni Cinquanta per affinità sia poetiche che caratteriali, e si protrasse fino al 1971, anno della morte dell'artista belga. «Dangelo poursuit ses rêves en calligraphie et si on parle ensemble du voyage on parle toujours de toi», scriveva Enrico Baj a Mesens nel 1957.⁶ Il 1957, infatti, fu un anno di svolta, poiché è a questa data che risale l'inizio di una fitta corrispondenza tra i due artisti, avviata in seguito a un viaggio di Dangelo a Londra, città dove Mesens viveva e lavorava dal 1938.⁷ In questi anni di amicizia – dal 1957 al 1971 – Dangelo non solo aveva approfondito le conoscenze del surrealismo grazie ai testi e alle opere inviategli dall'amico, ma era passato da una pittura coerentemente situata all'interno delle sperimentazioni segniche e gestuali dell'in-

formale europeo (sulle quali si era plasmata l'Arte Nucleare), a una revisione della traccia del segno che attraverso il collage si era fatta oggetto per diventare memoria, racconto (autobiografico e poetico), apparentemente vicino alle tendenze neodadaiste che avevano preso piede oltreoceano giungendo anche in Italia, ma in realtà profondamente diverso.⁸ Sul finire degli anni Cinquanta, infatti, Dangelo aveva introdotto un cambiamento significativo nella sua pratica artistica: abbandonati i tradizionali ritagli di carta fino ad allora incollati sui dipinti astratti iniziò a sperimentare con l'assemblaggio di oggetti di piccole dimensioni (fili, bottoni, sassi) applicandoli direttamente sulla superficie pittorica. Una scelta che lo portò ad esplorare un nuovo rapporto con il collage e l'oggetto, diverso sia dagli artisti neodadaisti come Jasper Johns e Robert Rauschenberg,⁹ che utilizzavano gli oggetti in modo marcatamente autoreferenziale, sia dai surrealisti, che fin dagli anni Trenta li impiegavano con finalità simbolico-psicologiche.¹⁰ Sulla scorta dell'arte di Mesens, Dangelo aveva scoperto nel prelievo oggettuale una dimensione intima ed espressiva, gnoseologica e «antropologica»,¹¹ riattivando una pratica che era stata inaugurata in ambito Dadaista da Kurt Schwitters e ripresa, nel secondo dopoguerra, dall'artista belga.

È in questo snodo di passaggio da una pittura informale e soggettiva a una riappropriazione della superficie compositiva attraverso l'oggetto che si colloca l'eredità di Mesens nella ricerca di Dangelo.¹²

Il segno e le relazioni tra testo e immagine

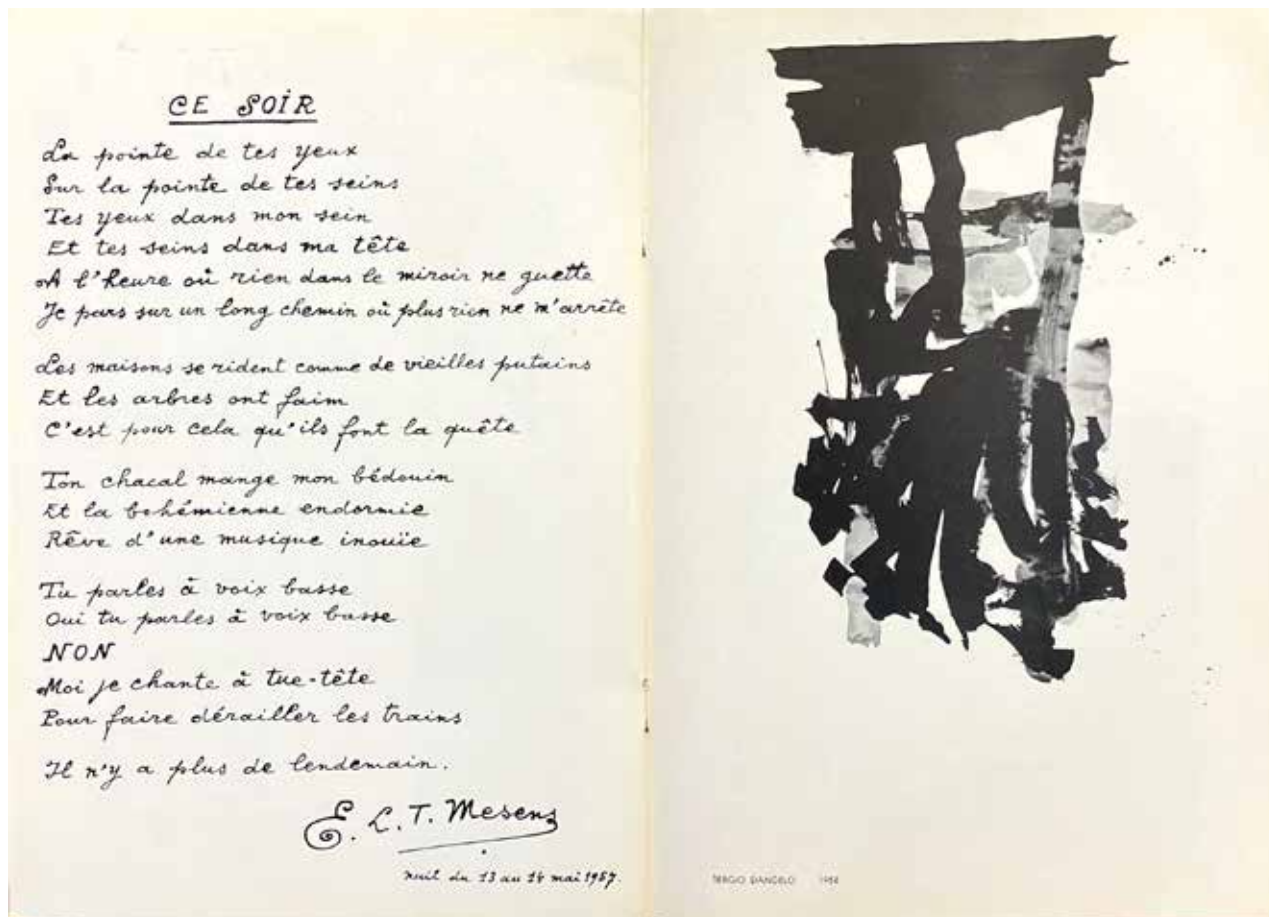
Figura estremamente poliedrica – «a mass of contradictions»,¹³ come venne definito dall'amico inglese George Melly – Mesens fu artista, poeta, scrittore, curatore, editore, gallerista, mercante d'arte, condivise con Dangelo interessi e conoscenze in diversi ambiti, dall'arte alla letteratura, inviandogli opere e poesie, mettendolo in contatto con i galleristi londinesi con cui collaborava (tra cui Eric Estorick della Grosvenor Gallery) e offrendo consigli per la prosecuzione del proprio lavoro di artista: «J'ai travaillé depuis mon retour suivant ton conseil (à ma table) tous les jours», scriveva Dangelo nel 1961, «mes peintures se raffinent et (même financièrement) ça va!». ¹⁴ Attivo socialista e militante nel surrealismo belga fin dal 1926, dopo il trasferimento a Londra contribuì al surrealismo britannico. Negli anni del dopoguerra entrò in contatto con la scena artistica italiana, in particolare con Baj e Dangelo, divenendo, dopo il 1954 (anno della sua partecipazione alla Biennale di Venezia nel padiglione belga),¹⁵ una presenza assidua in Italia, sia nei contesti espositivi,¹⁶ sia tra le giovani generazioni di

artisti interessate a conoscere le esperienze delle avanguardie storiche e i maestri che ne avevano fatto parte, in un processo di riattivazione di temi, tecniche e poetiche.

I contatti tra Mesens e il movimento di Arte Nucleare sono noti da tempo nella storiografia, già ne parlava Arturo Schwarz nel suo storico testo dedicato ai nuclearisti,¹⁷ mentre più recentemente Paola Dècina Lombardi precisa che era stato proprio Mesens a introdurre Baj ad André Breton.¹⁸

L'ambiente artistico e culturale bruxellese era noto a Dangelo, che nel 1948 si era recato nella capitale belga e, come da lui stesso indicato in alcune note biografiche, lì era entrato in contatto diretto con i surrealisti; nello specifico aveva conosciuto Paul Éluard durante la conferenza *Grèce 1948*.¹⁹ Pochi anni dopo, nel 1952, una delle prime mostre del gruppo di Arte Nucleare fu organizzata da Dangelo e Baj proprio a Bruxelles, presso la galleria Apollo:²⁰ un'esposizione che lasciò una traccia indelebile nella storia del movimento, poiché a quest'evento seguì la pubblicazione di quello che è il primo Manifesto del gruppo, a firma Baj-Dangelo.²¹ In Italia, invece, uno degli iniziali momenti di messa in dialogo delle ricerche nucleariste con il contesto belga risale al 1954, con la mostra *Il segno e la parola*, allestita a Milano presso la libreria-galleria di Arturo Schwarz.²² Baj e Dangelo esposero le proprie opere insieme ad alcuni membri del gruppo Cobra (Karel Appel, Guillaume Corneille e Asger Jorn), creando un ponte tra le coeve avanguardie europee e le poesie dei surrealisti Antonin Artaud, André Breton, Paul Éluard e René Char, anch'esse esposte in quell'occasione.²³ Si trattò di una prima germinale interconnessione teorica tra testo visivo e linguaggio poetico che i nuclearisti, a partire dall'anno successivo, approfondiranno in ambito editoriale sperimentando nuove forme di dialogo tra testo e immagine nel «Gesto», la rivista edita tra il 1955 e il 1959 come organo ufficiale del movimento di Arte Nucleare. Mesens, che in passato aveva condotto una lunga e prolifera attività editoriale nei *milieux* dadaisti e surrealisti,²⁴ fu chiamato a prendere parte attiva alla rivista. Il suo dipinto *Théâtre, ou homme simple* fu pubblicato sulla copertina del secondo fascicolo del «Gesto», un'opera che proponeva in chiave plastica e ironica un calligramma giapponese: sintesi per antonomasia del linguaggio verbale e di quello visivo.²⁵

Il rapporto tra parola e immagine giocò un ruolo fondamentale in tutta la ricerca artistica di Mesens e, più in generale, dei surrealisti belgi.²⁶ L'idea del testo visivo che si relaziona con quello poetico fu un elemento condiviso con Dangelo, come emerge in più occasioni nella loro



corrispondenza. Mesens sollecitava Dangelo a non deviare verso l'uso di quello che a suo avviso era «un automatismo irresponsabile»²⁷ – riferendosi ai molteplici usi di tale pratica portata avanti nelle variegata correnti informali internazionali – e consigliava, invece, da un lato, «plus d'impressionisme non-figuratif», dall'altro di tornare alle radici surrealiste leggendo i libri e le poesie di Guillaume Apollinaire, Alfred Jarry, Stéphane Mallarmé e Arthur Rimbaud,²⁸ ma anche i recenti testi di amici surrealisti, come quelli dello scrittore, poeta e regista francese Jacques Brunius, con cui Mesens collaborò assiduamente in Inghilterra nel secondo dopoguerra.²⁹ L'interesse di Dangelo per la poesia nella sua relazione con l'immagine trovò alcuni dei suoi esiti migliori nei calligrammi pubblicati nelle riviste con cui collaborava:³⁰ piattaforme che gli consentirono di stabilire un dialogo diretto tra parola e immagine, tra testo poetico e visivo. Nel terzo fascicolo del «Gesto» un suo ideogramma affiancava la poesia di Mesens *Ce Soir* (1957)³¹ (fig. 1), in un *trait d'union* che faceva della negazione il suo motore portante,

1. Sergio Dangelo, *Calligramma* (1958), pubblicato in «Il Gesto», 3, 1958. Crediti: © Archivio Dangelo.

secondo quella prassi di ascendenza dadaista a cui l'artista belga era rimasto sempre fedelmente ancorato, sia nelle pratiche poetiche che visive.³²

Questo stesso nesso tra testo e immagine verrà riproposto, un anno dopo, nelle pagine di «Azimuth», la rivista fondata da Piero Manzoni ed Enrico Castellani e a cui collaborò occasionalmente anche Dangelo. Uscita in soli due numeri, tra il 1959 e il 1960, «Azimuth» ben rappresenta il momento di passaggio dall'informale al post-informale, con una prima strutturata presa di distanza da questi linguaggi.³³ Anche in questo caso Dangelo pubblicò un ideogramma, questa volta affiancato da una poesia di Samuel Beckett basata non sulla negazione, ma sull'incapacità di espressione, ovvero su una narrazione necessaria ma impossibile da realizzare, secondo quell'accezione tipicamente beckettiana che bene si adattava alle coeve sperimentazioni di Manzoni e del gruppo Azimuth:³⁴ né dadaiste, né surrealiste, né esistenzialiste. In linea con tale concezione, nella sua opera Dangelo emulò una debole cancellatura del calligramma, che però non scompare, ma permane nella sua forza segnica e semantica. In sostanza, è un primo tentativo da parte dell'artista di problematizzare l'esecuzione pittorica nella sua relazione con il soggetto. Una prassi che a breve lo condurrà a direzionarsi verso le ricerche oggettuali, e che anche il gruppo Azimuth stava sperimentando in quel momento in opere come gli *Achromes*, realizzati da Manzoni a partire dal 1957 nel tentativo di abbattere il confine tra i linguaggi dell'arte, la realtà contingente e la soggettività dell'artista:³⁵ «Un quadro vale solo in quanto è, essere totale: non bisogna dir nulla: essere soltanto»,³⁶ scriverà Manzoni nel secondo numero di «Azimuth» reagendo al soggettivismo solipsistico dell'arte Informale.³⁷

Alla ricerca di una via d'uscita dal gesto esistenziale come prassi esclusiva dell'atto creativo, fu nel quadro in quanto spazio del vissuto e campo di relazione che anche Dangelo, come Manzoni, portò avanti le proprie sperimentazioni, giungendo, però, a esiti molto diversi.

«Dall'uomo alle cose». Oltre il segno, l'oggetto

Oltre ai testi poetici Mesens inviò spesso a Dangelo anche fotografie dei suoi collages. Spedì, ad esempio, in una delle sue prime lettere, le riproduzioni di *Jardin (ou Chardin) déprimé* (1955),³⁸ *Marquise, vos beaux yeux* (1955) e *Auprès de ma blonde* (1955) (fig. 2), facendo conoscere all'amico la propria produzione collagistica,³⁹ frutto di un lungo percorso segnato dal dadaismo, dal surrealismo e da un preciso interesse per l'opera di Kurt Schwitters.⁴⁰



2. E.L.T. Mesens, *Après de ma blonde*, 1955, décollage.
Ubicazione sconosciuta. Crediti:
© Edouard Léon Théodore Mesens, by SIAE 2024
© Fondation E.L.T. Mesens.

Nel terzo fascicolo di «Direzioni» – il periodico di arte e poesia diretto a Milano dai fratelli Mondadori e a cui Dangelo e Baj collaborarono dopo la chiusura del «Gesto» – venne pubblicato il collage di Mesens, *What is original about?*, riprodotto in copertina e all'interno della rivista in dialogo con la poesia di Schwitters *Trio*:⁴¹ un esempio di sonata presillabica in cui la scrittura sonora si basava sulla potenza delle singole lettere estrapolate dalla parola e non più sulla parola intesa come pilastro portante del testo. Attraverso il filtro di Mesens, Schwitters divenne un riferimento significativo nell'arte di Dangelo, sintomatico delle nuove ricerche condotte dall'artista milanese in quel frangente cronologico. Risale al 1954 la prima mostra italiana dedicata all'artista tedesco, con venti collage del periodo 1919-1921 esposti a Milano presso

la libreria-galleria di Arturo Schwarz.⁴² Un evento che segnò l'inizio della diffusione dell'opera di Schwitters in Italia. Una seconda esposizione fu allestita nella primavera del 1959 presso la milanese galleria del Naviglio, con un più ampio gruppo di opere che ripercorreva lo sfaccettato percorso avanguardista di Schwitters dal 1919 al 1947.⁴³ Nella stampa si parlò dell'«avvenimento più importante nel campo artistico» di quell'anno, che «giustificava la statura assunta oggi da questo massimo esponente del dadaismo europeo».⁴⁴ Per ricreare l'ambiente dada, e per meglio comprendere la profonda relazione che legava l'opera visiva di Schwitters alla sua produzione poetica, durante la mostra fu trasmessa nelle sale della galleria la voce incisa dell'artista che recitava la *Sonata in Urlauten*: una poesia sonora «la cui pazzia verbale [era] ritmata su varianti e distorsioni ossessive del discorso umano».⁴⁵ Non si ha evidenza documentaria di una visita in mostra da parte di Dangelo; tuttavia, a gennaio di quell'anno Mesens aveva inviato all'amico un suo articolo su Schwitters, da poco uscito nella rivista inglese «Art News and Reviews»,⁴⁶ testo che il giovane lesse con grande interesse: «J'ai très apprécié ton article sur Kurt SCHWITTERS qui m'a appris quelques anecdotes et faits de rare importance. Merci aussi pour le catalogue 3 COLLAGISTES où ton nom paraissait protecteur».⁴⁷

Schwitters era stato uno degli artisti più apprezzati da Mesens, sia negli anni giovanili, durante la militanza nei circuiti avanguardisti di Bruxelles, sia successivamente, quando a partire dagli anni Quaranta, in Inghilterra, aveva iniziato a lavorare in modo esclusivo con il collage.⁴⁸ Inoltre, nel 1950, a Londra, aveva dedicato una grande retrospettiva all'artista tedesco, esponendo numerosi *Mertzbilder*, *Reliefs* e *Constructions*.⁴⁹ Nel suo articolo del 1958 scriveva che «Schwitters' work had an immediate impact on me though its really revolutionary aspect, its unpretentious and completely ant-traditional effectiveness»,⁵⁰ precisando che «Schwitters' name was known to me in the very early twenties through reproductions of his work and texts appearing in many European avant-garde magazines».⁵¹

Nello stesso anno della mostra di Schwitters alla Galleria del Naviglio venne pubblicato sul primo numero di «Azimuth» un testo dell'artista tedesco in traduzione italiana già presentato, nel 1957, nelle pagine del secondo fascicolo de «L'esperienza moderna».⁵² L'articolo era accompagnato da tre opere esemplificative degli *assemblages* oggettuali di Schwitters: *Worden ist* (1922), *Merzoiil* (1939) e *Sung Ring of a Poet* (1940).⁵³ Le due pubblicazioni attestavano la maturazione nei *milieux* avanguardisti italiani – milanesi e romani – di un certo interesse verso

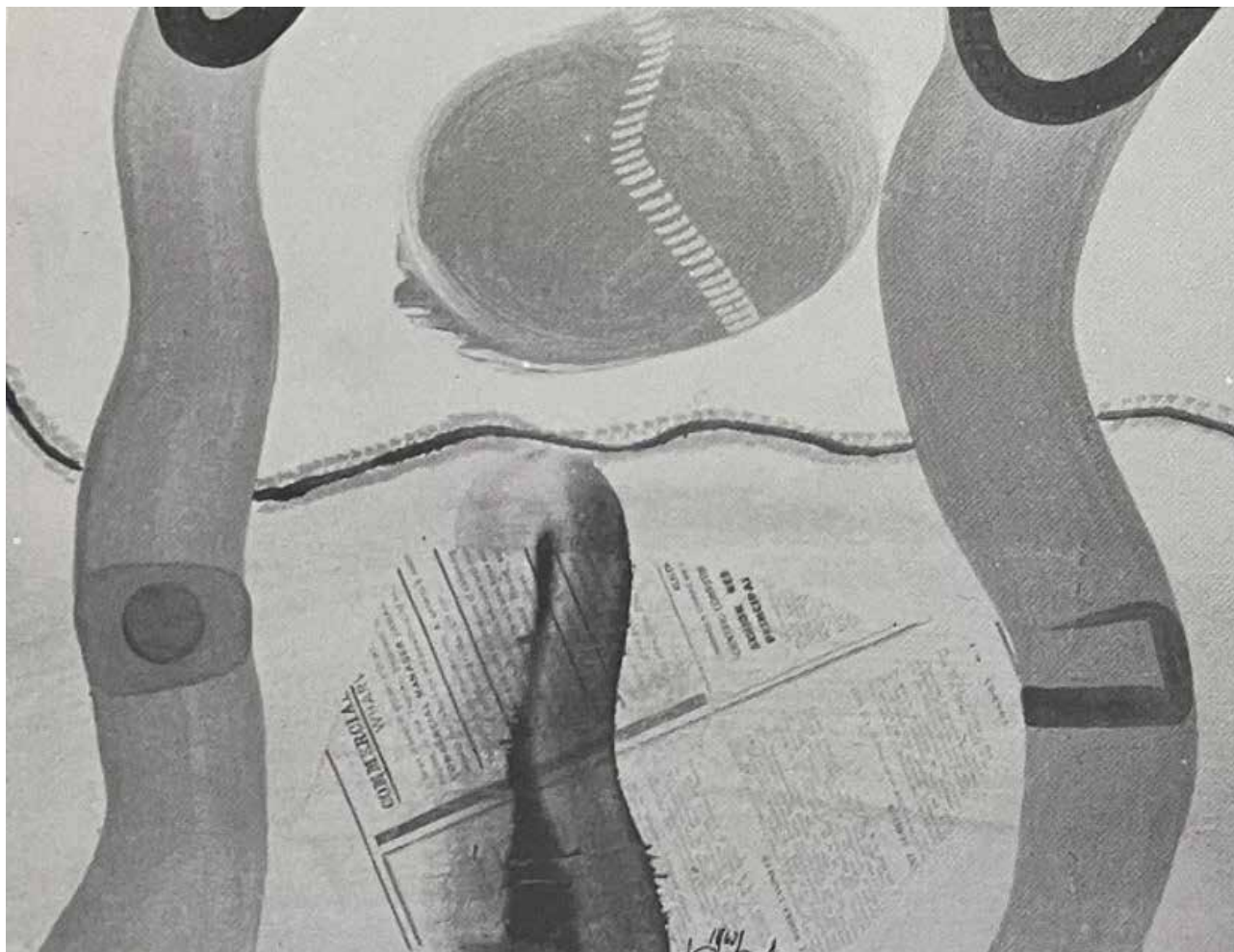
la pratica di Schwitters, il quale nei suoi collages e assemblages aveva trasformato il prelievo del dato reale in un impulso vitalistico e totalizzante: i *Merz*,⁵⁴ opere che – per usare le parole del critico d’arte britannico Herbert Read – «were a deep protest against the chromium-plated conception of [bourgeois] modernism».⁵⁵ Nel testo su «Azimuth» – originariamente pubblicato nel catalogo della mostra *MERZ 20* tenutasi a Hannover nel 1928 – l’artista tedesco forniva una dettagliata definizione dei suoi *Merz*:

MERZ è la seconda sillaba della parola Kommerz. Questo nome è nato da un quadro, una immagine, sulla quale si poteva leggere, tagliata da un annuncio della Kommerz und Privatbank, ed incollata tra forme astratte la parola MERZ. Per una specie di concomitanza delle altre parti del quadro, questa parola era essa stessa diventata una parte del quadro... [...] Chiamai quindi tutti i miei quadri, considerati come un genere, quadri MERZ [...]. Più tardi estesi questa denominazione prima alla mia poesia, perché scrivo poesie dal 1917, ed infine a tutta la mia attività corrispondente. Io stesso, ora, mi chiamo MERZ.⁵⁶

L’anno dopo la mostra alla Galleria del Naviglio, la Biennale di Venezia dedicò una retrospettiva a Schwitters nel 1960,⁵⁷ a cui seguirono, nel 1961 e nel 1963, due ampie monografiche presso la galleria milanese di Arturo Schwarz.⁵⁸ Questa capillare diffusione e messa in circolazione degli scritti e delle opere di Schwitters tra il 1957 e il 1963 coincise con un progressivo distacco, da parte di Dangelo, dalla pittura segnica, a favore di un’ esplorazione che lo porterà gradualmente verso un utilizzo del collage in chiave oggettuale.

Un primo momento di riflessione sul lavoro di Schwitters da parte di Dangelo si trova nel collage *Commercial Whar* (1962) (fig. 3), in cui sembra applicare (quasi pedissequamente) la stessa prassi di *Merz* descritta da Schwitters nel testo pubblicato in «Azimuth»: il titolo dell’opera *Commercial Whar* era stato tagliato da un annuncio di giornale e incollato sulla superficie dipinta con l’intento di creare un gioco linguistico e di senso in cui il termine troncato, *whar*, serviva all’artista per risemantizzarne il significato, che diventava *war* (guerra), e se letto insieme a *Commercial* “guerra commerciale” (parola, quest’ultima, da cui era derivato il termine tedesco *Merz*, cioè *kommerz*). Anche il sole, al centro della composizione, riporta a Schwitters e agli oggetti da lui assemblati nei *Mertz* (fig. 4).⁵⁹

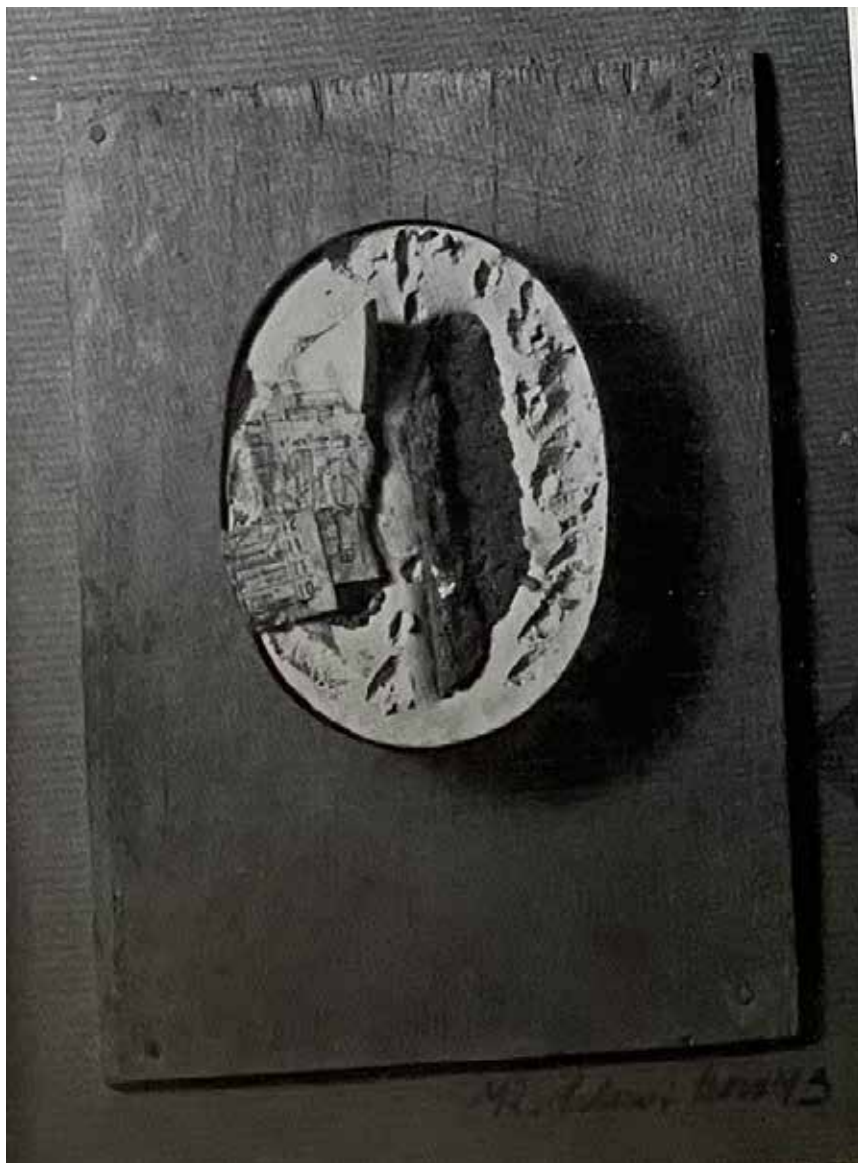
Fino ad allora il frammento di realtà era stato utilizzato da Dangelo principalmente come elemento simbolico e formale, ma presto si rivolse al prelievo di oggetti di scarto, come in *Old Memories* (1967) (fig. 5), in cui l’oggetto diventava sedimento mnemonico: *objets trouvés* carichi



di simbologie provenienti non più dal mondo esistenziale dell'artista, ma dai suoi ricordi, ovvero dall'esperienza concreta dalle cose nel loro vissuto. «Ogni quadro, ogni disegno sono pagine di diario»,⁶⁰ scriveva nel 1960 Guido Ballo confermando la centralità della narrazione autobiografica del lavoro di Dangelo.

Nel 1966, nel presentare la sala dell'artista alla Biennale di Venezia di quell'anno, Ballo pose di nuovo l'attenzione sulla dimensione biografica e affermò che il momento più originale di tutta l'attività di Dangelo era maturato proprio intorno il 1959, quando segno e colore acquistarono nuovi valori: «la dimensione del racconto, e quindi di un divenire temporale, non è annullata, ma tradotta in termini di favola allusiva. All'origine c'è lo sviluppo surrealista che deforma gli spazi per rendere non la natura apparente, ma la dimensione allucinata del sogno».⁶¹ Ballo, tuttavia, confinava l'aspetto autobiografico del lavoro dell'artista nella sola traccia 'allusiva' e 'simbolica' – di retaggio surrea-

3. Sergio Dangelo, *Commercial Whar*, 1962, olio e collage su tela. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.



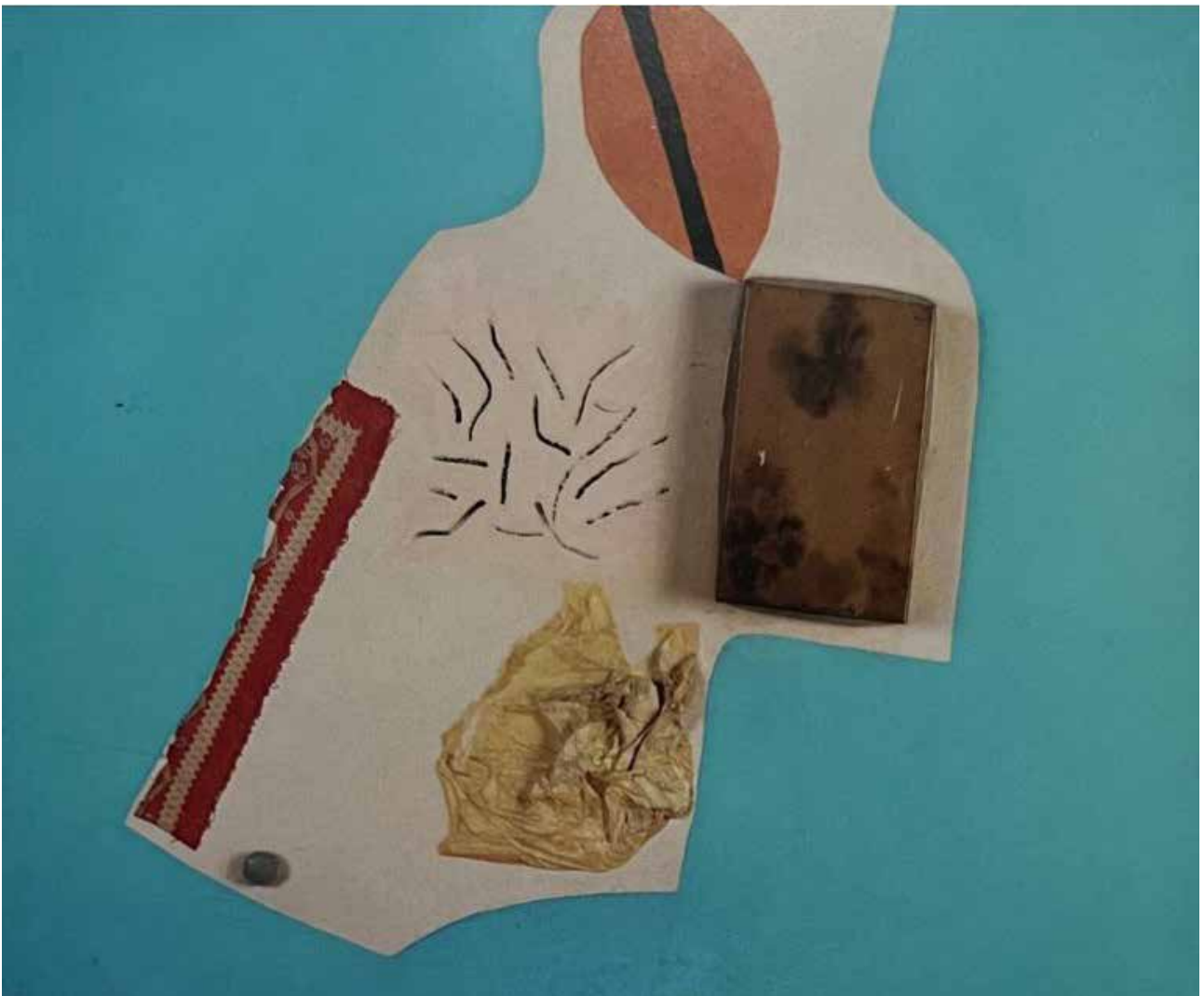
4. Kurt Schwitters, *Merzoid*, 1939, assemblage. Ubicazione sconosciuta.

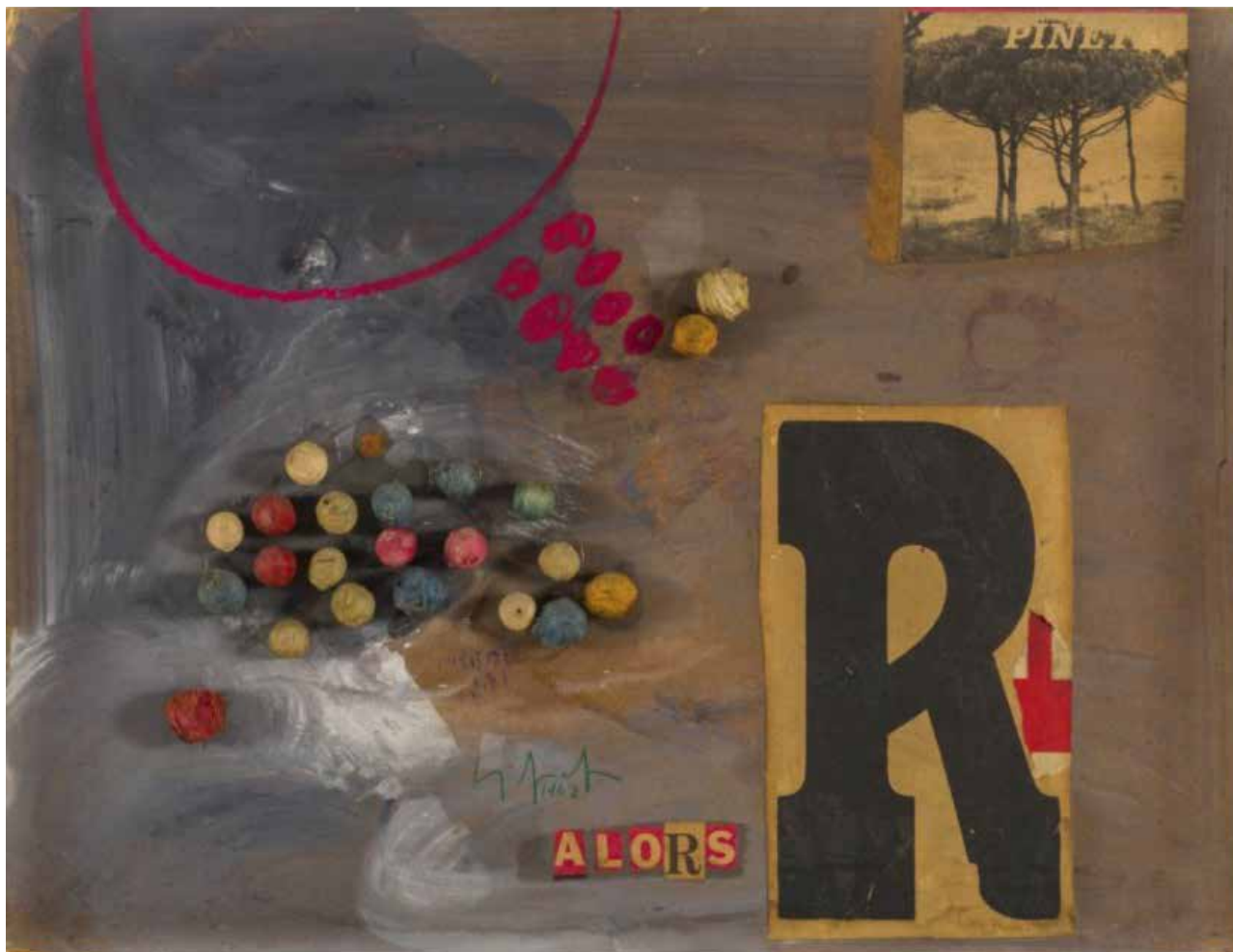
lista – tralasciando il dato oggettuale della produzione di Dangelo, la cui origine, invece, sembra risiedere nella vita esperienziale dell'oggetto e non nella sola dimensione simbolica.⁶² In questo processo di transizione verso l'oggetto inteso in chiave biografica (quindi mnemonica) si colloca l'eredità lasciata da Mesens a Dangelo. In *Alors*, ad esempio, un collage realizzato dall'artista milanese nel 1962 (fig. 6), emergono, da un lato, le tracce di Schwitters da opere quali *Oktober* (1922) (fig. 7) – un collage che era stato esposto nel 1959 alla galleria di Cardazzo e poi transitato in una collezione milanese – dall'altro, fa affiorare le analogie con il lavoro dell'amico belga. *Le bras cassé. Collage à une*

*main*⁶³ realizzato da Mesens nel 1955 in seguito a un infortunio di cui era stato vittima, narra, attraverso ritagli e piccoli oggetti incollati, i luoghi dell'esperienza vissuta e non gli automatismi surrealisti. I suoi collages, infatti, nascevano «sempre da fatti ispirati a episodi legati alla giornata. [Ed è] per questa ragione [che l'artista] li defin[i] “diario umano”». ⁶⁴

Nel corso degli anni Sessanta la lezione di Mesens continuò ad agire nella ricerca di Dangelo, il quale affiancò alla pittura astratta una produzione sempre più ricca di quadri-oggetto mantenendo una costante attenzione al racconto biografico. Ricordi di incontri, viaggi e affetti emergono come i soggetti principali delle sue opere.⁶⁵ Il nuovo *corpus* venne in parte esposto alla galleria Annunciata di Milano nel 1970,⁶⁶ in una mostra che nel fare il punto del decennio appena

5. Sergio Dangelo, *Old Memories*, 1967, smalto, tempera, collage e oggetto su tela. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.



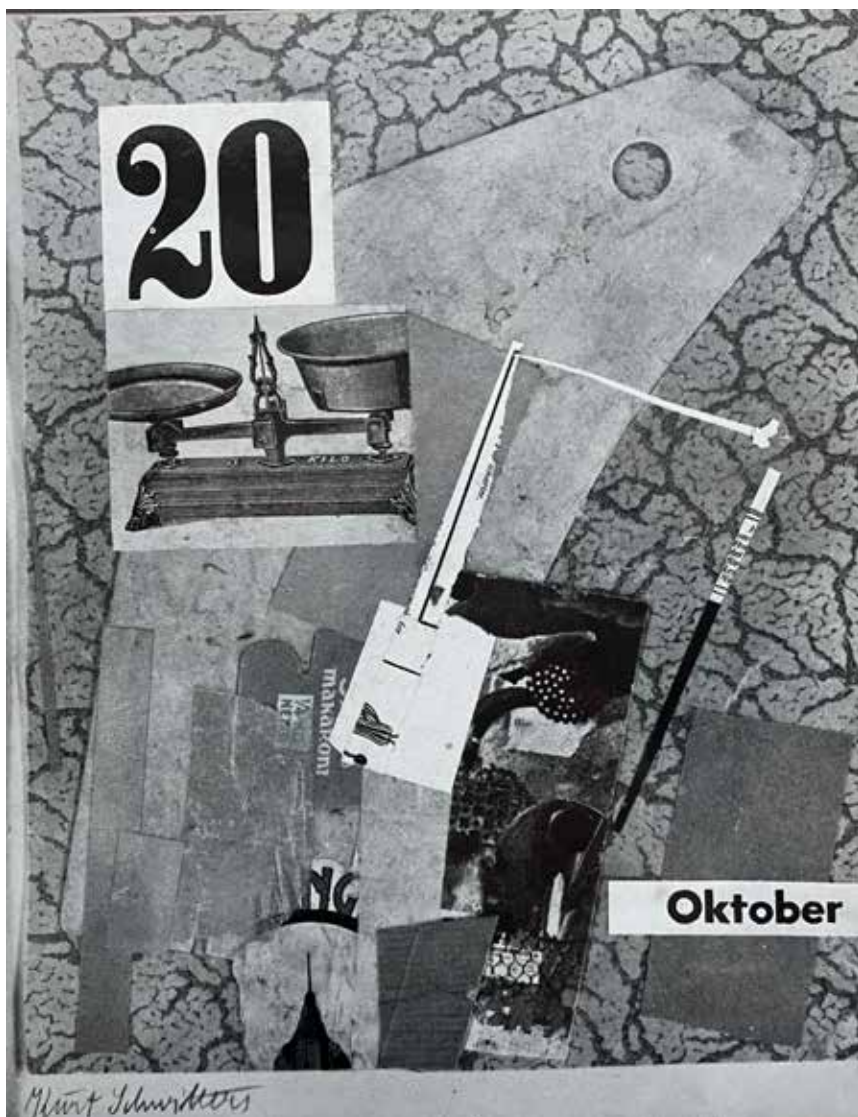


concluso presentava al pubblico una serie di dipinti che ripercorrevano la formazione dell'artista. «Dangelo si ripresenta a Milano con una antologica all'insegna della continuità della poetica surrealista: un surrealismo rivisitato e riproposto ai visitatori intelligenti degli anni '70». ⁶⁷ Molte delle opere erano state eseguite incollando piccoli oggetti sul piano pittorico: da *Il pianeta del re* (1967), che Vanni Scheiwiller, nella sua introduzione nel catalogo, interpretava come un omaggio a Schwitters, a *Esatta solitudine* (1967), che celebrava, invece, i paesaggi e le *Foreste* di Max Ernst, da *Piccolo serraglio per Marcel Duchamp* (1966), in cui Dangelo onorava il padre del ready-made, a *Sequidilla* (1967), in cui reinterpretava l'opera di Man Ray *Sequidilla* (1919) proveniente dalla collezione privata dell'amico Mesens. ⁶⁸ «I materiali, gli oggetti, i frammenti del quotidiano sembrano appoggiarsi a caso sulle superfici. Il bottone a forma d'oliva, un pezzetto di spago argenteo, un cubetto da gioco di costruzioni infantili, il chiodo dalla capocchia

6. Sergio Dangelo, *Alors*, 1962, tecnica mista e collage su compensato. Ubicazione sconosciuta. Crediti: © Archivio Dangelo.

bianca, una fiche da gioco rossa»: ⁶⁹ erano tutte «emozioni ritrovate nella memoria». ⁷⁰

Per concludere, nel corso degli anni Sessanta, la frequentazione di Mesens e la condivisione di analoghi interessi in ambito artistico condussero Dangelo a rielaborare il quadro in chiave oggettuale. Tornando alle radici del Surrealismo (ovvero al Dadaismo) l'amico belga gli aveva fatto capire che la pittura poteva essere qualcosa di diverso dalla pratica automatica, esistenziale o onirica, e che lo spazio del quadro poteva coincidere con lo spazio degli oggetti reali intesi come vissuto esperienziale dell'artista (come aveva fatto Schwitters nei suoi *Merz*). ⁷¹ Una volta andati in crisi i linguaggi dell'Informale, Dangelo si era dunque rivolto all'oggetto non tanto per mettere in discussione le convenzioni



7. Kurt Schwitters, *Oktober*, 1922, collage. Collezione privata.

della rappresentazione attraverso categorie concettuali (come fanno i neodadaisti americani, in particolare Johns), ma per poter esperire l'esistente nello spazio della pittura: il frammento del reale apposto sulla superficie dei suoi quadri non era un elemento di interrogazione delle nozioni di realtà e di rappresentazione, ma il contenuto sedimentato di una traccia di memoria, quindi «autobiografia, journal». ⁷²

¹ Sergio Dangelo, *Più corto il cammino*, in *Baj, Fontana, Marta Vio*, catalogo della mostra, Galleria del Corriere della provincia, Como, 1953, s.p. Desidero ringraziare Simone Reggiori Dangelo per avermi dato l'accesso alla consultazione dei materiali inediti dell'archivio del padre Sergio Dangelo (in fase di riordino) e per i ricordi che ha generosamente condiviso; ringrazio, inoltre, la King Baudouin Foundation/Jacqueline Nonkels Funds di Bruxelles. Per rendere la lettura più scorrevole sono stati corretti i piccoli refusi presenti in alcune delle lettere citate. Le traduzioni, se non diversamente indicato, sono dell'autrice.

² Didi Paribano, *È morto un poeta*, «Rosana», agosto 1971, p. 108. La dichiarazione era stata presa da Dangelo da un suo precedente scritto pubblicato nel catalogo della mostra di Mesens tenuta nel 1965 presso la galleria del Naviglio a Milano. Cfr. Sergio Dangelo, *Diario di un cacciatore di emozioni*, in *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra, Galleria del Naviglio, Milano, 1965, s. p.

³ Luca Tommasi, *Altrove e colti al volo* [intervista a Sergio Dangelo], in *Sergio Dangelo. Altrove e colti al volo. Antologia: opere dal 1950 al 2003*, catalogo della mostra a cura di Luca Tommasi (Seregno, Galleria Civica "Ezio Mariani", 12 maggio-3 giugno 2007), Skira, Milano, 2007, p. 12.

⁴ Sulla biografia di E.L.T. Mesens si rimanda a Christiane Geurts-Krauss, *E.L.T. Mesens. L'alchimiste méconnu du surréalisme*, Labor, Bruxelles, 1998.

⁵ I due termini si ritrovano in numerose lettere della cospicua corrispondenza scambiata negli anni tra i due artisti, a titolo esemplificativo si vedano le lettere di Dangelo a Mesens del 22 gennaio 1959; 26 maggio 1961; 1 giugno 1961; 1 novembre 1961; 13 febbraio 1962; 25 aprile 1962 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

⁶ Lettera di Enrico Baj a E.L.T. Mesens, 5 dicembre 1957 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

⁷ Il viaggio e l'incontro tra i due artisti sono confermati nella lettera di Dangelo a Mesens del 20 ottobre 1957 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). Il dato, inoltre, è riportato in alcuni successivi cataloghi di mostre, tra cui *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Pesaro, Galleria Il Segnapassi, 18 aprile-7 maggio 1970), Galleria Il Segnapassi, Pesaro, 1970, s.p.; e *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, luglio 1972), Palazzo Reale, Milano, 1972, s.p.

⁸ Per maggiori approfondimenti sull'ampio e complesso tema del ritorno all'oggetto nell'arte del secondo dopoguerra si rimanda a Flavio Fergonzi, *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1966*, Electa, Milano, 2019; Claudio Zambianchi, *Oltre l'oggetto. Qualche considerazione su Arte Povera e performance*, «Ricerche di Storia dell'arte», 114, 2014, pp. 35-45; Maria Grazia Messina, *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte contemporanea. Due possibili strade*, in *L'oggetto nell'arte contemporanea. Uso e riuso*, a cura di Enrico Crispolti e Anna Mazzanti, Liguori Editore, Napoli, 2011, pp. 233-246; Ead., *Fenomenologia dell'oggetto nell'arte del Novecento*, «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 2, 2010, pp. 105-115; Claudio Zambianchi, *Prendi un oggetto-facci qualcosa. Le cose nel lavoro di Rauschenberg e Johns degli anni cinquanta*, «Paradigmi. Rivista di critica filosofica», 2, 2010, pp. 117-125; Giuseppe Vitiello, *Oggetto, percezione e astrazione in fisica*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Firenze University Press, Firenze, 2006, pp. 11-21. Sul collage e il suo significato nel panorama artistico novecentesco si veda il catalogo della mostra *Collage/Collages: dal Cubismo al New Dada*, catalogo della mostra a cura di Maria Mimmita Lamberti e Maria Grazia Messina (Torino, GAM, 9 ottobre 2007-6 gennaio 2008), Electa, Milano, 2007.

⁹ La prima presenza di Jasper Johns alla Biennale di Venezia risale al 1958, quella di Robert Rauschenberg al 1964, anno in cui vinse il premio come miglior artista straniero. Sulle mostre di Johns e Rauschenberg in Italia si rimanda a Fergonzi, *Una nuova superficie*, cit., pp. 7-25.

¹⁰ Sull'oggetto surrealista si veda Giuseppe Di Natale, *«La vie de l'objet est latente»: considerazioni su alcuni aspetti dell'objet trouvé e modificato surrealista*, in *L'oggetto nell'arte contemporanea*, cit., pp. 65-84; e *L'objet surréaliste*, a cura di Emmanuel Guigon, Place, Paris, 2005.

¹¹ Messina, *Fenomenologia dell'oggetto*, cit., p. 239. Il termine è utilizzato in riferimento alle sperimentazioni oggettuali condotte da Daniel Spoerri nella linea di ricerca del Nouveau Réalisme.

¹² Sul significato di memoria in rapporto all'esperienza risultano interessanti i recenti studi di psicoanalisi e neuroscienze; a titolo esemplificativo si veda il volume di Antonio Imbasciati, *Coscienza, inconscio, memoria. Cinque saggi tra psicoanalisi e neuroscienze*, Mimesis, Milano-Udine, 2022.

¹³ George Melly, *Don't Tell Sybil: An Intimate Memoir of E.L.T. Mesens*, Heinemann, London, 1977, p. 23.

¹⁴ Lettera di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 21 luglio 1961 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). Dangelo era appena rientrato a Milano dopo aver trascorso alcuni giorni a Londra ospite dell'amico belga.

¹⁵ Cfr. *XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 19 giugno-17 ottobre 1954), Poligrafo, Venezia, 1954, pp. 257-258.

¹⁶ Le principali mostre personali dedicate a Mesens in Italia furono organizzate dai fratelli Cardazzo nei loro spazi espositivi di Milano e Venezia: nel 1960 alla Galleria del Naviglio a Milano, nel 1962 alla Galleria del Cavallino di Venezia, di nuovo al Naviglio nel 1965 e al Cavallino nel 1970 (quest'ultima senza catalogo). Cfr. *E.L.T. Me-*

sens, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 12-25 novembre 1960), Galleria del Naviglio, Milano, 1960; *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 30 maggio-8 giugno 1962), Galleria del Cavallino, Venezia, 1962; *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 22 aprile-3 maggio 1965), Galleria del Naviglio, Milano, 1965. In occasione dell'esposizione del 1965, la sezione documentaria della mostra fu curata da Dangelo. Nel 1970, anche la galleria torinese Il Fauno dedicò un'esposizione monografica a Mesens; cfr. *E.L.T. Mesens*, catalogo della mostra (Torino, Il Fauno, 13 aprile-10 maggio 1970), Il Fauno, Torino, 1970.

¹⁷ Cfr. Tristan Sauvage, *Arte Nucleare*, Galleria Schwarz, Milano, 1962, pp. 19-37.

¹⁸ Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Electa, Milano, 2022, p. 470.

¹⁹ Cfr. note biografiche conservate presso l'archivio della Biennale di Venezia (Inv. 12226, ASAC, Venezia). Dangelo non indica ulteriori dettagli dell'episodio, tuttavia la conferenza citata riguardava la politica internazionale e la guerra civile in corso in Grecia. Su tale linea, nel dicembre del 1948, anche a Parigi il gruppo surrealista, riunitosi nel Meeting du Rassemblement démocratique révolutionnaire (RDR) aveva organizzato un incontro intitolato *L'internationaliste de l'esprit et la paix dans le monde*. Cfr. Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, Paris, 1997, p. 260. Per ulteriori approfondimenti biografici su Dangelo e in generale sul Movimento di Arte Nucleare si rimanda al volume di Arturo Schwarz, Sauvage, *Arte Nucleare*, cit., pp. 125-152.

²⁰ Cfr. *Baj et Dangelo. Peintures nucléaires*, catalogo della mostra (Bruxelles, Galerie Apollo, 4-17 marzo 1952), Galerie Apollo, Bruxelles, 1952. Dangelo espose le opere: *Plage azur le ciel; Défla-*

gration; Trop grand œil sur la terre; Remembering Klee; Pittura nucleare; Déflagration 2; Leitmotiv; Homme explosant; Ombra Chinese; Peintures après la nuit; Nuages; Luci à Oizoe; Ideale visione; Three times tree flowers. Le date di realizzazione delle opere non sono indicate.

²¹ Cfr. *Arte Nucleare*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Amici della Francia, Milano, maggio 1952), Ed. Amici della Francia, Milano, 1952, s.p.

²² Cfr. *Il segno e la parola*, pieghevole della mostra (Milano, Libreria Schwarz, giugno 1954), Libreria Schwarz, Milano, 1954.

²³ Per maggiori approfondimenti sul gruppo Cobra si veda Willemijn L. Stokvis, *Cobra: The History of a European Avant-Garde Movement, 1948-1951*, Naio Publishers, Rotterdam, 2017; *Cobra e l'Italia*, a cura di Denis Laureux e Matilde Amato, Electa, Milano, 2010.

²⁴ Tra le principali riviste alle quali Mesens aveva collaborato tra gli anni Venti e Trenta si ricordano: «391» (1917-1924); «Cesophage» (1925); «Sélection» (1920-1927); «Variétés» (1928-1930); «Marie: journal bimensuel pour la belle jeunesse» (1926-1927); «Document 34» (1934); «London Bulletin» (1938-1940).

²⁵ Cfr. «Il Gesto», 2, 1957, s.p.

²⁶ Sul surrealismo in Belgio si veda *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, a cura di Patricia Allmer e Hilde Van Gelder, Leuven University Press, Leuven, 2007; Marcel Mariën, *L'activité surréaliste en Belgique (1925-1950)*, Le Fil rouge, Bruxelles, 1979.

²⁷ Lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 20 dicembre 1964 (Archivio Dangelo, Milano).

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 26 dicembre 1957 (Archivio Dangelo, Milano).

³⁰ L'uso del calligramma si collocava nel generale clima dell'Informale e collimava con il personale interesse di Dangelo

per le arti marziali. Cfr. Francesco Tedeschi, *Attorno all'«Albisola-mondo» di Sergio Dangelo e alle tecniche della sua esplorazione*, in *Sergio Dangelo. Un viaggio surrealista passando da Albisola*, catalogo della mostra a cura di Paola Grappiolo (Albisola Marina, MuDA, 7 ottobre 2023-7 gennaio 2024), Vanilla Edizioni, Albisola Marina, 2023, pp. 31-45.

³¹ Cfr. «Il Gesto», 3, 1958, s.p.

³² Per maggiori approfondimenti sull'attività artistica di Mesens si veda *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens. Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*, catalogo della mostra a cura di Philippe Van den Bossche e Erich Weiss (Ostend, Mu.Zee, 6 luglio-17 novembre 2013), Mu.Zee, Ostend, 2013. Sulle sperimentazioni verbo-visive dell'artista mi permetto di rimandare al mio saggio in uscita *E.L.T. Mesens' Verbo-Visual Collages in Italy in the 1960s: Exhibitions, Contexts, and Legacies in Engaged Visuality. The Italian and Belgian Poesia Visiva Phenomenon in the 60s and 70s*, a cura di Maria Elena Minuto e Jan de Vree, De Gruyter, Berlin (in corso di stampa, 2025).

³³ Cfr. Francesca Pola, *La costellazione della «nuova concezione artistica». Azimut/h epicentro della nuova avanguardia europea*, in *Azimut/h. Continuità e nuovo*, catalogo della mostra a cura di Luca Massimo Barbero (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015), Marsilio, Venezia, 2014, pp. 123-144; Antoon Melissen, *La trasformazione della realtà. Azimut/h: tra astrazione radicale e poetica dell'oggetto*, in *ivi*, pp. 145-158.

³⁴ Cfr. «Azimut/h», 1, 1959, s.p.

³⁵ Sugli *Achromes* si veda *Azimut/h. Continuità e nuovo*, cit., pp. 209-223.

³⁶ Piero Manzoni, *Libera dimensione*, «Azimut/h», 2, 1960, cit. in Melissen, *La trasformazione della realtà. Azimut/h*, cit., p. 153.

³⁷ Cfr. Pola, *La costellazione della «nuova concezione artistica»*, cit.

³⁸ Il collage *Jardin (ou Chardin) déprimé* è riprodotto nel catalogo *E.L.T. Mesens: collages*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 aprile-13 maggio 1959), Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1959, n. 37, s.p.

³⁹ Cfr. lettera di E.L.T. Mesens a Sergio Dangelo, 26 dicembre 1957 (Archivio Dangelo, Milano).

⁴⁰ Per una panoramica sull'arte di Kurt Schwitters si veda Alessandro Nigro, *Il collage tra le due guerre: Kurt Schwitters*, in *Collage/Collages*, cit., pp. 98-115; Isabel Schulz, "What would life be without Merz?" *On the evolution and meaning of Kurt Schwitters' concept on art*, in *In the Beginning was Merz. From Kurt Schwitters to the Present Day*, Hatje Cantz, Hanover, 2000, pp. 244-251; Dorothea Dietrich-Boorsch, *The collages of Kurt Schwitters: Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

⁴¹ Cfr. Kurt Schwitters, *Trio*, «Direzioni», 3, 1959, p. 26. La poesia era stata originariamente pubblicata da Schwitters nella sua rivista «Merz», 21, 1931, p. 112.

⁴² La mostra non fu accompagnata da un catalogo, per tanto non è noto con esattezza quali furono i *Mertz* esposti da Schwartz. Cfr. *Arturo Schwarz: la galleria, 1954-1975*, a cura di Ariella Giulivi e Raffaella Trani, Mudima, Milano, 1995, p. 24.

⁴³ Cfr. *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 21 aprile-8 maggio 1959), Galleria del Naviglio, Milano, 1959. In tutto furono esposte 31 opere: *Der Irrenarzt* (1919), *Tafelsalz* (1922), *Worden Ist* (1922), *Wood Construction* (1923), *Oktober* (1923), *Film* (1926), *Pferd* (1928), *Waves* (1928-32), *Grand Hotel Bellevue* (1933), *Vinstre* (1936-38), *Snake* (1937), *Teeth* (1937), *Alte Härke* (1938), *Basket Ring* (1938), *Freia* (1938-39), *Film Spool* (1938-40), *Merzoid* (1939), *Sung Ring of a Poet* (1940), *Flower* (1941), *Movement* (1941),

Die Brautwerbung (1942), *Grey Form* (1942-45), *Broken Record* (1942-45), *Mask* (1943), *Try Field's Lavender Stick* (1943), *Falling Paper Pieces* (1946), *Green and Yellow Dots* (1946), *Ei* (1937-38), *Birchwood Sculpture* (1940), *Opening Blossom* (1943-44), *Flint Pebble Sculpture* (1945-47).

⁴⁴ Gualtiero Schönenberger, *Retrospectiva di Kurt Schwitters*, «Gazzetta Ticinese», 7 maggio 1959, s.p.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. E.L.T. Mesens, *Tribute to Kurt Schwitters*, «Art News and Review», X, 19, 1958, pp. 5-12.

⁴⁷ Lettera di Sergio Dangelo a E.L.T. Mesens, 5 gennaio 1959 (Mesens Papers, Getty Research Institute, Los Angeles). L'uso del maiuscolo è presente nell'originale. La mostra citata da Dangelo è *Three Collagists: Irwin, McHale, Mesens*, catalogo della mostra (London, ICA, 3-29 novembre 1958), ICA, London, 1958, in occasione della quale Mesens aveva esposto i suoi collages con gli artisti dell'Independent Group.

⁴⁸ In questa sede non è possibile approfondire il lungo e sfaccettato percorso di sperimentazione condotto da Mesens con il collage; per una panoramica si rimanda quindi al volume *The Star Alphabet*, cit.

⁴⁹ Cfr. *An homage to Kurt Schwitters*, pieghevole della mostra a cura di E.L.T. Mesens (London, The London Gallery, 19 aprile-13 maggio 1950), The London Gallery, London, 1950. Negli anni Quaranta Schwitters aveva tenuto alla London Gallery, su invito di Mesens, due letture di sue poesie sonore.

⁵⁰ E.L.T. Mesens, *Tribute to Kurt Schwitters*, cit., p. 5.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Cfr. Kurt Schwitters, *Una definizione di Merz*, «Azimuth», 1, 1959, s.p.; Kurt Schwitters, *Merz*, «L'esperienza moderna», 2, 1957, pp. 1-7. L'opera di Schwitters *Starkbild* e due suoi collage senza titolo del 1926 vennero riprodotti nelle pagine de «L'esperienza mo-

derna» a fianco delle tre poesie *Anna Miofiore*, *Cigarren*, *Scherzo* e del testo *Critici*.

⁵³ Cfr. Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

⁵⁴ Cfr. Nigro, *Il collage tra le due guerre*, cit., p. 98.

⁵⁵ Herbert Read, *Kurt Schwitters*, catalogo della mostra *Painting and Sculpture by Kurt Schwitters* (The Modern Art Gallery, London, dicembre 1944), The Modern Art Gallery, London, 1944, s.p.

⁵⁶ Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

⁵⁷ Cfr. 30. *Esposizione Biennale Internazionale d'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 18 giugno-16 ottobre 1960), La Biennale di Venezia, Venezia, 1960, pp. 146-147.

⁵⁸ Cfr. *Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 11-30 novembre 1961), Galleria Schwarz, Milano, 1961; *Schwitters*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Schwarz, 12 ottobre-5 novembre 1963), Galleria Schwarz, Milano, 1963.

⁵⁹ Si veda, ad esempio, l'opera *Merzoid* (1939), pubblicata in «Azimuth». Cfr. Schwitters, *Una definizione di Merz*, cit., s.p.

⁶⁰ Guido Ballo, *Sergio Dangelo*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 18-27 luglio 1960), Galleria del Cavallino, Venezia, 1960, s.p. Nel catalogo non sono elencate le opere esposte.

⁶¹ Guido Ballo, *introduzione alla sala personale di Sergio Dangelo*, in *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, 1966, testo trascritto in *Dangelo, come in un bosco. Antologia, dipinti e oggetti, 1956-1993*, catalogo della mostra (Gallarate, Galleria d'Arte Moderna, 19 marzo-15 aprile 1995), Galleria d'Arte Moderna, Milano, 1995, p. 26.

⁶² Per un elenco completo delle opere esposte si veda *XXXIII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale d'arte, 18 giugno-16 ottobre 1966), La Biennale di Venezia, Venezia, 1966, p. 79 e il da-

tabase dell'archivio della Biennale di Venezia consultabile al link: <https://asac.labiennale.org/persona/405735> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁶³ Il collage *Le bras cassé. Collage à une main* si trova oggi nelle collezioni dei Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique ed è visionabile online al link: <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/e-l-t-mesens-le-bras-casse-collage-a-une-main> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁶⁴ Franco Passoni, *L'avventuriero del «collage» non ha pregiudizi estetici*, «Avanti», 14 febbraio 1965, s.p. L'articolo era una

recensione della mostra personale di Mesens tenuta nel 1965 a Milano presso la Galleria del Naviglio.

⁶⁵ Cfr. *Sergio Dangelo*, Palazzo Reale, cit., s.p., tavv. 14-59.

⁶⁶ Cfr. *Sergio Dangelo. Mostra personale*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, 10-30 giugno 1970), Galleria Annunciata, Milano, 1970, s.p.

⁶⁷ Cfr. Vanni Scheiwiller, *Inventario per Sergio Dangelo*, in *Sergio Dangelo*, Galleria Annunciata, cit., s.p.

⁶⁸ L'opera di Man Ray *Seguidilla* era entrata nella collezione di Mesens negli anni Venti e rimasta di sua proprie-

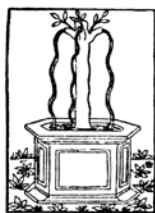
tà fino alla morte dell'artista belga nel 1971.

⁶⁹ Vanni Scheiwiller, *Inventario per Sergio Dangelo*, cit., s.p.

⁷⁰ Sandro Passoni, *Sergio Dangelo un «caso europeo»*, «Avanti», 19 settembre, 1972, s.p. L'articolo era una recensione della retrospettiva *Sergio Dangelo*, Palazzo Reale, cit.

⁷¹ Cfr. Susanne Meyer-Büser, *On disappearing in space walk-in collages from Schwitters to the present day*, in *Merz*, cit., pp. 270-279.

⁷² Sauvage, *Sergio Dangelo*, in *Arte Nucleare*, cit., p. 138.



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

Claudio Zambianchi

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact claudio.zambianchi@uniroma1.it

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

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

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

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

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

Copyright © 2024 Claudio Zambianchi

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

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

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

Claudio Zambianchi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹ Barilli, cit., p. 11.

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

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

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

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

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

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

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

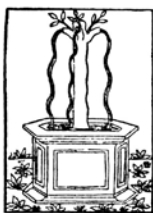
¹⁶ Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1956 [trad. it. *Filosofia del surrealismo*, Rumma, Salerno, 1970].

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

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

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

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



«Un anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970

Giorgio Di Domenico

Scuola Normale Superiore, Pisa

Classe di Lettere

Corso di perfezionamento in Storia dell'arte

Contact giorgio.didomenico@sns.it

Prendendo spunto da un'opera di Giulio Paolini, un'azione ideata da Fabio Sargentini, un'installazione di Renato Mambor e un'opera di Jannis Kounellis tutte realizzate tra il 1967 e il 1970 e accomunate da riferimenti a opere di René Magritte esposte in Italia, l'articolo analizza i processi di riattivazione e risemantizzazione dell'opera dell'artista nell'Italia al passaggio tra gli anni Sessanta e Settanta. Intrecciando dibattito critico, produzione artistica e storia del collezionismo italiano di Magritte, il saggio chiarisce come l'immagine dell'artista come anticipatore della Pop Art allineato al gusto borghese, tipica degli anni Sessanta, abbia progressivamente lasciato spazio a una lettura più sottile, incentrata sul valore analitico e metalinguistico delle sue opere, in linea con quanto stava accadendo a livello internazionale.

Building on a work by Giulio Paolini, an art action conceived by Fabio Sargentini, an installation by Renato Mambor, and a work by Jannis Kounellis – all realized between 1967 and 1970 and all referencing paintings by René Magritte exhibited in Italy – the paper analyzes the Italian processes of reactivation and resemantization of the artist's work between the 1960s and 1970s. Interweaving critical debate, artistic production, and the artist's Italian market, the paper clarifies how the image of Magritte as a forerunner of Pop Art aligned with bourgeois taste, typical of the 1960s, gradually gave way to a more subtle reading, focused on the analytical and metalinguistic value of his works, consistent with the international critical debate.

Keywords: René Magritte, Giulio Paolini, Renato Mambor, Jannis Kounellis, Surrealism, Italian Contemporary Art

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Giorgio Di Domenico, «Un anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 105-118.
DOI 10.36253/ladiana-3381

Copyright © 2024 Giorgio Di Domenico

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>

«Un anonimo del XX secolo»: riattivazioni italiane di Magritte, 1967-1970

Giorgio Di Domenico

Raramente l'occhio si ferma su una cosa,
ed è quando l'ha riconosciuta
per il segno d'un'altra cosa.
ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, 1972

1. Perché Magritte

Verso la fine degli anni Sessanta, per risultare nuovamente spendibile e attuale agli occhi dei protagonisti delle ricerche italiane d'avanguardia, la figura di René Magritte doveva liberarsi da almeno due etichette. Da un lato vi era quella ben condensata da una scenetta immaginaria pubblicata su «Marcatré» nel giugno 1966, in relazione alla mostra *L'écart absolu* allestita alla Galerie L'Œil di Parigi nel dicembre 1965:

Yves Tanguy: Come ammiraglio dei mari boreali le sirene più ottuse mi debbono il saluto militare e le loro collane di conchiglie. (A Magritte) Dunque, chi sei buon uomo? *René Magritte*: Governo le acque stagnanti dei salotti piccolo-borghesi dove pesco il pesce della folgore!¹

La fama di guardiano di salotti piccolo- e anche alto-borghesi non era infondata: la retrospettiva ordinata da Enrico Crispolti all'Aquila nel 1965,² pensata anche come una ricognizione del collezionismo italiano dell'artista, ne aveva confermato l'innegabile popolarità e fortuna commerciale. Tre anni più tardi, chi si fosse trovato a sfogliare il numero di «Vogue» di ottobre 1968 vi avrebbe trovato riprodotto, appeso elegantemente a filo con un contenitore di legno, il dipinto *Le Palais de rideaux* (1928, c.r. 266) che adornava il salotto sull'Appia Antica di Marcello Mastroianni.³ Poco prima, sfruttando il momento di notevole fortuna commerciale dell'artista, Alexander Iolas aveva fatto gettare a Verona grandi bronzi derivati da alcuni dei suoi più celebri motivi pittorici.⁴ Si trattò di un'operazione controversa contro cui, a ridosso della morte di Magritte, si scagliò Claudio Cintoli. Dalle colonne di «Cartabianca», rivista sperimentale associata alla Galleria L'Attico, l'artista parlò di «un triste epitaffio di funebrampollosità monumentale», di «bronzoni neodecadendrappeggianti» degni di «generaloni superdecorati» e colse l'occasione per tratteggiare un primo ritratto del compianto surrealista belga:

Se dovessi pensare ad un anonimo del XX secolo per antonomasia penserei a “Magritte” [...] Con la tenacia di un tarlo ha visitato i meandri della coscienza degli oggetti quotidiani dislocandoli nell’adimensionalità di sistemi mentali. Ha riproposto la proporzione, la fisicità, la ubicazione relativa delle cose, snaturandole e trasformandole in densità speculative.⁵

L’elogio scorreva naturale dalla penna di chi per anni aveva appuntato sui propri taccuini citazioni e disegni dell’artista, traendone inneschi determinanti per le proprie opere.⁶

L’altra etichetta, più dura da scalfire rispetto a quella dell’allineamento al gusto borghese, era quella di anticipatore della Pop Art. Anche questa era connessa alla rassegna aquilana: come ricostruito recentemente da Luca Pietro Nicoletti,⁷ quella proposta da Crispolti con l’*Omaggio* incluso in *Alternative Attuali 2*, anticipata nell’introduzione alla prima mostra di Aldo Mondino al Punto e ribadita in un libricino sulla *Pop Art*,⁸ era infatti una caratterizzazione critica utile a inserire l’artista nel dibattito sulla Nuova Figurazione e sulla pittura americana che stava tenendo banco in Italia. Del resto, come aveva riconosciuto Renzo Guasco su «D’Ars Agency» recensendo una personale torinese di Magritte,

la nuova produzione artistica modifica insensibilmente ma senza sosta l’occhio del critico obbligandolo a rettificare tutti i suoi giudizi, compresi quelli sull’arte del più lontano passato, sino al punto di capovolgerli o rinnegarli.⁹

Ancora utile ad avvicinare Magritte alle prime ricerche di artisti come Pino Pascali,¹⁰ sul lungo periodo, tuttavia, quella Pop rischiava di trasformarsi in una lettura limitante, appiattita su questioni di soggetti e di pelle della pittura che inevitabilmente depotenziavano, fino ad annullarlo, il potenziale di interrogazione linguistica e metapittorica dei quadri di Magritte. Non solo: si trattava di un’arma a doppio taglio che rischiava di indebolire il belga nel confronto con gli americani. Sintomatico, in questo senso, il commento sferzante di Maurizio Fagiolo su alcune opere di Tano Festa esposte alla Galleria Odyssia nel 1965: «Questi ultimi quadri sono veri film a soggetto, ma il tono purtroppo è più quello di Magritte che quello di Rosenquist».¹¹ L’unica voce a levarsi apertamente contro la lettura di Magritte come *popist* fu quella di Luigi Carluccio, ma forse per le ragioni sbagliate.¹²

Alla fine del decennio, insomma, i tempi sembravano maturi per un aggiornamento critico che evidenziasse la sorprendente attinenza dell’opera del belga alle nuove questioni entrate nell’agenda dell’avanguardia internazionale, sottraendola sia alla dimensione del catti-

vo gusto borghese, sia alla già vecchia lettura Pop. Negli Stati Uniti un'operazione simile era già stata avviata: presente *in nuce* nei ritratti scattati all'artista nel 1965 dal fotografo Duane Michals, facilitata dalla retrospettiva al MoMA di quello stesso anno, aveva trovato un innesco determinante nei saggi di Max Kozloff e Roger Shattuk pubblicati all'interno del numero speciale sul Surrealismo di «Artforum». ¹³ In Italia, più che le scritture della critica o le mostre dei musei, a liberare Magritte da queste due etichette furono soprattutto le opere e l'attività degli artisti, come anticipato dal caso luminoso di Cintoli. Appropriandomi di una nota di chiarimento apposta da Marisa Volpi in calce al suo articolo del 1969 *Perché Magritte*, «non mi riferisco tanto alle suggestioni iconografiche magrittiane sulla pop-art, quanto a quelle più sottili e concettuali su Kounellis, Fabro, Paolini, Pistoletto, Pascali, Festa, ecc.». ¹⁴

2. Suggestioni più sottili e concettuali

L'analisi delle «suggestioni magrittiane» nell'opera di alcuni degli artisti evocati da Volpi permette di affrontare non solo i processi di rifunzionalizzazione di cui fu oggetto in Italia la pittura di Magritte, ma anche il valore di innesco che essa assunse per la progressiva maturazione, in senso linguistico-analogico, dell'opera di quegli stessi artisti italiani. Questo paragrafo analizzerà brevemente quattro casi, tutti entro il quadriennio 1967-1970: un'opera di Giulio Paolini, un'azione ideata da Fabio Sargentini, un'installazione di Renato Mambor e un'opera di Jannis Kounellis.

Già nel 1966 Carla Lonzi segnalava come Paolini avesse potuto trovare nell'opera di Magritte e Duchamp «due prototipi di demistificazione» da cui trarre «motivi di riflessione e stimoli di fantasia». ¹⁵ Tra il 1967 e il 1968 l'artista realizzò *Les promenades d'Euclide*: nove collage su carta, ognuno ottenuto schiacciando su un foglio bianco un solido costruito col cartoncino colorato. ¹⁶ A una prima lettura, l'opera poteva apparire come un omaggio distaccato all'antico matematico greco. Il titolo, in realtà, replicava quello di un celebre dipinto di Magritte, raffigurante un quadro su cavalletto posto davanti a una finestra aperta su un paesaggio urbano, tutto giocato sulla spiazzante continuità tra la veduta raffigurata nel quadro nel quadro e il panorama su cui si apre la finestra: *Les Promenades d'Euclide* (1955, c.r. 826), appunto. All'epoca l'opera era proprietà di Alexander Iolas che l'aveva spedita a varie mostre italiane: la personale da Schwarz nel 1962, quella all'Attico nel 1963 e soprattutto *Le Muse inquietanti* nel 1967, ¹⁷ dove sicuramente Paolini aveva avuto occasione di ammirarla. Solo nel 1968 il dipinto sarebbe

passato al Minneapolis Institute of Art, dove è ancora conservato.¹⁸ Si trattava, insomma, di un Magritte ‘italiano’ con cui Paolini aveva potuto confrontarsi in prima persona, traendone un innesco determinante per le sue ricerche sulle possibilità di rappresentazione dello spazio tridimensionale.

Il 19 ottobre 1968 Fabio Sargentini organizzò all’Attico, la sua galleria romana, l’azione-evento *Ginnastica Mentale*: per una sera gli spazi della galleria si trasformarono in una palestra aperta al pubblico, con tanto di spalliere, sacchi da pugilato, tappetini e un gruppo di atleti entusiasti, tra cui Eliseo Mattiacci. Come chiariva il gallerista nel piccolo pieghevole pubblicato dopo l’evento,

Questa non è stata una mostra (ludica) né ha preteso di esserlo, è stato invece il tentativo di trasformare il luogo “galleria d’arte” in un altro luogo, nel caso specifico una palestra di ginnastica [...] Ciò mi è servito per considerare con minore riverenza, ma con più fantasia e libertà, il mio lavoro, quello degli altri, e lo stesso spazio in cui operare.¹⁹

Sorprendentemente, Sargentini aveva deciso di utilizzare un quadro di Magritte sia nel manifesto, sia nel pieghevole della serata. Si trattava di *Le Mouvement perpétuel* (1935, c.r. 361), caustico olio su tela con un muscoloso uomo primitivo impegnato a reggere un osso con la destra e un bilanciere con la sinistra, vestito con una straniante tutina leopardata sullo sfondo di un surreale paesaggio di montagna, con tanto di laghetto in cui si specchiano una botte e due solidi geometrici. Nel dipinto di Magritte la sfera sinistra del bilanciere copre il volto del protagonista, lasciandone comunque trasparire i lineamenti; qui Sargentini era intervenuto con un fotomontaggio: «la forma tonda dell’estremità del bilanciere mi consentiva di inserire l’ovale della mia faccia».²⁰ Sostituendosi al protagonista, il gallerista trasformava il dipinto di Magritte in una sorta di ritratto indiretto. Anche *Le Mouvement perpétuel* poteva vantare significativi trascorsi italiani: esposto alla Biennale del 1954, alle personali da Falanga e alla Galatea nel 1962,²¹ era stato anche riprodotto a tutta pagina nella cruciale edizione Bompiani della *Histoire de la peinture surréaliste* di Marcel Jean.²² Si trattava di un dipinto abbastanza eccentrico all’interno della produzione di Magritte, ricchissimo di riferimenti visivi e culturali di indubbia suggestione: in quegli stessi mesi, sia detto per inciso, sembrò offrire un determinante innesco visivo per i motivi animalier, le sagome tridimensionali e gli allestimenti su prato dello *Zoo geometrico* (1969) di Claudio Parmiggiani, già parasurrealista. Scegliendo di ricorrere al dipinto di Magritte, inoltre, Sargentini sembrava volersi riallacciare all’attività del padre Bruno,

con cui nel 1963 aveva organizzato un'importante personale dell'artista.²³ Vi era dunque una certa ambivalenza nell'utilizzo del quadro: se da un lato vi era un interesse evidente a sottolinearne il valore di icona straniante caricata di un attualissimo fascino passatista, espressione di un'estrema inattualità che paradossalmente l'avvicinava più facilmente alle ricerche sperimentali d'avanguardia, dall'altro il quadro rappresentava una memoria diretta dell'attività passata della galleria. Sargentini era ancora in contatto con i collezionisti del primo corso dell'Attico e inevitabilmente una simile riattivazione poteva assumere anche risvolti commerciali: «Compravo e rivendevo i surrealisti, gli informali, e con questo lavoro dietro le quinte finanziavo l'acqua di Pascali».²⁴ Era un modo indiretto, insomma, per affermare che un dipinto di Magritte e un'azione sperimentale potevano ancora condividere gli stessi spazi e gli stessi riferimenti, anche simbolici.

Un anno e mezzo più tardi, a Montepulciano, Achille Bonito Oliva coordinò la rassegna *Amore mio*, organizzata autonomamente da un collettivo di artisti:

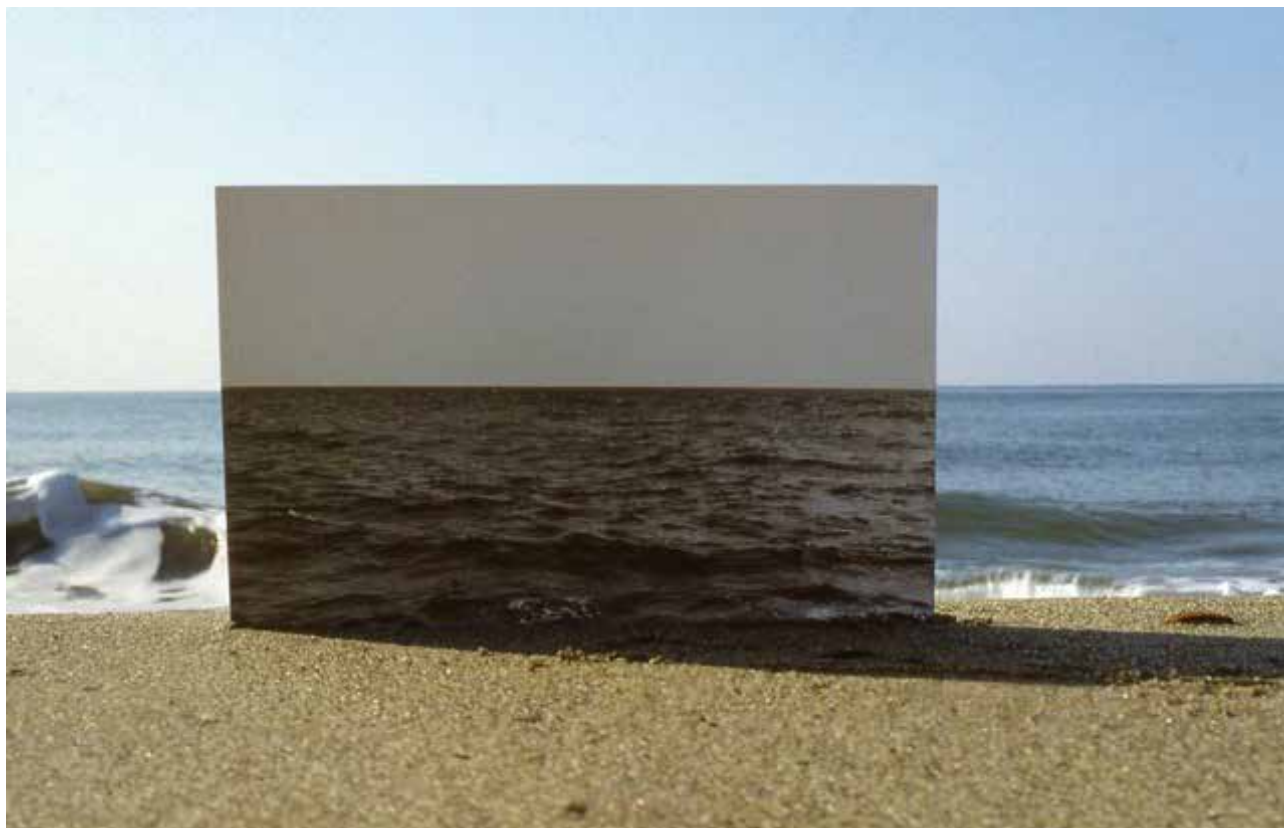
Si sono *autoconvocati* attraverso una serie di consultazioni, ribaltando l'iter istituzionale di una normale mostra, per esprimere e presentare uno spazio non strettamente linguistico, ma più elasticamente antropologico, dove confluiscono tutte le istanze e le preferenze affettive, sentimentali, culturali e psicologiche, che generalmente non affiorano nella nozione di oggetto estetico.²⁵

Renato Mambor caricò la sala riservatagli all'interno di Palazzo Ricci «della atmosfera mentale (il ricordo) dell'infanzia, la scuola e i giochi», attraverso «una dilatazione, un ingigantimento degli elementi», con «banchi [...] macroscopici» e «un monopattino enorme [che] giace di lato come la moto di Easy rider».²⁶ A ogni artista erano state riservate anche alcune pagine all'interno del catalogo della mostra, andato in stampa a giugno, prima dell'apertura di *Amore mio*. In questo spazio editoriale, pensato per interventi creativi potenzialmente indipendenti dall'esposizione, Mambor fece riprodurre alcune sue azioni fotografiche e alcuni di quelli che definiva 'ambienti fotografati'.²⁷ L'ultima pagina dell'intervento ospitava la fotografia di una misteriosa operazione allestita dall'artista tre anni prima: *Alla sera: Magritte* (1967). Nell'imbotte di una finestra e nella parete che la sovrastava, Mambor aveva proiettato la riproduzione ribaltata di un dipinto di Magritte (fig. 1). Si trattava di *La Colère des Dieux* (1960, c.r. 1924): un olio su tela con una vecchia automobile che procede verso sinistra, sovrastata da un cavallo al galoppo condotto da un fantino. Anche in questo caso si trattava di un dipinto dai significativi trascorsi italiani: nel corso del 1965 era stato incluso sia nell'*Omaggio*



1. Renato Mambor, *Alla sera: Magritte*, 1967, proiezione. Riprodotto in *Amore mio*, cit., p.n.n. Crediti: Courtesy Archivio Mambor.

di Alternative Attuali, sia nelle personali allestite da Notizie a Torino e dalla Medusa a Roma, dove Mambor poteva averlo visto di persona.²⁸ Nell'assenza di informazioni di contesto relative all'operazione *Alla sera: Magritte* e ai suoi significati, oltre a registrare l'adattabilità e la rinnovata spendibilità del repertorio di immagini e figurazioni offerto da Magritte, ora inserito nelle «preferenze affettive, sentimentali, culturali e psicologiche» dell'artista, è interessante notare come l'immaginario passatista e lo stile freddo del dipinto, quasi da abbecedario, ben si adattassero all'installazione nostalgica ideata a Montepulciano da Mambor, impegnato in quel periodo in una faticosa operazione di rinnovamento in senso concettuale del proprio linguaggio artistico. In quegli stessi mesi l'artista aveva infatti realizzato una serie di opere fotografiche, tra cui *Due orizzonti* (1969), in cui il dispositivo concettuale magrittiano della sovrapposizione enigmatica tra un paesaggio e una sua rappresentazione, lo stesso del dipinto caro a Paolini, veniva replicato facendo ricorso alla fotografia: uno scatto del mare era appoggiato sulla sabbia, dunque rifotografato facendo coincidere la linea dell'orizzonte dell'immagine



con quella del mare, creando uno straniante effetto di *mise en abyme* (fig. 2). Furono probabilmente queste operazioni a permettere a Filiberto Menna, reduce nel 1976 dalla pubblicazione di *La linea analitica*,²⁹ di rintracciare una matrice magrittiana anche negli esordi pittorici di Mambor, maturati nel corso del decennio precedente nell'ambiente di ispirazione Pop della Scuola di Piazza del Popolo:

Egli colloca fin da allora l'opera pittorica sul piano di una proposizione, di un enunciato linguistico. Da questo punto di vista, la posizione di Mambor nei confronti dei problemi posti dalla rappresentazione presenta più di una analogia con la pittura "fredda" di Magritte e con i paradossi logico-linguistici con cui il pittore belga mette in discussione il referenzialismo iconico.³⁰

Sempre nel 1970 un altro protagonista di *Amore mio*, Jannis Kounellis, sembrò misurarsi direttamente con l'immaginario magrittiano in una sua opera, come sempre *Senza titolo*. Estromessa dal canone, essa sopravvive soltanto nel palinsesto di immagini, quasi un saggio visivo, che chiude *Il territorio magico* di Bonito Oliva.³¹ A quanto risulta, l'opera non fu mai esposta: doveva trattarsi di uno di quegli allestimenti approntati nello studio per essere sottoposti a una prima verifica foto-

2. Renato Mambor, *Due orizzonti*, 1969-2013, stampa fotografica. Crediti: Courtesy Archivio Mambor.

grafica con la collaborazione di Claudio Abate,³² poi sopravvissuti soltanto in quella forma.³³ Nel *Senza titolo*, o almeno nella fotografia che lo documenta, la testa di una donna nuda è schiacciata contro una lastra di metallo. Il taglio della fotografia, all'altezza dell'ombelico, lascia immaginare che sia seduta. La testa è inclinata a destra di quarantacinque gradi, sorretta da una mensola obliqua di metallo fissata alla lastra. Del volto è possibile riconoscere soltanto il naso: la bocca è coperta da un rettangolo bianco, forse di tessuto, oppure di carta, su cui campeggia la parola 'ALBERI', gli occhi da due toppe analoghe, su cui si legge, due volte, la parola 'PIOMBO'. Le tre parole stampigliate sul volto di quel nudo femminile sembrano evocare gli accostamenti verbo-corporei del Magritte 'classico' dei secondi anni Venti: da un lato quelli di dipinti come *L'Espoir rapide* (1927, c.r. 191), dall'altro quelli del montaggio fotografico costruito attorno al dipinto *La Femme cachée* (1929, c.r. 302), pubblicato sull'ultimo numero di «La Révolution Surréaliste».³⁴ Kounellis ne era probabilmente consapevole: con quest'opera sembrava quasi mettere se stesso alla prova, rendendo tangibile e verificabile una dichiarazione resa a Volpi nel 1967, forse distrattamente:

D. L'effetto di sorpresa e di scoperta che hanno i tuoi quadri sullo spettatore è ottenuto con tecniche che mi sembrano simili per es. a quelle di un Magritte...

R. È vero, ma Magritte agisce in modo mentale mentre io in modo... fisico. Il surrealismo europeo e quello francese in particolare è ancora legato ai limiti del quadro.³⁵

Forzando fisicamente i limiti dell'iconografia surrealista e recuperando alcune sue esperienze pittoriche degli anni Sessanta direttamente dipendenti dai dispositivi linguistici magrittiani,³⁶ Kounellis assemblava, oltre i «limiti del quadro», una tra le immagini più forti della nuova arte italiana degli anni Settanta.

3. Regione di libertà

Già nel 1968, introducendo la tripersonale *Paolini Fabro Kounellis* allestita alla galleria romana Qui Arte Contemporanea, Volpi aveva insistito su come Magritte avesse permesso ai tre artisti inclusi nella mostra di evocare

una regione di libertà, in cui le connessioni non sono obbligatoriamente prescritte, in cui gli oggetti, i materiali, i concetti, i colori, le forme, hanno un'esistenza fluida che aspetta da essi (e da noi) una precaria, singolare aggregazione.³⁷

Questa apertura, destinata a dilatarsi significativamente nei mesi successivi, appare effettivamente come il lascito più significativo del sur-

realista belga alla giovane arte italiana. Impegnati nel processo di superamento dei retaggi Pop che in molti casi avevano caratterizzato la loro produzione degli anni Sessanta, i giovani artisti italiani potevano riaffrontare i riferimenti surrealisti cui avevano guardato nel corso del decennio precedente, selezionandone adesso gli aspetti più attuali o ‘utili’.³⁸

I quattro casi evocati nel paragrafo precedente, parziali e certo non esaustivi, offrono quattro esempi di riattivazione di quel repertorio, maturati in ambienti, con intenzioni e da prospettive radicalmente diversi tra loro. Ciò che li accomuna è il loro legame con opere di Magritte che erano state esposte in Italia o facevano parte di collezioni italiane. Non si tratta di un dato marginale, ma di una spia di come, sullo sfondo di una più generale ricostruzione del dibattito critico e culturale, l’analisi della ricezione italiana del Surrealismo possa unire in maniera produttiva, forse senza poterne prescindere, l’indagine della storia commerciale e del collezionismo all’analisi di opere e ricerche dell’avanguardia creativa non direttamente riconducibili agli ambienti surrealisti o postsurrealisti.

I casi affrontati e le attenzioni da cui scaturivano testimoniano, inoltre, dell’incredibile versatilità del patrimonio di immaginari, soluzioni formali e dispositivi linguistici offerto dalla pittura di Magritte e, più in generale, dal Surrealismo. Il progressivo evolversi della ‘funzione Magritte’ – analogo, per esempio, a quello della ‘funzione Picabia’ o della ‘funzione Man Ray’ – è indice della sorprendente capacità di adattamento delle ricerche dada-surrealiste. La loro natura proteiforme, esito della mancanza di un’estetica prescrittiva tipica del movimento, permetteva al Surrealismo di mutare di volta in volta, anche in uno stesso periodo, ma di fronte a un diverso fruitore, la propria fisionomia. Il Kounellis del 1960, il Paolini del 1968, il Kounellis del 1968, persino il Chia del 1979 avevano tutti guardato a Magritte, ma ogni volta si era ovviamente trattato di un Magritte diverso. Queste diverse fisionomie erano messe a disposizione degli artisti dall’azione incrociata di galleristi, critici, storici dell’arte, editori, collezionisti e direttori di museo, il cui gusto e le cui scelte erano a loro volta continuamente aggiornati nel confronto con l’opera degli artisti, in un circolo virtuoso che fece la fortuna della ricezione italiana dell’Avanguardia storica nel corso degli anni Sessanta e Settanta.

Limitando l’analisi al breve periodo su cui si concentra questo contributo, anche in Italia sembrò prevalere la linea del Magritte analitico e metalinguistico, messo a fuoco attraverso una sistematica rilettura in senso concettuale delle opere già conosciute negli anni in cui a risultare

più attuale era stato invece il Magritte Pop. Due libri apparsi nella prima metà del decennio avrebbero confermato, da prospettive diverse, ma entrambe esterne alla storia dell'arte, che quella era la linea più produttiva da seguire: da un lato la prima edizione Einaudi di *Le città invisibili*,³⁹ con *Le Château des Pyrénées* (1959, c.r. 902) scelto da Italo Calvino per la copertina,⁴⁰ dall'altro il pamphlet attorno a *Ceci n'est pas une pipe* di Michel Foucault.⁴¹ Altri due attentati, forse definitivi, al Magritte Pop dei salotti borghesi.

Sono grato a Elisa Berrettoni e Patrizia Speciale (Archivio Mambor), Giulia De Giorgi (CRRRI – Centro di Ricerca Castello di Rivoli) e Fabio Sargentini per i materiali e le informazioni che hanno messo a mia disposizione. In occasione delle due giornate di studio ho tratto spunti preziosi dal confronto con Barbara Cinelli e Claudio Zambianchi. Nell'articolo sono riprodotte le opere non disponibili online; per le altre, si rimanda ai link inseriti in nota. Con 'c.r.' si rimanda al catalogue raisonné dell'artista: René Magritte. *Catalogue raisonné, a cura di David Sylvester et al., 5 voll., Flammarion-Fonds Mercator-Electa-Menil Foundation, Paris-Bruxelles-Milano-Houston, 1992-1997.*

¹ s.a., *L'écart absolu. L'Oeil Galerie d'Arte. Parigi, dicembre 1965*, «Marcatré», 23-25, giugno 1966, pp. 163-166. A questa scenetta può essere affiancato il profilo di Jean-Claude tratteggiato da Alberto Arbasino nelle primissime pagine di *Fratelli d'Italia*: «Adesso sta dipingendo. Fa dei quadri vagamente surrealisti. Da quel poco che mi par di capire, tipo Tanguy o Magritte... Oh, Dio, no, adesso vuol farmi vedere persino delle fotografie, le ha dietro... Appunto... Niente che non si sia già visto... E tanto... Ma le duchesse apparentemente li comprano». Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1963, p. 12.

² *Omaggio a Magritte*, in *Alternative attuali 2*, catalogo della mostra a cura di Enrico Crispolti (L'Aquila, Castello Spagnolo, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici, Milano, 1965.

³ Olghina di Robilant, *A Roma da Marcello Mastroianni*, «Vogue», 207, ottobre 1968, pp. 150-157 (150).

⁴ Uno degli esemplari del nudo femminile *La Folie des grandeurs* (1967, c.r. 1088) finì addirittura nella sala da bagno dell'appartamento milanese degli Agnelli, rinnovato da Gae Aulenti. Una fotografia della stanza, apparsa su «Domus» nel 1970, è disponibile sul sito della rivista: <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/gallery/2022/10/28/gae-aulenti-e-la-casa-per-un-collezionista.html> (ultimo accesso: dicembre 2024). Altro caso di sorprendente fortuna borghese fu la parete di nudi magrittiani allestita nella grande villa romana di Sophia Loren e Carlo Ponti. Su questi due episodi vedi: Giorgio Di Domenico, *Private Shrines: Domestic Experiences of Surrealism in Three Italian Interiors from the Early 1970s*, «International Journal of Surrealism», I, 2, Spring 2024, pp. 45-64 (50-53).

⁵ Claudio Cintoli, *René Magritte*, «Cartabianca», gennaio 1969, pp. 20-21.

⁶ Claudio Cintoli, *Il micromegalomane, 1968-1970*, riproduzione anastatica, Artestudio, Macerata, 1971.

⁷ Luca Pietro Nicoletti, *Il Magritte "pop" del 1965*, in *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2013, pp. 108-113.

⁸ Aldo Mondino, catalogo della mostra con testi di Enrico Crispolti e Aldo Mondino (Torino, Galleria Il Punto, 3-18 maggio 1963), Il Punto, Torino, 1963; Enrico Crispolti, *La Pop Art*, Fabbri, Milano, 1966.

⁹ Renzo Guasco, *René Magritte*, «D'Arts Agency», VI, 1, 20 gennaio 1965, pp. 41-43.

¹⁰ Di fronte agli enormi dettagli anatomici inclusi nel 1965 nella prima personale dell'artista alla Tartaruga, Dario Micacchi aveva registrato «un'aggressività e un orrore di gusto surrealista», mentre Fagiolo ne aveva segnalato l'affinità con la «donna sezionata in cinque quadri da Magritte (*L'évidence éternelle*, 1946)»; a queste considerazioni offriva una sponda indiretta il testo in catalogo di Vivaldi, il critico che pochi mesi dopo avrebbe definito uno dei dettagli anatomici un «vero, ossessionante monumento al sesso [...] che non sarebbe dispiaciuto

ai surrealisti». Dario Micacchi, *Una neo-metafisica degli oggetti della città*, «L'Unità», 10 aprile 1965, p. 6; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Il grande gesto di Pascali*, «Avanti!», 24 agosto 1966, p. 3; Cesare Vivaldi, *Una mostra di giovanissimi*, «Collage», 5, 1965, pp. 39-43 (43).

¹¹ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Trentenni ruggenti e no*, «Avanti!», 1 giugno 1965, p. 3. Sui rapporti tra Festa e Magritte basti pensare alla grande installazione *Cielo meccanico* (1967), trasposizione tridimensionale di dipinti come *La tempête* (1931, c.r. 336). La recensione si riferiva alla collettiva *Una generazione*, con opere di Adami, Angeli, Aricò, Castellani, Del Pezzo, Festa, Mari, Pozzati, Recalcati e Schifano (Roma, Galleria Odyssea, 10 aprile-5 maggio 1965).

¹² «A Torino una mostra di Magritte allestita qualche anno fa passò quasi inosservata, provocò reazioni sgradevoli. Era il tempo di massima tensione dell'informale e le cose di Magritte sembravano dipinte con la pedanteria tipica dei pittori del cattivo gusto, i cosiddetti "pompieri". Può darsi che oggi l'attenzione si volga verso di lui soltanto perché la "pop-art" ha riportato di moda l'oggettività della rappresentazione e che perciò Magritte appaia come un lontano maestro degli spregiudicati americani di oggi. È uno sbaglio critico; ma non importa, se è così che "il pompiere" ottiene la sua rivincita». Luigi Carluccio, *La rivincita del "pompiero" Magritte*, «Gazzetta del Popolo», 8 aprile 1965, p. 6.

¹³ Max Kozloff, *Surrealist Painting Re-Examined*, «Artforum», V, 1, September 1966, pp. 5-9; Roger Shattuck, *This is not René Magritte*, ivi, pp. 32-35.

¹⁴ Marisa Volpi Orlandini, *Perché Magritte*, «Qui Arte Contemporanea», 5, 1969, p.n.n., n. 2.

¹⁵ Giulio Paolini, catalogo della mostra con un testo di Carla Lonzi (Milano, Galleria dell'Ariete, dal 15 aprile 1966),

Galleria dell'Ariete, Milano 1966, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/Galleria+dell%27Ariete/Giulio+Paolini/1/550/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁶ Catalogo ragionato online di Giulio Paolini, n. GPO-0149: <https://www.fondazionepaolini.it/ita/scheda-opera?arc=GPO-0149&searchid=d83c654e7b5d0&xi=8> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁷ *Le Muse inquietanti: maestri del surrealismo*, catalogo della mostra a cura di Luigi Carluccio (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1967, p. 158.

¹⁸ Accession number: 68.3. Per una riproduzione dell'opera: <https://collections.artsmia.org/art/1670/the-promenades-of-euclid-rene-magritte> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁹ *Ginnastica Mentale*, catalogo della mostra con un testo di Fabio Sargentini (Roma, Galleria L'Attico, 19 ottobre 1968), L'Attico, Roma, 1968, p.n.n.

²⁰ Fabio Sargentini, e-mail all'autore, 6 maggio 2024.

²¹ *Magritte*, catalogo della mostra con un testo di Luigi Carluccio (Torino, Galleria Galatea, 2-26 febbraio 1962), Galatea, Torino, 1962, n. 19, riprodotto, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/mostra/it/Galleria+Galatea/Ren%26acute%3B+Magritte/1/532/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²² Marcel Jean, *Il surrealismo*, Bompiani, Milano, 1959 (*Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, 1959), p. 176.

²³ Su questo tema e sui suoi sviluppi anni Settanta si è soffermato recentemente, occupandosi anche di *Ginnastica mentale*, Andrea Lanzafame: *Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico, tra Bruno e Fabio Sargentini*, «Studi di Memofonte», 28,

2022, pp. 155-180 (161): <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-28-2022/#andrea-lanzafame-non-solo-arte-povera-riflessioni-intorno-alla-galleria-lattico-tra-bruno-e-fabio-sargentini> (ultimo accesso: dicembre 2024). Qui anche una riproduzione dell'invito: p. 170, fig. 8.

²⁴ Giancarlo Politi, *Fabio Sargentini*, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1990, p. 7.

²⁵ Achille Bonito Oliva, «*Amore mio*: i segni della presenza», «Domus», 490, settembre 1970, pp. 46-47 (47).

²⁶ *Ibidem*. Sui banchi «al posto dei libri fotografie di ogni tipo, dalla famiglia al fumetto al segno erotico». Giulia Massari, «*Amore mio*», una mostra, «Il Mondo», 12 luglio 1970, p.n.n.

²⁷ *Amore mio*, catalogo della mostra (Montepulciano, Palazzo Ricci, 30 giugno-30 settembre 1970), Centro Di, Firenze, 1970, pp.n.nn.

²⁸ *René Magritte: Selezione di dipinti dal 1925 al 1962*, catalogo della mostra (Roma, La Medusa, dal 12 giugno 1965), La Medusa, Roma, 1965, riprodotto, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConDA: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/La+Medusa/La+Medusa/1/510/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²⁹ Filiberto Menna, *La linea analitica dell'arte moderna: le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975. Magritte era protagonista del quinto capitolo: *Critica della rappresentazione*.

³⁰ Filiberto Menna, testo senza titolo in *Renato Mambor. Il filtro: Opere del '67*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Etrusculudens, dal 14 aprile 1976), Etrusculudens, Roma, 1976. Pubblicato sul sito dell'archivio dell'artista: <https://www.archiviomambor.it/antologia-critica/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

³¹ Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, Centro Di, Firenze, 1972, p. 113.

³² La protagonista dell'opera, una ragazza svizzera di nome Michela ricercata dall'Interpol, era la fidanzata di Abate. Il riconoscimento della modella, la stessa di *Stampo virile* di Vettor Pisani, si deve a: Fabio Belloni, *Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970*, «Studi di Memofonte», 21, 2018, pp. 3-41 (16-18): <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-21-2018/#fabio-belloni-stampo-virile-vettor-pisani-e-claudio-abate-nel-1970> (ultimo accesso: dicembre 2024). Qui anche una riproduzione dell'opera: p. 18, fig. 8.

³³ A conferma della mancata concretizzazione espositiva dell'opera, nel 1973 Kounellis utilizzerà la struttura metallica di quel *Senza titolo* in una sua azione presentata alla Modern Art Agency: l'artista vestito rimpiazzava la modella nuda, con gli occhi coperti da una semplice benda bianca e la fiamma di un bruciatore stretta tra i denti.

³⁴ René Magritte, *Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*, «La Révolution Surréaliste», 12, 15 dicembre 1929, p. 73. Complice forse il bianco e nero fortemente contrastato della fotografia di Abate, nell'ambiguità complessiva dell'operazione, la violenza con cui il corpo nudo era esposto e ridotto a puro elemento semantico ricordava anche certi oggetti costruiti e fotografati da Man Ray, come *Coat Stand* (1920).

³⁵ Marisa Volpi, *Tecniche e materiali: Kounellis*, «Marcatré», 37-40, maggio 1967, p. 73. L'anno precedente, sollecitato da Lonzi, era stato più elusivo: «A me piace oggi un'esperienza non letteralmente surrealista, ma un'esperienza che dà una possibilità fantastica all'uomo, una possibilità di vita anche interiore. La realtà è talmente ossessiva». Carla Lonzi, *Un villaggio pieno di rose. Un'intervista a Kounellis di Carla Lonzi*, «Catalogo», 3, 1966, p.n.n.

³⁶ Vedi il dipinto *Senza titolo (Notte)* (1966) nelle collezioni del Centre Pompidou (<https://www.>

centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c4gg57, ultimo accesso: dicembre 2024), oggi purtroppo orfano della tela nera 'a L' che ne chiudeva originariamente i due lati inferiore e sinistro, in cui sembrano riaffiorare le atmosfere, le strategie, i caratteri tipografici persino, di dipinti celebri di Magritte come *Les Palais des Rideaux III* (1929, c.r. 304) del MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/80137>, ultimo accesso: dicembre 2024). Nell'interesse del giovane Kounellis per il repertorio dada-surrealista giocò senz'altro un ruolo determinante la frequentazione di Mario Diacono.

³⁷ *Fabro Paolini Kounellis*, catalogo della mostra con un testo di Marisa Volpi (Roma, Qui arte contemporanea,

dal 24 aprile 1968), Qui Arte Contemporanea, Roma, 1968, p.n.n. Il catalogo è consultabile online sulla piattaforma MAConda: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/Editalia+QUI+arte+contemporanea/Fabro+Paolini+Kounellis/1/322/>, ultimo accesso: dicembre 2024. Sul valore e il significato del «riferimento imprevedibile» di Volpi a Magritte, vedi anche Maria Grazia Messina, *Strade parallele di Marisa Volpi e di Giulio Paolini, 1968-1973*, «Ricerche di storia dell'arte», 124, 2018, pp. 100-109 (102).

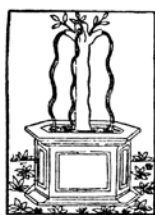
³⁸ Il riferimento è alla distinzione fondamentale tra Surrealismo utile e Surrealismo futile. Vedi: Alessandro Del Puppo, *Surrealismo utile e surrealismo*

futile. Qualche traccia, «Predella», 49 ½, numero monografico *Echi del surrealismo nell'arte italiana del Dopoguerra. Luoghi, pratiche, protagonisti*, 2021, pp. 27-34.

³⁹ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972.

⁴⁰ «Non sono casuali le copertine dei libri di Calvino, scrittore che ha dedicato alla prima immagine che i lettori "leggono" nei suoi testi una particolare attenzione, tanto che si potrebbe ricostruire la storia delle sue intenzioni poetiche solo passando in rassegna le copertine dei suoi libri». Marco Belpoliti, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2010, p. 224.

⁴¹ Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte*, Fata Morgana, Montpellier, 1973.



Salvador Dalí e la Biennale di Venezia del 1954: antefatti, relazioni diplomatiche e strategie commerciali

Eleonora De Giovanni

Sapienza Università di Roma

Dottorato di ricerca in Storia dell'arte

Contact eleonora.degiovanni@uniroma1.it

L'articolo indaga gli antefatti della presenza di Salvador Dalí alla XXVII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1954 in rapporto alla mostra del Surrealismo che vi si tenne e alla contemporanea realizzazione della *Mostra di quadri, disegni e oreficerie di Salvador Dalí*, ovvero la prima grande retrospettiva italiana dell'artista tenutasi a Roma, Venezia e Milano. A causa di tale esposizione, un'ampia presentazione di Dalí all'interno del Padiglione Spagna venne osteggiata dall'artista stesso e dal suo mecenate, il conte Theo Rossi di Montelera, per motivi economici e di pubblicità. Interpretando i documenti inediti dell'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, si è inteso ricostruire il complicato gioco diplomatico volto a includere l'artista in mostra: a tale scopo, infatti, il segretario della Biennale Rodolfo Pallucchini coinvolse numerosi attori sia italiani che spagnoli. La vicenda è stata infine contestualizzata guardando alla strategia espositiva e commerciale di Dalí in Italia all'inizio degli anni Cinquanta, con particolare attenzione alle relazioni diplomatiche intessute nel mondo politico e mondano dell'epoca.

The article investigates the background to Salvador Dalí's presence at the XXVII International Art Exhibition in Venice in 1954 in relation to the exhibition of Surrealism that was held there and the simultaneous realisation of the *Salvador Dalí's Exhibition of Paintings, Drawings and Goldsmiths*, the first major Italian retrospective of the artist held in Rome, Venice and Milan. Due to this exhibition, an extensive presentation of Dalí within the Spanish Pavilion was opposed by the artist himself and his patron, count Theo Rossi di Montelera, for economic and publicity reasons. Interpreting previously unpublished documents from the ASAC - the Venice Biennale's Historical Archives of Contemporary Arts, the complicated diplomatic game aimed at including the artist in the exhibition was reconstructed: to this end, in fact, the Biennale's secretary Rodolfo Pallucchini involved numerous Italian and Spanish players. Finally, the affair was contextualised by looking at Dalí's exhibition and commercial strategy in Italy in the early Fifties, with particular attention to the diplomatic relations woven in the political and social world of the time.

Keywords: Salvador Dalí, Theo Rossi di Montelera, Spanish Pavilion, Venice Biennale, Surrealism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Eleonora De Giovanni, *Salvador Dalí e la Biennale di Venezia del 1954: antefatti, relazioni diplomatiche e strategie commerciali*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 119-132.
DOI 10.36253/ladiana-3383

Copyright © 2024 Eleonora De Giovanni

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>

Salvador Dalí e la Biennale di Venezia del 1954: antefatti, relazioni diplomatiche e strategie commerciali

Eleonora De Giovanni

In occasione della *XXVII Esposizione Internazionale d'Arte* di Venezia del 1954, la Segreteria della Biennale decise di realizzare una mostra sul Surrealismo. L'iniziale progetto includeva una decina di artisti,¹ ma, a causa di un problema di spazio² e dei pregiudizi di alcuni membri italiani del comitato organizzativo, la mostra si risolse nelle sole tre personali di Jean Arp, Max Ernst e Joan Miró nel Padiglione Centrale e nell'invito alle diverse nazioni a proporre alcuni esponenti del movimento nei loro padiglioni.³ Fu così che, nell'estate del '53, il segretario della Biennale Rodolfo Pallucchini avviò una corrispondenza – conservata presso l'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia – volta a convincere gli organizzatori del Padiglione Spagna a esporre Joan Miró e Salvador Dalí. Pallucchini si rivolse inizialmente a Luis Garcia de Llera, ministro degli Affari Esteri e direttore generale delle Relazioni Culturali con l'Estero, proponendogli di realizzare «una grande mostra di Salvador Dalí, ed una di Miró»,⁴ ambedue «pochissimo noti in Italia».⁵ Alcuni mesi dopo, in ottobre, Garcia de Llera rispose al segretario che, sebbene si volesse «presentare come lo desidera la Biennale Dalí e Miró»,⁶ ciò sarebbe stato difficile «a causa dell'intensa circolazione a cui sono sottoposti i quadri dei suddetti pittori».⁷ Infatti, Dalí aveva «degli espositori molto attivi»,⁸ mentre Miró era impegnato nella Biennale di San Paolo.⁹

La poca disponibilità dimostrata dagli spagnoli di fronte alla richiesta di esporre i due surrealisti e l'impossibilità di presentare entrambi nel Padiglione Centrale per mancanza di spazio, spinsero Pallucchini a proporre una soluzione di compromesso: la Biennale era disposta a organizzare essa stessa una personale di Miró, mentre invitava il Padiglione Spagna a realizzare «una mostra vasta e completa»¹⁰ di Dalí. La proposta del segretario, fatta nel novembre '53, fu certamente dettata dallo scambio di opinioni che ebbe fin dal luglio con il marchese Francesco Maria Taliani De Marchio, ambasciatore d'Italia a Madrid: grazie ai suoi contatti, quest'ultimo fu capace di informarlo circa gli orientamenti spagnoli.¹¹ Infatti, se inizialmente l'ambasciatore si era dichiarato sicuro che Garcia de Llera e il suo Ministero avrebbero assecondato i desideri di Pallucchini,¹² in un secondo momento avvertiva quest'ultimo di come essi fossero disponibili a esporre Dalí, ma non

Miró e consigliava quindi alla Biennale «di organizzare una sua mostra “a parte”». ¹³ Secondo Taliani De Marchio, Miró non doveva godere «di molte simpatie in questi ambienti ufficiali, sia per le sue tendenze artistiche vivacemente avversate dai tradizionalisti», ¹⁴ sia perché lo si considerava «elemento ormai totalmente “assorbito” dalla Francia». ¹⁵ Dietro a queste motivazioni, riportate con diplomatica cautela, si deve probabilmente leggere una presa di posizione politica da parte del Ministero delle Relazioni Culturali con l’Estero e della Direzione Generale di Belle Arti (che si occupavano di selezionare gli artisti per il Padiglione Spagna) ¹⁶ contro un artista dichiaratamente antifranchista. Non volendo rinunciare a una figura di primo piano del movimento surrealista come Miró, Pallucchini decise quindi di invitarlo nel Padiglione Centrale con Ernst e Arp. ¹⁷

Nel febbraio ’54 ¹⁸ venne designato quale commissario del padiglione Juan de Contreras y López de Ayala, critico d’arte conosciuto come il marchese di Lozoya e direttore dell’Accademia di Spagna a Roma, ¹⁹ assistito dal vice-commissario Manuel Carrasco, direttore del Collegio di Spagna a Bologna. ²⁰ Juan de Contreras divenne allora il principale interlocutore di Pallucchini, il quale gli espresse subito il suo «vivissimo interesse» ²¹ per la presenza di Dalí, tornando poi a insistere in maggio per precisare che, essendo in corso in quel mese la «Mostra di Dalí a Roma», ²² non sarebbe stato «difficile persuadere l’artista a trasferire le opere dalla attuale sede romana al padiglione spagnolo della Biennale». ²³ Il marchese di Lozoya rispose allora che a tal fine aveva coinvolto Emilio Lavagnino, ispettore del Ministero della Pubblica Istruzione e soprintendente alle Gallerie del Lazio, nonché uno degli organizzatori della mostra romana. Lavagnino si era rivolto all’artista «per ottenere la sua partecipazione alla Biennale», ²⁴ mentre in Spagna anche Garcia de Llera si stava personalmente «interessando presso Dalí». ²⁵

La mostra in questione era la prima grande retrospettiva italiana dell’artista, che aprì il 13 maggio ’54 nel Casino dell’Aurora di Palazzo Pallavicini Rospigliosi grazie all’ospitalità della principessa Gaea Pallavicini e al mecenatismo del conte Theo Rossi di Montelera (fig. 1). In realtà Pallucchini, essendo venuto a sapere che si stava organizzando una mostra di Dalí contemporaneamente alla Biennale, si era già rivolto sia a Guglielmo De Angelis d’Ossat, direttore generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione e membro del comitato dell’esposizione romana, ²⁶ sia a Carrasco nel tentativo di impedire che questa venisse realizzata e proponendo che venisse invece inclusa nella Biennale stessa. ²⁷ Non essendo riuscito



1. *Mostra di quadri, disegni ed oreficerie di Salvador Dalí*, a cura del marchese di Lozoya, catalogo della mostra (Roma, Sale dell'Aurora Pallavicini, 13 maggio-luglio 1954), I.P.S., Roma, 1954. Crediti: Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo, Biblioteca Giulio Carlo Argan, collocazione: 66 BIBL FA. 27. DAL. 3.

nell'intento, Pallucchini iniziò allora a muoversi diplomaticamente per ottenere che «molte delle opere»²⁸ venissero trasferite a Venezia una volta conclusasi la mostra. A questo scopo il 10 maggio '54 inviò due lettere alla Galleria L'Obelisco di Roma,²⁹ che aveva organizzato nel 1948 la prima personale italiana di Dalí. Una di esse era indirizzata alla proprietaria della galleria Irene Brin – in virtù del suo rapporto privilegiato con Dalí –,³⁰ mentre l'altra era diretta all'artista stesso con la speranza che prendesse «in esame con simpatia»³¹ l'invito della Biennale. La gallerista rispose di aver consegnato la lettera a Dalí durante la conferenza stampa tenutasi a Palazzo Pallavicini Rospigliosi³² e che quest'ultimo, essendone stato «fierissimo»,³³ era corso «in giardino ad inseguire, senza poterlo raggiungere, un fotografo che lo mostrasse in atto di legger la lettera».³⁴ Nonostante l'iniziale entusiasmo, il giorno successivo l'artista aveva cominciato «a pensare che

sarebbe stato preferibile “*un grrrrrand palais vénitien*”,³⁵ in quanto, vivendo egli e sua moglie Gala «di pubblicità»,³⁶ temevano forse «che, nell’ambito della Biennale, avrebbero [avuto] meno spicco, soprattutto mondano, che non in un palazzo».³⁷

Irene Brin e il marito Gaspero del Corso erano stati coinvolti nell’organizzazione della retrospettiva romana assieme a Palma Bucarelli e per questo motivo si erano incontrati all’inizio di dicembre del 1953 con Dalí, Gala e un cugino dell’artista al Grand Hotel di Roma.³⁸ Dalí si trovava nella capitale per poter assistere alla stampa delle centodue tavole della *Divina Commedia* commissionategli dal Poligrafico dello Stato qualche tempo prima.³⁹ L’idea della mostra dovette nascere proprio durante l’inverno di quell’anno, quando – secondo quanto riportato da Indro Montanelli – l’artista aveva espresso la volontà di piantare «le tende in un palazzo romano del Seicento».⁴⁰ Una volta ottenuta l’ospitalità della principessa Pallavicini, il problema divenne come finanziare il trasporto delle opere, che sarebbe costato per ognuna «non meno di mille dollari»,⁴¹ mentre Dalí aveva già dichiarato «che non avrebbe tirato fuori un soldo di tasca sua».⁴² In occasione della riunione al Grand Hotel, i coniugi Dalí tentarono invano di convincere i del Corso a sovvenzionare la mostra, giacché l’ambasciatore di Spagna José Antonio de Sangroniz y Castro, pur facendo parte del suo comitato, si era già rifiutato. Fu infine Rossi di Montelera, che intendeva proporsi quale mecenate dell’artista, ad assumersi l’impegno finanziario. Già nel novembre ’53 Dalí e Gala avevano soggiornato da Rossi di Montelera a Villa Carpeneto, vicino Torino, per permettere all’artista di completarne il ritratto cominciato negli Stati Uniti, dove si erano conosciuti (fig. 2).⁴³

La disponibilità della principessa Pallavicini a prestare il suo palazzo si dovette probabilmente a un intreccio di rapporti coltivati nella vita mondana dell’epoca.⁴⁴ Irene Brin frequentava assiduamente l’aristocrazia romana, mentre Rossi di Montelera, campione di bob e motonautica, era uno degli eredi dell’azienda Martini&Rossi, che gestì a partire dagli anni Trenta contribuendo alla notorietà del marchio grazie alle sue scelte pubblicitarie.⁴⁵ Definito dalla stampa lo scapolo più ricco e ambito del mondo,⁴⁶ il conte fu uno dei protagonisti dell’alta società internazionale del secondo dopoguerra e divenne amico di figure quali Gianni Agnelli, Tyrone Power e Maria Callas.⁴⁷ Per quanto riguarda Dalí, si può ragionevolmente ipotizzare che avesse conosciuto la principessa Pallavicini nel 1951 al ballo in maschera organizzato a Palazzo Labia a Venezia da Carlos de Beistegui.⁴⁸



Tornando alla Biennale, Rossi di Montelera e Dalí furono irremovibili nella volontà di esporre le opere in una sede separata, nonostante i tentativi di Pallucchini. Dopo aver inaugurato il 13 maggio a Roma, la *Mostra di quadri, disegni ed oreficerie di Salvador Dalí*⁴⁹ si spostò il 24 luglio a Venezia, nel Palazzo delle Prigioni, sede del Circolo Artistico, ed ebbe infine la sua tappa conclusiva a Milano, nella Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale, a partire dal 7 ottobre.⁵⁰ Le motivazioni di questa scelta furono certamente di carattere economico e pubblicitario; infatti, secondo il marchese di Lozoya, fu la «singolare psicologia»⁵¹ di Dalí a fargli preferire Palazzo delle Prigioni, in quanto ritenuto dall'artista garanzia di «una pubblicità come quella di Roma».⁵² Ben diverso sarebbe stato se fosse stata accolta nel padiglione spagnolo, dove avrebbe dovuto condividere lo spazio espositivo con altri pittori. Di fatto uno sguardo alla stampa dell'epoca dimostra come la retrospettiva diede enorme visibilità a Dalí: Margherita Sarfatti lo definì «il “sommo” per eccellenza»⁵³ nelle *public relations* e nella *réclame*, ammirandone le doti da «consumato regista pubblicitario»⁵⁴ e individuando in Gala la «agente dei suoi affari».⁵⁵ Per favorire «il commercio dei suoi quadri»⁵⁶

2. Dalí e Rossi di Montelera, in *Dalí con dinamite*, «Settimo Giorno», 10 dicembre 1953. Crediti: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Archivio bioiconografico, collocazione: Salvador Dalí, busta II.

Dalí portava avanti una vera e propria strategia promozionale con il fine di divenire, come egli stesso ironicamente affermava, «leggermente multimilionario». ⁵⁷ La scelta dell'artista e del suo mecenate di presentare le opere in una sede diversa dalla Biennale venne dettata, quindi, dalla volontà di portare a termine un progetto espositivo ideato e programmato da molti mesi, con lo scopo di promuovere Dalí in Italia. Preso atto, con un certo scontento, della decisione di Dalí e Rossi di Montelera, Pallucchini insistette comunque per includere l'artista nella Biennale e, dopo numerose trattative, venne infine trovato un accordo all'inizio di giugno. Il conte propose a Juan de Contreras che la mostra, seppur allestita nel Palazzo delle Prigioni, risultasse «nei cataloghi e nella propaganda» ⁵⁸ come facente parte della Biennale e che nel Padiglione Spagna si esponessero opere non incluse nella retrospettiva. Infatti, Dalí era d'accordo «nel far figurare nel Padiglione Spagnolo le 59 acquarelle per le illustrazioni della Divina Commedia che non sono state esposte a Roma». ⁵⁹ In effetti il marchese di Lozoya e l'ambasciata spagnola si erano già rivolti per il prestito ad Alfredo de Liguoro, presidente del Poligrafico dello Stato. ⁶⁰ Anche se Pallucchini sperava ancora che Rossi di Montelera desistesse dal proposito di esporre in una sede separata, rispose che la proposta gli pareva «abbastanza onorevole per tutti». ⁶¹ In realtà il segretario, nel riportare questo accordo al presidente della Biennale Angelo Spanio, espresse tutto il suo rincrescimento per la situazione che nuoceva «agli interessi della Biennale» ⁶² e per «il comportamento poco corretto» ⁶³ del mecenate. A quest'ultimo Spanio stesso si rivolse, dopo aver letto «sul "Gazzettino" la notizia della Mostra di Dalí nel Palazzo delle Prigioni», ⁶⁴ per ricordargli il patto e invitandolo a tenergli fede. Difatti, l'istituzione, pur rinunciando agli introiti del biglietto di ingresso di trecento lire, ⁶⁵ pretendeva, «secondo gli accordi e secondo quanto risulta nel catalogo ufficiale della Biennale», ⁶⁶ che la mostra figurasse «anche sui manifesti e nella propaganda come facente parte della partecipazione ufficiale spagnola». ⁶⁷ Nonostante ciò, la stampa ne annunciò l'inaugurazione senza alcun riferimento alla Biennale. ⁶⁸ Come lamentato da Pallucchini al marchese di Lozoya, «sia nei comunicati come in tutta la propaganda» ⁶⁹ si poté rilevare una posizione «di indipendenza» ⁷⁰ della mostra rispetto all'istituzione veneziana. Ogni tentativo di far rispettare i patti a Rossi di Montelera si era rivelato inutile dato che egli, avendo «finanziato la Mostra», ⁷¹ si riteneva libero di agire «senza tener conto alcuno di precedenti trattative e di accordi presi dai rappresentanti ufficiali della Spagna e della Biennale». ⁷²

Alla fine nel Padiglione Spagna trovarono posto solo ventiquattro *Acquarelli per l'illustrazione della Divina Commedia* ⁷³ realizzati da Dalí tra

il '50 e il '52 e, nonostante le iniziali resistenze, venne esposto anche Miró con venticinque litografie a colori datate tra il '50 e il '51.⁷⁴ Il poco spazio dedicato al Surrealismo nel padiglione venne giustificato in catalogo dal commissario con la necessità di ospitarvi altri diciotto artisti esponenti di tutte le «nuove tendenze dell'arte spagnola».⁷⁵ In realtà, una presentazione più ampia del movimento fu resa impossibile da un lato da Dalí stesso e dall'altro dai pregiudizi degli spagnoli nei confronti di Miró, il quale, nonostante ciò, vinse il premio per l'incisione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, assegnatogli dalla giuria internazionale, mentre Ernst ottenne quello per la pittura e Arp per la scultura.⁷⁶ Tale risultato non convinse la critica italiana: infatti, secondo Roberto Longhi l'assegnazione si dovette alla composizione della giuria, che metteva «in forte minoranza»⁷⁷ gli italiani, e che voleva «giustificare coi premi il tema-base della Biennale».⁷⁸

Per quanto riguarda invece la mostra di Dalí al Circolo Artistico nel Palazzo delle Prigioni – presentata in catalogo sempre dal marchese di Lozoya – vi trovarono posto ventotto dipinti, diciassette acquarelli e disegni, trentacinque gioielli e una quarantina di acquerelli della *Divina Commedia* già esposti a Roma.⁷⁹ Si trattava sia di opere passate che recenti, queste ultime pertinenti alla fase mistico-nucleare e classicista di Dalí;⁸⁰ particolare rilievo venne dato dalla stampa ai gioielli, realizzati tra il '41 e il '58 a New York grazie al finanziamento della fondazione dei coniugi Cummis Catherwood ed Ellen Gowen Hood.⁸¹ I due, milionari e filantropi di Filadelfia, avevano presenziato alla conferenza stampa tenutasi il 10 maggio a Palazzo Pallavicini Rospigliosi,⁸² come dimostra un documentario della «Settimana Incom», il cinegiornale fondato da Sandro Pallavicini, marito della principessa Gaea: qui la signora Catherwood appare al fianco di Rossi di Montelera, intenta a mostrare alle telecamere il gioiello la *Luce di Cristo*.⁸³ Il legame con queste personalità dimostra come la retrospettiva venne organizzata da Dalí e Rossi di Montelera sfruttando le loro conoscenze aristocratiche e politiche, aspetto evidente anche nella composizione del comitato d'onore della mostra, presieduto da Mario Scelba, presidente del Consiglio dei Ministri, e costituito, tra gli altri, da tre ministri (uno dei quali Giovanni Ponti, ex presidente della Biennale) e dagli ambasciatori di Spagna presso lo Stato italiano e la Santa Sede.⁸⁴ La presenza di un comitato politico dovette probabilmente dipendere, così come l'idea stessa della retrospettiva italiana del franchista Dalí, dalla competizione sia artistica che ideologica con il comunista Picasso, del quale nel '53 si era inaugurata una grande retrospettiva prima alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e poi a Palazzo Reale a Milano.⁸⁵

Il comitato di quest'ultima, presieduto dal presidente della Repubblica Luigi Einaudi, era composto dalle più importanti cariche dello Stato e da oltre cento tra artisti, letterati, professori e critici, assenti invece nella mostra del pittore surrealista.⁸⁶

Fu proprio sul confronto tra Dalí e Picasso che si accese nel '54 «una spagnolesca battaglia combattuta dai critici dei quotidiani fautori dell'uno o dell'altro a seconda del colore del giornale».⁸⁷ Le polemiche si concentrarono in particolare sulle illustrazioni della *Divina Commedia*, presentate contemporaneamente a Venezia sia alla Biennale dal 19 giugno sia a Palazzo delle Prigioni dal 24 luglio e commissionate a Dalí nel 1949 dall'Istituto Poligrafico dello Stato (fig. 3). Fu Lionello Venturi a sottolineare per primo come il Governo italiano avesse affidato e pagato «un'edizione di Stato della Divina Commedia [...] al più ciarlatano dei pittori d'oggi soltanto perché appoggiato dall'attuale governo spagnolo».⁸⁸ Si unì alla sua voce quella di Longhi, che definì questa operazione editoriale «lo scandalo più recente»⁸⁹ e uno dei tentativi di «autopropaganda di un pittore deciso a posare in tutto e per tutto come Antipicasso».⁹⁰ Sulla scia di queste critiche nel maggio '54 due deputati del Partito Comunista, Alicata e Pajetta, presentarono in Parlamento una prima interrogazione per chiedere al Governo di revocare l'incarico all'artista sostenuto «dal governo del dittatore Franco».⁹¹ Il 5 giugno venne presentata un'altra interrogazione a firma dei deputati comunisti Marangone, Mazzali, Berlinguer e Lopardi, nuovamente reiterata da Marangone prima il 9 luglio e poi il 25 febbraio '55, quando di fatto la faccenda si era già conclusa.⁹² Infatti, il 16 novembre '54 i monarchici Spadazzi e De Falco avevano chiesto al ministro della Pubblica Istruzione se realmente fosse stata pagata «l'astronomica somma di 10.000.000 di lire al pittore Salvador Dalí».⁹³ A rispondere fu il sottosegretario di Stato per il Tesoro Angelo Mott, che sottolineò come il Poligrafico avesse stipulato una convenzione secondo la quale Dalí gli cedeva «per l'importo di lire due milioni il diritto esclusivo di riproduzione e vendita di originali disegni»,⁹⁴ ma non avendo avuto alcuna autorizzazione ministeriale il contratto non era considerato valido e l'incarico veniva revocato.

Lo scandalo politico innescato dalle illustrazioni della *Divina Commedia* diede comunque all'artista quella visibilità che egli e Gala ricercavano. Infatti, fin dalla seconda metà degli anni Quaranta essi avevano avviato una strategia pubblicitaria e commerciale volta a far conoscere Dalí in Italia, sia attraverso esposizioni – soprattutto grazie all'aiuto di Irene Brin e Gaspero del Corso, che nel '48

ne avevano organizzato la prima personale italiana –,⁹⁵ sia attraverso collaborazioni con registi e attrici, come Luchino Visconti e Anna Magnani.⁹⁶ Seguendo questa logica propagandistica, Dalí e Rossi di Montelera scelsero di realizzare la mostra a Palazzo delle Prigioni e fecero in modo che non venisse recepita dalla stampa e dal pubblico come parte integrante della partecipazione spagnola alla Biennale. In questo modo disattesero, come detto sopra, le aspettative di Pallucchini, che avrebbe voluto con Dalí rafforzare il progetto, oramai fortemente ridimensionato, della grande retrospettiva sul Surrealismo. Grazie ai documenti inediti conservati all'ASAC - Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, è stato possibile



3. Salvador Dalí, *Canto XII, tav. 12, Aracne*, in *Dante. La Divina Commedia. Illustrazioni di Dalí. Purgatorio*, Arti e Scienze, Roma; Salani, Firenze, 1963-64, tavola sciolta tra pp. 104-5. Crediti: Biblioteca Nazionale Centrale "Vittorio Emanuele II" di Roma, collocazione: 130. O.17/2.

ricostruire un intricato gioco diplomatico che coinvolse numerosi attori sia italiani che spagnoli: i toni della corrispondenza dimostrano i malumori sorti sia tra gli organizzatori della Biennale che del Padiglione Spagna per la soluzione infine adottata, la quale dipese esclusivamente dagli interessi economici e pubblicitari di Dalí e Rossi di Montelera. Questi ultimi, decisi a seguire una determinata tattica espositiva e a non scendere a compromessi, poterono dettare le regole sia grazie alla ricchezza del conte, che li rese indipendenti nelle scelte, sia al sostegno di esponenti dell'alta società aristocratica e della politica italiana.

¹ ASAC, Fondo Storico, serie Arti Visive (1948-1995), busta n. 58, fascicolo “Comitato Internazionale di Esperti XXVII Biennale”, sottofascicolo “Risultati della seduta del Comitato Internazionale di Esperti tenutasi il 15 giugno 1952. Proposte per la Biennale del 1954”, documento *Programma di massima per la Biennale del 1954*.

² La Biennale di Venezia, *Catalogo XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1954*, terza edizione, Lombroso Editore, Venezia, 1954, pp. 15-8. Nel 1954 il Padiglione Centrale ospitò nove nazioni straniere e la partecipazione italiana con duecentoquindici artisti.

³ 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 Editore, Milano, 2017, pp. 171-80; Eleonora De Giovanni, *Il surrealismo disinnescato. La mostra surrealista alla Biennale del 1954*, in *Biennale College ASAC. Scrivere in residenza 2022*, Grafiche Veneziane, Venezia, 2025, pp. 17-30.

⁴ ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta “Paesi”), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo “Spagna XXVII Biennale 1954”, sottofascicolo “Dr. Luis Garcia de Llera”, Lettera di Rodolfo Pallucchini a Luis Garcia de Llera, Venezia 29 luglio 1953.

⁵ *Ibidem.* Alla Biennale Miró era stato presentato nel '48 con la collezione Guggenheim, mentre Dalí nel '40 nel Padiglione Stati Uniti, nel '48 con la collezione Guggenheim e nel '50 nel Padiglione Spagna.

⁶ Ivi, Lettera di Luis Garcia de Llera a Rodolfo Pallucchini, Madrid 17 ottobre 1953.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ Ivi, Lettera di Rodolfo Pallucchini a Luis Garcia de Llera, Venezia 1 novembre 1953.

¹¹ Ivi, sottofascicolo “Rappresentante diplomatico d'Italia a Madrid”, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini a Francesco Maria Taliani De Marchio, Venezia 13 luglio 1953.

¹² Ivi, documento Lettera di Francesco Maria Taliani De Marchio a Rodolfo Pallucchini, Madrid 21 luglio 1953.

¹³ Ivi, documento Lettera di Francesco Maria Taliani De Marchio a Rodolfo Pallucchini, San Sebastiano 2 settembre 1953.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ Ivi, sottofascicolo “Dr. Luis Garcia de Llera”, Lettera di Luis Garcia de Llera a Rodolfo Pallucchini, Madrid 17 ottobre 1953.

¹⁷ Ivi, serie Arti Visive (1948-1995), busta n. 58, fascicolo “Comitato Internazionale di Esperti XXVII Biennale”, documenti Lettere di Rodolfo Pallucchini a Giulio Carlo Argan, Giuseppe Fiocco, Roberto Longhi, Luciano Minguzzi, Carlo Alberto Petrucci, Gino Severini, Venezia 12 febbraio 1954.

¹⁸ La nomina avvenne con grande ritardo organizzativo giacché La Biennale inaugurò il 19 giugno 1954.

¹⁹ *Direttori, Cronologia Accademia Reale di Spagna Roma*, «Reale Accademia di Spagna», <https://www.accademia-spagna.org/directores/?lang=it> (ultimo accesso: dicembre 2024). Juan de Contreras y López de Ayala fu direttore della Reale Accademia di Spagna dal 1953 al 1957, mentre Manuel Carrasco y Reyes fu direttore del Collegio di Spagna a Bologna dal 1917 al 1954.

²⁰ ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta “Paesi”), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo “Spagna XXVII Biennale 1954”, sottofascicolo “Rappresentante diplomatico d'Italia a Madrid”, documento Lettera di Francesco Maria Taliani De Marchio a Rodolfo Pallucchini, Madrid 19 febbraio; Ivi, sottofascicolo “Commissario: marchese di Lozoya”, documento Lettera del marchese di Lo-

zoya a Rodolfo Pallucchini, Roma 21 maggio 1954. Anche se decisa nel febbraio, la nomina del marchese di Lozoya divenne ufficiale solamente il 19 maggio 1954.

²¹ Ivi, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini al marchese di Lozoya, Venezia 27 febbraio 1954.

²² Ivi, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini al marchese di Lozoya, Venezia 21 maggio 1954.

²³ *Ibidem.*

²⁴ Ivi, documento Lettera del marchese di Lozoya a Rodolfo Pallucchini, Roma 21 maggio 1954.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Ivi, serie Arti Visive (1948-1995), busta n. 54, fascicolo “Miró”, Lettera di Rodolfo Pallucchini a Guglielmo De Angelis d'Ossat, Venezia 27 marzo 1954.

²⁷ Ivi, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta “Paesi”), busta 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo “Spagna XXVII Biennale 1954”, sottofascicolo “Spagna. Vice-commissario: prof. Manuel Carrasco”, Lettera di Rodolfo Pallucchini a Manuel Carrasco, Venezia 2 aprile 1954.

²⁸ Ivi, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini a Manuel Carrasco, Venezia 2 maggio 1954.

²⁹ Ivi, sottofascicolo “Mostra di Salvador Dalí”, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini a Irene Brin, Venezia 10 maggio 1954.

³⁰ Già nel 1946 Irene Brin e Gasparo del Corso esposero un'opera di Dalí in una collettiva alla Galleria La Margherita, così come l'anno seguente alla Galleria L'Obelisco. Il rapporto di Irene Brin con l'artista catalano venne inoltre rafforzato dal suo coinvolgimento come traduttrice dell'autobiografia *Vita segreta di Salvador Dalí*, pubblicata da Longanesi nel 1949. Cfr. Ilaria Schiaffini, *L'arte sullo sfondo de L'Italia esplose: Irene Brin e i primi anni della galleria L'Obelisco*, in *Irene Brin. L'Italia esplose. Diario dell'anno 1952*, a cura di Claudia Palma, Viella, Roma, 2014, p. 179; Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica*

(1943-1954), De Luca Editori d'Arte, Roma, 2020, pp. 81-2.

³¹ ASAC, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta "Paesi"), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo "Spagna XXVII Biennale 1954", sottofascicolo "Mostra di Salvador Dalí", documento Lettera di Rodolfo Pallucchini a Salvador Dalí, Venezia 10 maggio 1954.

³² b. b., *In crociera con la sua pittura. Dalí rinasce a Roma*, «Il Momento», 11 maggio 1954. La conferenza stampa si tenne il 10 maggio 1954; Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., p. 115. Tulino riporta un'annotazione di del Corso che testimonia come Irene Brin fosse stata incaricata dalla Biennale di fare da ambasciatrice presso Dalí per convincerlo a esporre nel Padiglione Spagna e che, per questo motivo, si recarono alla conferenza stampa.

³³ ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta "Paesi"), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo "Spagna XXVII Biennale 1954", sottofascicolo "Mostra di Salvador Dalí", documento Lettera di Irene Brin a Rodolfo Pallucchini, Roma 1 giugno 1954.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Maria Rosaria Maurell, Lucia Moni, *Salvador Dalí in Italia*, in *Dalí, un artista genio*, a cura di Montse Aguer e Lea Mattarella, Skira editore, Milano, 2012, p. 246. Bucarelli organizzò un ricevimento in onore di Dalí in occasione della mostra a Palazzo Pallavicini Rospigliosi.

³⁹ Indro Montanelli, *Parla il rivale di Picasso. Dalí alla conquista di Roma*, «Corriere della Sera», 10 dicembre 1953. Cfr. Ilaria Schiaffini, *La Divina Commedia di Salvador Dalí: una storia italiana*, in *Dante, oggi/2*, «Critica del testo», XIV, 2, 2011, pp. 643-74.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Dalí con dinamite*, «Settimo Giorno», 10 dicembre 1953; *Dalí. La retrospettiva del centenario*, a cura di Dawn Ades, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 12 settembre 2004-16 gennaio 2005; Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art 16 febbraio-15 maggio 2005), Bompiani, Milano, 2004, pp. 513-4. Probabilmente si conobbero nel 1952, quando Dalí tenne una serie di conferenze negli Stati Uniti.

⁴⁴ Gaea Ingrid Blossfeldt nel 1949 sposò Sandro Pallavicini, fondatore nel '38 del cinegiornale «La Settimana Incom».

⁴⁵ *Mondo Martini. Viaggio nell'unicità di uno stile*, Sorì Edizioni, Piobesi d'Alba, 2005, pp. 39, 188-9.

⁴⁶ *Daredevil Count World's No. 1 Bachelor*, «Pix», III, 1, 27 maggio 1939, pp. 44-5.

⁴⁷ Piero Maria Gibellini, *Rossi di Montelera signore dell'acqua*, «La Manovella», ottobre 2021, pp. 70-3. Teofilo Guiscardo Francesco Luigi Rossi di Montelera (Torino, 1902-Losanna, 1991), detto Theo, figlio di Nina Pellazza e di Cesare, proprietario della Martini&Rossi e deputato del Regno d'Italia.

⁴⁸ Maurell, Moni, *Salvador Dalí in Italia*, cit., pp. 241-2.

⁴⁹ *Mostra di quadri, disegni ed oreficerie di Salvador Dalí*, a cura del marchese di Lozoya, catalogo della mostra (Roma, Sale dell'Aurora Pallavicini, 13 maggio-luglio 1954; Venezia, Palazzo delle Prigioni 24 luglio 1954; Milano, Palazzo Reale 7 ottobre 1954), I.P.S., Roma, 1954.

⁵⁰ Ilaria Schiaffini, *Surrealisti e neo-romantici sbarcano a Roma, 1948-1954: il caso della Galleria L'Obelisco*, «Predella», 2021, pp. 97-108 (p. 102).

⁵¹ ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta "Paesi"), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo "Spagna XXVII Biennale 1954", sottofascicolo "Commissario: marchese di Lozoya", documento Lettera del marchese di Lozoya a Rodolfo Pallucchini, Roma 26 maggio 1954.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Margherita Grassini Sarfatti, *La dea réclame. Enorme successo di Salvador Dalí*, «La Patria», 22 maggio 1954.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Franco Miele, *Nelle sale di Palazzo Rospigliosi. Le "trovate" pubblicitarie piacciono a Salvador Dalí*, «La Giustizia», 18 maggio 1954.

⁵⁷ Salvador Dalí, *Diario di un genio*, Serra e Riva Editori, Milano, 1981, p. 32.

⁵⁸ ASAC, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta "Paesi"), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo "Spagna XXVII Biennale 1954", sottofascicolo "Mostra di Salvador Dalí", documento Lettera del marchese di Lozoya a Rodolfo Pallucchini, Roma 5 giugno 1954.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Reale Accademia di Spagna, serie "Directores", fascicolo "Juan de Contreras 1953-1957", documento *Memoria del Comisario del Pabellon Español para la XXVII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venezia*, Roma 1954; Cfr. Ilaria Schiaffini, *La Divina Commedia di Salvador Dalí: una storia italiana*, cit., pp. 643-74. Si rimanda a Schiaffini per la ricostruzione della vicenda delle illustrazioni dantesche e delle reazioni politiche e culturali.

⁶¹ ASAC, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta "Paesi"), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo "Spagna XXVII Biennale 1954", sottofascicolo "Mostra di Salvador Dalí", documento Lettera di Rodolfo Pallucchini al marchese di Lozoya, Venezia 8 giugno 1954.

⁶² Ivi, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini ad Angelo Spanio, Venezia 19 luglio 1954.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ivi, documento Lettera di Angelo Spanio a Rossi di Montelera, Venezia 20 luglio 1954.

⁶⁵ Sergio Surchi, *Il "corazon" pulsante di Dalí nelle prigioni del Ponte dei Sospiri*, «Il Nuovo Corriere», 14 agosto 1954.

⁶⁶ ASAC, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta “Paesi”), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo “Spagna XXVII Biennale 1954”, sottofascicolo “Mostra di Salvador Dalí”, documento Lettera di Angelo Spanio a Rossi di Montelera, Venezia 20 luglio 1954.

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ *Nel Palazzo delle Prigioni: La mostra delle opere di Salvador Dalí*, «Il Gazzettino di Venezia», 22 luglio 1954.

⁶⁹ ASAC, Fondo Storico, serie Padiglioni, atti 1938-1968 (serie cosiddetta “Paesi”), busta n. 25 (Spagna 1940-1962), fascicolo “Spagna XXVII Biennale 1954”, sottofascicolo “Mostra di Salvador Dalí”, documento Lettera di Rodolfo Pallucchini al marchese di Lozoya, Venezia 26 luglio 1954.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ La Biennale di Venezia, *Catalogo XXVII Esposizione*, cit., p. 380.

⁷⁴ Ivi, p. 382.

⁷⁵ Ivi, p. 379.

⁷⁶ Ivi, p. 53.

⁷⁷ Roberto Longhi, *La Biennale di Venezia. Grossi premi, grosse sorprese*, «L'Europeo», 4 luglio 1954, in *Scritti sull'Otto e il Novecento*, a cura di Roberto Longhi, Sansoni Editore, Firenze, 1984, p. 143.

⁷⁸ *Ibidem.*; La Biennale di Venezia, *Catalogo XXVII Esposizione*, cit., p. 53. La giuria internazionale era composta dai commissari delle diverse nazioni partecipanti, da un rappresentante della presidenza della Biennale scelto fra i membri italiani del Comitato internazionale di esperti, da due membri della Sottocommissione per l'esposizione d'arte figurativa e dal segretario Pallucchini. Alla Biennale del 1954 i critici stranieri dimostrarono un'apertura e un apprezzamento per il Surrealismo nettamente maggiori rispetto ai colleghi italiani, per cui la loro maggioranza nella giuria dovette incidere sulla scelta dei premiati.

⁷⁹ Luciano Budigna, *Salvador Dalí*, «La Settimana Incom», 29 maggio 1954. Il catalogo riporta erroneamente che vennero esposti centodieci acquerelli.

⁸⁰ Maurell, Moni, *Salvador Dalí in Italia*, cit., pp. 246-7.

⁸¹ *A Collection of Objets d'Art and Jewels. Designed by Salvador Dalí and presented by the Catherwood Foundation of Bryn Mawr, Pa.*, catalogo della mostra (Bryn Mawr, Catherwood Foundation, [1953?]), Catherwood Foundation, Bryn Mawr, [1953?], p. 15; *Dalí Jewels-Joyas. The collection of the Gala-Salvador Dalí Foundation*, Umberto Alemandi & C., Torino, 2001, p. 18. Nel 1958 i gioielli vennero venduti dalla Fondazione Catherwood alla Fondazione Owen Cheatham, che ampliò la collezione comprando nuovi pezzi fino al 1970. Infine, dopo diversi passaggi di proprietà, tutta la collezione venne acquisita nel 1999 dalla Fundación Gala-Salvador Dalí ed esposta dal 2001 nel Teatro-Museo Dalí a Figueres.

⁸² *Seen and heard around the Mediterranean. Thumbs Up! Hitchhikers Organize First Digit*, «Rome Daily American», 13 maggio 1954. In questo viaggio i Catherwood vennero accompagnati da Reeves Wetherill, direttore della loro Fondazione.

⁸³ *Ospite di Roma Salvador Dalí*, «Archivio Luce Cinecittà», 2012, https://youtu.be/8MB7Qa_wOtI (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁸⁴ *Mostra di quadri*, cit. Nel comitato d'onore, tra gli altri, vi erano il presidente della Biennale e sindaco di Venezia Angelo Spanio e i ministri Gaetano Martino e Atilio Piccioni. Gli ambasciatori spagnoli erano don José Antonio de Sangroniz y Castro, ambasciatore di Spagna in Italia, e don Fernando M. Castiella y Maiz, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, mentre a Palazzo delle Prigioni il comitato esecutivo comprendeva Theo Rossi di Montelera, Emilio Lavagnino, Gino Bacchetti, Ugo Nebbia e il presidente del Circolo Artistico di Venezia Ilario Neri.

⁸⁵ *Pablo Picasso*, a cura di Lionello Venturi, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, maggio-luglio 1953),

De Luca Editore, Roma, 1953, pp. 5-9; *Pablo Picasso*, a cura di Franco Russoli, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, settembre-novembre 1953), Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, Milano 1953, pp. 7-10.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ A. Lodigiani, *La mostra di Dalí*, «Gioventù studentesca», 6 giugno 1954.

⁸⁸ Lionello Venturi, *Salvador Dalí. Alla conquista di Roma*, «La Nuova Stampa», 21 maggio 1954.

⁸⁹ Roberto Longhi, *Un Dante di Gala con o senza Dalí*, «L'Europeo», 6 giugno 1954, in *Scritti sull'Otto e il Novecento*, cit., p. 135.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, Seduta di martedì 25 maggio 1954, *Interrogazione n. 1018 presentata da Alicata e Pajetta*, p. 8446; *Seen and heard around the Mediterranean. A Tribute From Salt Lake City*, «Rome Daily American», 25 maggio 1954.

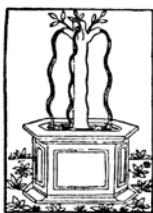
⁹² Camera dei Deputati, Atti Parlamentari, Seduta di sabato 5 giugno 1954, *Interrogazione n. 1046 presentata da Marangone, Mazzali, Berlinguer e Lopardi*, p. 8810; Ivi, Seduta di venerdì 9 luglio 1954, *Intervento di Marangone*, p. 10387; Seduta di venerdì 25 febbraio 1955, *Intervento di Marangone*, p. 16889.

⁹³ Ivi, Seduta del 12 ottobre 1954, *Interrogazione a risposta scritta n. 7866 presentata da Spadazzi e De Falco*, pp. 12894-5.

⁹⁴ Ivi, Allegato alla seduta del 16 novembre 1954: risposte scritte a interrogazioni, *Risposta scritta del sottosegretario di Stato per il Tesoro Mott all'interrogazione n. 7866*, p. 14196.

⁹⁵ Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., p. 81.

⁹⁶ Schiaffini, *L'arte sullo sfondo de L'Italia esplode*, cit., p. 179; Maurell, Moni, *Salvador Dalí in Italia*, cit., p. 244. Su richiesta di Visconti nel 1948 Dalí realizzò le scenografie della *Rosalinda o come vi piace*, mentre nel dicembre 1953 l'artista incontrò a Roma Magnani per il progetto del film *La carriola di carne*.



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).

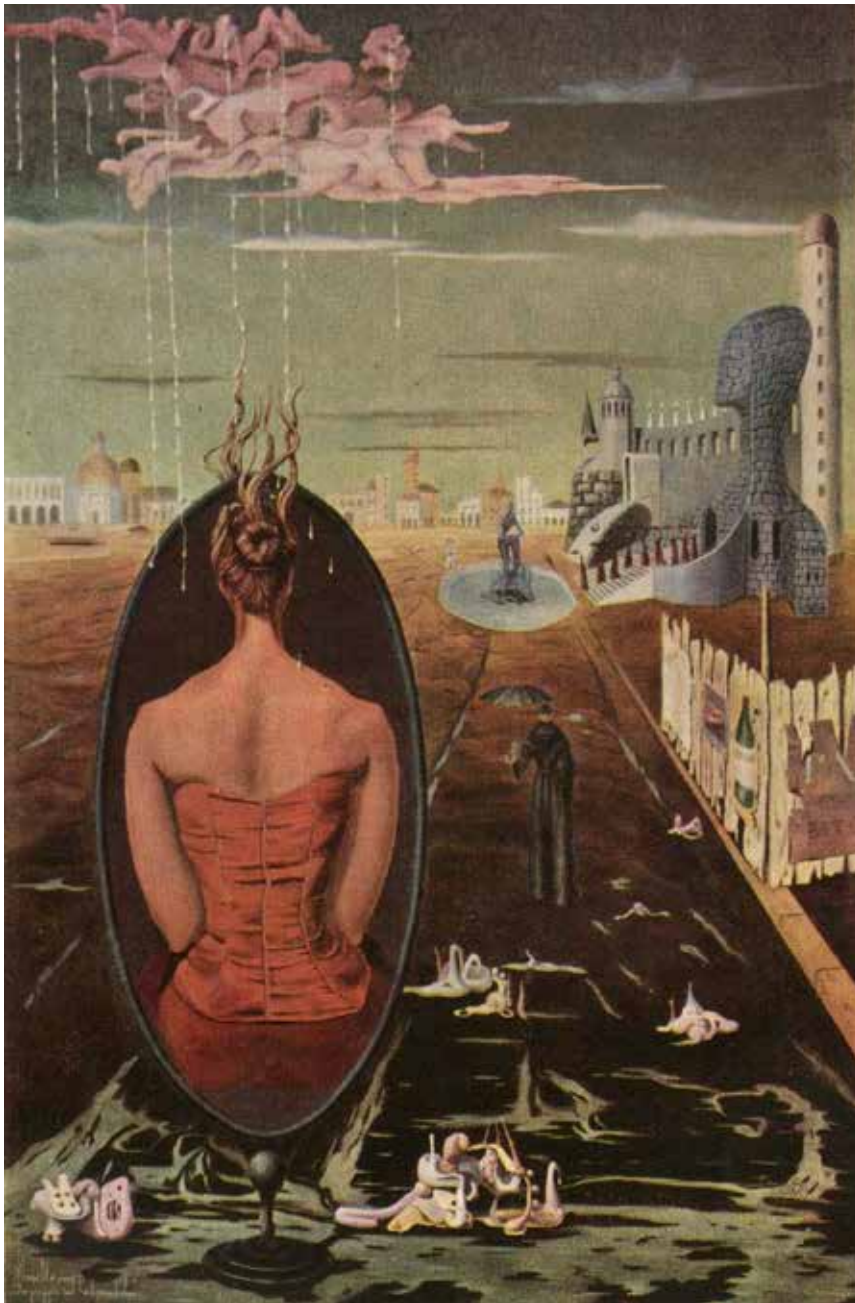


Cremona puntò il più possibile ad aprire la mostra a quei pittori che, anche nel segno del suo magistero, tendevano a riattualizzare costrutti stilistici e temi iconografici tipici del Simbolismo *fin de siècle*. Fu così che la collettiva si andò a popolare di presenze ‘eccentriche’ – e oggi rimosse – 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

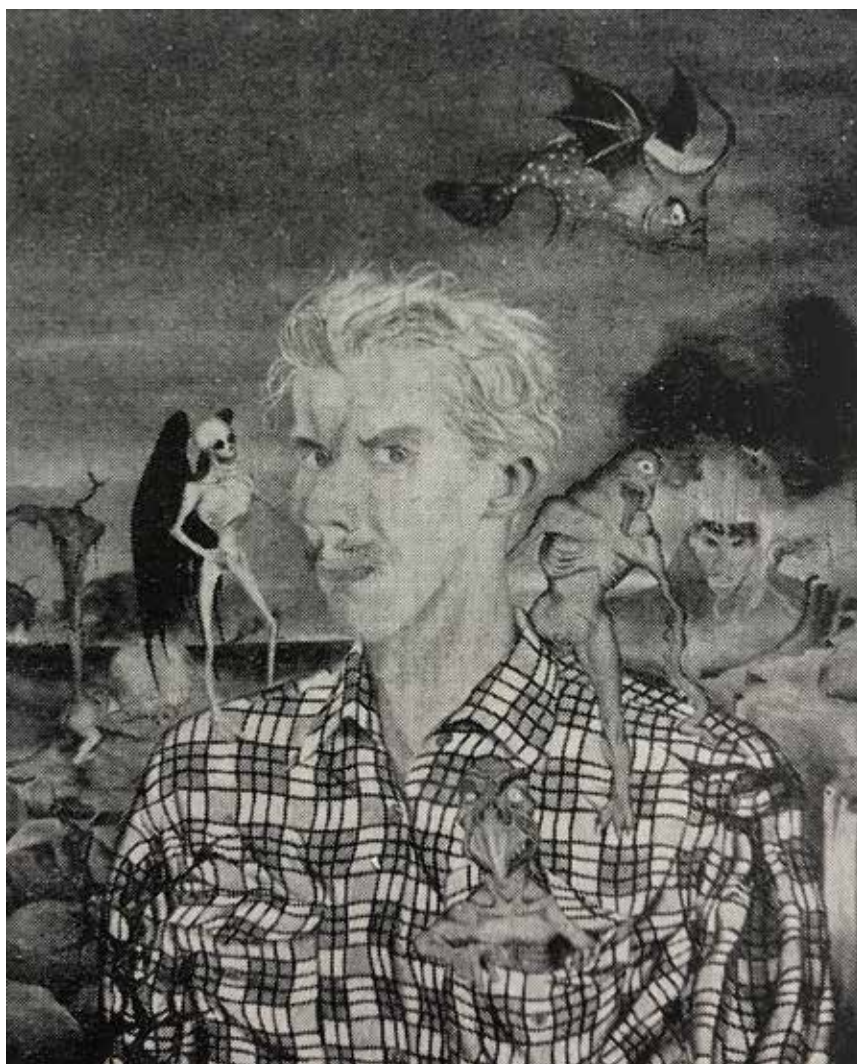
volta ad un pubblico indeciso se rimanere «incantato o sconcertato».⁴¹ Secondo i referti dell'opinione pubblica, i limiti che minavano la credibilità dell'enclave radunata a Palazzo Marignoli erano la ricerca spasmodica del virtuosismo, «il disegno esasperatamente puntiglioso», «l'illuminazione velata 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 stempera 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



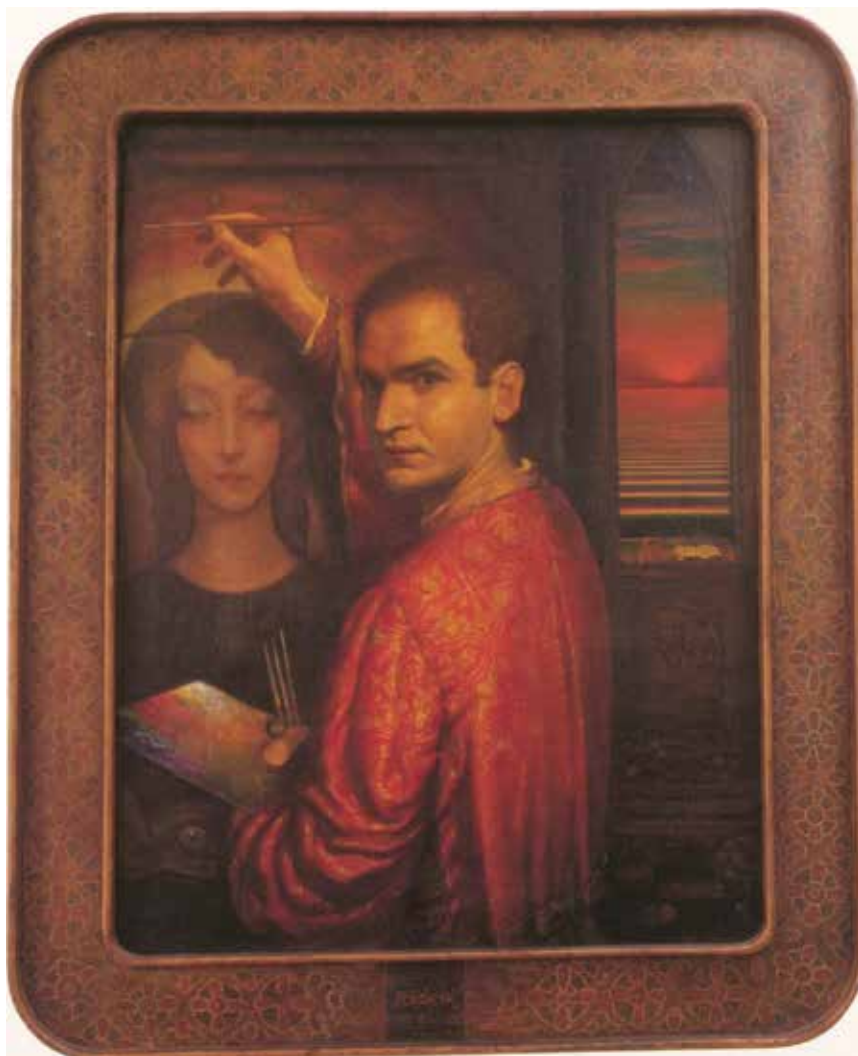
9. Alberto Savinio, *Ritratto di Emilia Santangelo Peikov*, 1939, collezione privata. Fotografia d'epoca.

– 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.

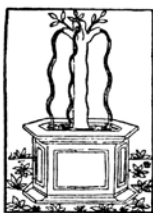
⁶⁰ Lo informò della pubblicazione dell'articolo di Guido Manacorda *Del Surrealismo*, uscito nel febbraio 1953, in quattro puntate, sul «Giornale di Trieste». Lettera manoscritta di C. Sofianopulo a I. Cremona, 17 maggio 1953, Archivio di Stato di Torino, Fondo Cremona.

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.



Un osservatorio particolare per la diffusione del Surrealismo nell'Italia degli anni Sessanta: le aste di arte contemporanea Finarte a Milano

Alessandro Nigro

Università degli Studi di Firenze

Contact: alessandro.nigro@unifi.it

Nel sistema dell'arte dell'Italia degli anni Sessanta (musei ed esposizioni; collezionisti, galleristi e mercanti), un fattore di novità fu certo rappresentato dal fenomeno delle aste d'arte contemporanea. Il contributo si prefigge di analizzare la circolazione e la valutazione finanziaria delle opere surrealiste nell'Italia degli anni Sessanta da tale specifico punto di vista, con particolare riferimento alla realtà della casa d'asta Finarte di Milano, di cui si è ricostruito l'andamento delle vendite lungo il periodo 1961-1971 sulla base di un'analisi dei prezzi di aggiudicazione. Tali dati, messi a confronto con altri provenienti da documenti relativi ad altre case d'aste, ma anche al mondo delle gallerie e del collezionismo, aiuteranno a ricostruire un quadro più puntuale del mercato italiano del Surrealismo in un decennio, quello degli anni Sessanta, in cui si assistette a una vera e propria esplosione di interesse per gli artisti del movimento.

In the art system of 1960s Italy (museums, exhibitions, private collections, gallery owners and dealers), a new factor was certainly represented by the phenomenon of contemporary art auctions. The aim of this paper is to analyse the circulation and financial valuation of Surrealist works in 1960s Italy from this specific point of view, with particular reference to the Finarte auction house in Milan, whose development over the period 1961-1971 has been reconstructed on the basis of an analysis of the adjudication prices. These data, compared with documents relating to collectors and gallerists, will help to reconstruct a more precise picture of the Italian Surrealism market in a decade, that of the 1960s, in which there was a real explosion of interest in the artists of the movement.

Keywords: Surrealism, Auctions, Art collections, Finarte, René Magritte, Victor Brauner

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Alessandro Nigro, *Un osservatorio particolare per la diffusione del Surrealismo nell'Italia degli anni Sessanta: le aste di arte contemporanea Finarte a Milano*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 154-172.
DOI 10.36253/ladiana-3388

Copyright © 2024 Alessandro Nigro

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>

Un osservatorio particolare per la diffusione del Surrealismo nell'Italia degli anni Sessanta: le aste di arte contemporanea Finarte a Milano

Alessandro Nigro

A mo' di premessa: il collezionismo italiano di arte surrealista in Italia all'inizio degli anni Sessanta

Può essere utile iniziare dallo stato del collezionismo italiano di opere surrealiste nel momento in cui il fenomeno delle aste prese avvio, al fine di meglio inquadrare il contesto di partenza. Si può assumere come termine *a quo* il 1960-61: in quei due anni, una mostra e un volume a cura di Giuseppe Marchiori dedicati al collezionismo italiano di arte moderna straniera presentarono un numero considerevole di opere dadaiste e surrealiste, il che dimostra che negli anni precedenti avevano iniziato a trovare un certo seguito presso il pubblico interessato.¹ Per meglio comprendere la portata di tale inversione di rotta nella storia del gusto è utile riflettere sul fatto che in un'inchiesta giornalistica di pochi anni prima, in cui i principali critici italiani erano stati chiamati a indicare le loro venti preferenze assolute in materia d'arte contemporanea, era stata menzionata un'unica opera surrealista, *Il compianto degli amanti* (1953) di Miró, su segnalazione di Palma Bucarelli.²

Il ricco apparato iconografico del catalogo della mostra e della monografia curate da Marchiori permette, se non di realizzare una vera e propria mappatura, di tracciare almeno alcune coordinate di massima per un primo orientamento nel collezionismo italiano interessato ai movimenti predetti. Si segnalano qui, di passaggio, alcuni collage di Kurt Schwitters nelle collezioni milanesi di Riccardo Jucker e Antonio Mazzotta;³ di Jean Arp, un rilievo in legno (Collezione Pomini, Busto Arsizio) e la grafica *Squelette et moustache* del 1956 (Collezione Carlo Cardazzo, Venezia), che si ritrova anche in una fotografia dell'appartamento milanese del gallerista dello stesso periodo e in una cartolina delle Edizioni d'arte del Cavallino;⁴ Miró è ben rappresentato non solamente nella collezione Cardazzo, ma anche nella già citata Jucker e nella collezione milanese di Emilio Jesi, nonché nella raccolta romana del senatore democristiano Pietro Campilli, presidente del CNEL, che si distingue anche per la presenza di significative opere di Wifredo Lam e Roberto Matta;⁵ questi ultimi due artisti, con Victor Brauner, sono presenti non solo nella collezione Cardazzo (ad esempio, di Brauner, *Le poète assassiné* del 1946),⁶ ma anche in quelle di Romano Lorenzin a Milano

(Matta, *Adamo ed Eva*, 1950)⁷ e di 'Alfo' (Lam, *Personaggi*, 1960), ovvero il ristorante milanese alla moda nella centrale via Senato;⁸ Cardazzo e Mazzotta possiedono opere di Max Ernst e il secondo anche un Tanguy del 1950, *Marz azuré*;⁹ un pastello di Dalí, *Le brasier* (1930 ca.), è nella collezione dell'avvocato torinese Emiliano De Fabianis.¹⁰

Nella monografia, Marchiori traccia anche una piccola storia del collezionismo italiano del Novecento e non manca di affrontare la questione del Surrealismo. Tra i collezionisti più antichi menziona, al fianco di Riccardo Gualino, l'avvocato Pietro Feroldi, «un “patito” di certa arte moderna, un temperamento passionale», che a Brescia aveva avuto il merito di riannodare «i fili interrotti di una storia poco conosciuta. Era la storia della pittura metafisica da inserire nella storia del surrealismo europeo»; e a proposito di quest'ultimo movimento, Marchiori fa un primo bilancio della sua fortuna critica contrastata in Italia:

Ma per lungo correre d'anni, il surrealismo fu negato in Italia come un fatto estraneo allo spirito italiano. Le reazioni della critica furono sempre ostili. Così ben poche furono le testimonianze su un fatto tanto importante. E anche oggi i pittori surrealisti, salvo Tanguy ed Ernst, sono quasi ignorati nelle collezioni italiane.

Il critico sottolinea infine l'influenza esercitata dai surrealisti sugli artisti della stagione informale.¹¹

Milano e la nuova realtà delle aste Brerarte e Finarte

L'esordio delle aste d'arte contemporanea in Italia, all'inizio degli anni Sessanta,¹² determina, come si vedrà, un nuovo e significativo canale di immissione di opere d'arte surrealiste sulla scena mercantile e collezionistica italiana. Le case d'asta coinvolte sono le milanesi Brera e Finarte, che presentano caratteristiche abbastanza diverse, come ha ben precisato Milan.¹³ Brera faceva capo a Carlo Monzin, proprietario del grande magazzino Standa ma anche appassionato collezionista d'arte contemporanea e di oggetti etnografici; aperte a tutti, le aste Brerarte tassano il 10 % del prezzo di aggiudicazione sia al proprietario che all'acquirente. Più strutturata appare sin dall'esordio Finarte, nata dalla costola di un Istituto Finanziario per attività artistiche fondato dal banchiere Gian Marco Manusardi; il vicedirettore Casimiro Porro si muoveva a livello internazionale, proponendo anche opere provenienti da collezioni significative e avvalendosi della consulenza di critici importanti, fra i quali Luigi Carluccio, Marco e Giovanni Testori.¹⁴

L'arte surrealista nelle aste Finarte dal 1961 al 1971, con una nota sul mercato e la circolazione delle opere di René Magritte in Italia

Si propone qui un'analisi del ruolo svolto dalle aste Finarte nei primi dieci anni di attività relativamente alla diffusione dell'arte surrealista in Italia, basata sullo spoglio dei cataloghi d'asta e sui prezzi di aggiudicazione delle opere battute.¹⁵ Le aste della Galleria Brera, che presentarono un numero di artisti surrealisti nettamente inferiore, saranno comunque chiamate in causa all'occorrenza.

La prima asta d'arte contemporanea Finarte ebbe un carattere particolare. Fu uno dei critici d'arte collaboratori a suggerire a Casimiro Porro di prendere contatto con Eric Estorick, il noto collezionista inglese proprietario della Grosvenor Gallery di Londra. Dalla sua raccolta arrivarono, per l'asta inaugurale che si tenne nel novembre del 1961 nelle sale dell'Angelicum, in piazza Sant'Angelo 2, importanti opere di classici maestri del Novecento (Boccioni, de Chirico, Modigliani, Picasso, Kandinskij, Klee e anche, per quanto riguarda il Surrealismo, Ernst e Magritte), mentre una collezione genovese fornì opere di Morandi e Sironi. Come ha osservato Milan, un terzo delle opere in asta proveniva dalla collezione Estorick e di queste ne furono vendute la metà, ovvero 55. Secondo le fonti citate dalla studiosa, il giro d'affari sarebbe stato complessivamente di 600/700 milioni di lire; tuttavia, almeno all'inizio, i collezionisti importanti (Jucker, Jesi, Mattioli, Vismara, Vitali) avevano storto un po' il naso di fronte ai nuovi *parvenus* delle aste. Vi era inoltre una tendenza a mantenere l'anonimato, dato che il fisco italiano, diversamente da quello statunitense, non favoriva i collezionisti.¹⁶ Con maggiore concretezza, i galleristi si approcciarono invece alle aste in modo non prevenuto, certo intuendo che avrebbero potuto se non danneggiarli, visto un certo carattere 'nazional-popolare' dell'iniziativa, comunque limitare la loro libertà d'azione, e quindi dimostrandosi intenzionati a trarre comunque profitto dalla novità, in modo manifesto o anche, più spesso, agendo dietro le quinte. Lo dimostra il fatto che il direttore della Galleria del Naviglio, Carlo Cardazzo, non ebbe esitazioni ad acquistare l'importante Magritte proveniente dalla Collezione Estorick, *La confidence capitale*, del 1927-28:¹⁷ l'opera, dal cupo cromatismo e dal soggetto aspro e primitiveggiante (una donna decapitata si affaccia da un antro e fissa una *tabula* nera su cui sono incisi misteriosi crittogrammi), era stata acquistata da E.L.T. Mesens nella liquidazione dello stock della galleria Le Centaure di Bruxelles nel 1932; Mesens la rivendette alla Grosvenor Gallery di Estorick nel 1961, che nello stesso anno ospitò una retrospettiva di Magritte e la inserì poi nel gruppo di opere da inviare a Milano per l'asta Finarte del

22 novembre 1961.¹⁸ Cardazzo, consapevole del valore non solo finanziario dell'opera, non se ne separò mai e il dipinto fa infatti ancora oggi parte della Collezione Carlo Cardazzo e Milena Milani esposta presso la Pinacoteca Civica di Savona.¹⁹

Anche se numericamente limitate, le opere surrealiste nell'asta Finarte del 1961 si distinguevano per qualità e importanza storica: di Magritte era presente anche un collage del 1925-26,²⁰ con provenienza analoga al precedente dipinto, mentre di Max Ernst spiccava un minuscolo (cm 13x10) ma significativo *Paesaggio*, già appartenuto a Roland Penrose.²¹ Un olio di Roberto Matta, *Fantasia*,²² completava la rappresentanza surrealista presente nell'asta.

Più o meno nello stesso periodo del passaggio de *La confidence capitale* nell'asta Finarte/Estorick, si era registrata a Milano la presenza di un'altra opera importante di Magritte: *L'espion*. L'opera, databile al 1928, presenta la seguente provenienza: era nello stock della Galleria L'Epoque, dove Mesens l'acquistò per poi rivenderla a Enrico Baj nel 1960 ca.; già nel 1965 risulta nello stock della galleria La Medusa di Roma; nel 1984 passa in un'asta Christie's a New York ma rimane invenduta.²³ In un certo senso si era quindi verificato quanto suggerito da E.L.T. Mesens a Enrico Baj in una lettera del 1959 (riportata all'attenzione da Angela Sanna), scritta in occasione dello scambio di opere che aveva visto l'artista milanese ricevere dal surrealista belga *La lectrice agitée* di Magritte:²⁴ Mesens gli consiglia di conservare il dipinto e di non cederlo per il momento a nessun prezzo, e se possibile di procurarsene addirittura un altro, mezzi finanziari permettendo.²⁵ Tuttavia, grazie a un dato riportato dal catalogo Bolaffi del 1962, è ora possibile integrare la storia della provenienza del dipinto con un importante dettaglio finora sfuggito: *L'espion* risulta venduto al prezzo di Lit. 2.800.000 nella stagione 1960-61, probabilmente su iniziativa dello stesso Baj, che forse aveva rimesso immediatamente sul mercato il dipinto dopo averlo ottenuto da Mesens.²⁶

Restando nell'ambito del mercato italiano di Magritte, una serie di mostre all'inizio degli anni Sessanta aveva riaperto i riflettori sull'artista belga, cui furono dedicate quattro personali tra il 1962 e l'inizio del 1963: nel febbraio 1962 alla Galleria Galatea di Torino, ripresa con alcune modifiche nel maggio successivo alla Galleria Pasquale Falanga di Milano; e nell'ottobre Arturo Schwarz propone a Milano una nuova personale che viene ripresa da Bruno Sargentini all'Attico di Roma nel gennaio 1963.²⁷ Tali mostre aiutarono certamente a sostenere il valore mercantile dell'artista belga in Italia, anche se i risultati non si sarebbero visti immediatamente: da una lettera di Sargentini ad Alexander

Iolas, in collaborazione con il quale erano state realizzate le due mostre magrittiane da Schwarz e all'Attico, si apprende infatti che il gallerista romano non era riuscito a vendere neanche un'opera tra quelle esposte, i cui prezzi di listino oscillavano tra Lit. 1.500.000 e 8.500.000.²⁸

Legato in parte a questa storia espositiva magrittiana è un altro dipinto dell'artista belga passato nell'asta Finarte del novembre 1962, *Le sommet du regard* del 1926, dove fu stimato Lit. 2.500.000.²⁹ Il suo arrivo in Italia sarebbe alternativo alla mediazione di Mesens e piuttosto da ricondurre alla figura di Goemans.³⁰ Assente dalla mostra della Galatea, l'opera fu invece esposta da Falanga con il titolo *Finestra e birillo*.³¹ Il dipinto sarebbe comunque entrato nello stock della Galatea per essere poi rivenduto, secondo una comunicazione orale, poco precisa e inoltre avvenuta a più di trent'anni di distanza, rilasciata da Tazzoli ai curatori del *catalogue raisonné* dell'artista. A complicare ulteriormente le cose è proprio il passaggio del dipinto in asta Finarte dopo la mostra da Falanga nel maggio 1962: fu Tazzoli a utilizzare questo canale per vendere il dipinto o il collezionista privato che lo aveva acquistato alla mostra milanese di pochi mesi prima, attratto dal mercato in lievitazione? Ritengo più probabile la prima delle due ipotesi.³² L'elenco dei proprietari del dipinto era comunque destinato ad arricchirsi ulteriormente.³³

L'asta del 1° dicembre 1964 mostra una flessione della presenza di surrealisti in vendita: il catalogo attesta unicamente due opere di Roberto Matta, un pastello (1961, cm 57x77, firmato) e un grande olio su tela intitolato *Pittura* (1963, cm 83x103, firmato), e un disegno di Max Ernst per la serie *Histoire naturelle* (1925, cm 36x25, firmato), aggiudicati, rispettivamente, a Lit. 350.000, 750.000 e 750.000.³⁴ Anche tenendo presente che il 1964 è tradizionalmente considerato come un anno in cui si registra una battuta d'arresto nel mercato dell'arte in generale, incluso quello delle aste,³⁵ si può ravvisare in queste cifre al ribasso la buona tenuta di Ernst, considerato che si trattava di un disegno, e, al contrario, la difficoltà di Matta a sfondare pienamente, almeno nella realtà delle aste, soprattutto se si pensa che il grande dipinto del 1963, onorato in catalogo da un testo di commento attribuibile a Marco Valsecchi,³⁶ non riuscì a raggiungere il milione di lire.

Poco tempo dopo, tuttavia, si registrano segnali di vivacità del mercato, come provano ad esempio alcune compravendite magrittiane che vedono coinvolto Bruno Sargentini, il direttore della Galleria L'Attico di Roma, che già nel 1962 aveva scritto all'artista nella speranza di ottenere l'esclusiva per l'Italia, proposta declinata dal Belga che gli ricorda che era rappresentato, sin dal 1945, dalla galleria Iolas di New York

e che non avrebbe potuto onorare nuovi accordi.³⁷ Nel 1965, anno in cui si susseguono in Italia diverse personali di Magritte,³⁸ Sargentini sarebbe stato comunque protagonista di due importanti compravendite di dipinti dell'artista belga, di cui è opportuno dare conto per mettere meglio a fuoco il mercato dell'artista anche in rapporto alle aste: si allude alle opere *L'ange migrant* (1926, cm 65 x 150) e *Une image dans la forêt* (1928, cm 81 x 116).

Circa il primo dipinto, a oggi era noto quanto segue: già presente nell'inventario Magritte di Mesens del 1954, probabilmente proveniente dalla liquidazione dello stock della galleria Le Centaure nel 1932, fu da questi ceduto a William e Norma Copley alla metà degli anni Cinquanta in cambio di un'altra opera. Venduto dai Copley nel 1964, il dipinto tornò sul mercato per arrivare poi in una collezione privata italiana. Da un documento d'acquisto dell'archivio dell'Attico è tuttavia possibile precisare che fu proprio Bruno Sargentini ad acquistare il dipinto dalla Galerie Le Zodiaque di Bruxelles il 2 luglio 1965 al prezzo di 3.753.000 di franchi francesi, pari a Lit. 4.800.000. Evidentemente, a questa data, il gallerista era fiducioso di poter ricavare un ampio margine di guadagno anche in presenza di un importo d'acquisto così elevato.³⁹

A proposito di *Une image dans la forêt*, era finora noto che il dipinto, appartenuto ad André Souris, era stato da lui venduto a Mesens nel 1939; successivamente era passato nella collezione di Carlo Ponti e Sophia Loren per poi ritrovarsi, alla data del 1978, in una collezione privata torinese.⁴⁰ Tuttavia, una serie di lettere presenti nell'archivio della galleria L'Attico permettono di integrare la storia della provenienza. Bruno Sargentini, il 19 gennaio 1963, risponde a una piccata lettera di Gérard Moneyn, direttore della Galerie Le Zodiaque di Bruxelles, informandolo che non è riuscito a convincere un collezionista ad acquistare l'opera di Magritte (e un altro dipinto di C. Permeke) al prezzo pattuito di 350.000 franchi belgi: tale collezionista era Mario Petroncini.⁴¹ Probabilmente la liquidità necessaria fu poi raggiunta mediante la costituzione di una 'cordata' di acquirenti perché, sempre secondo gli archivi, alla data del 16 aprile 1964 l'opera di Magritte (e quella di Permeke) risultano di comune proprietà di Bruno Sargentini, dell'architetto Dino Minciaroni⁴² e dell'ingegnere Riccardi e vengono valutate rispettivamente Lit. 8.840.000 e 14.490.000; le quote di partecipazione sono, rispettivamente, di Lit. 13.330.000 per il gallerista, e di Lit. 5.000.000 cad. per gli altri due coproprietari; inoltre, i tre sottoscrivono che l'Attico si sarebbe impegnato a vendere le due opere a prezzi non inferiori a quelli indicati, maggiorati di una provvigione del

30%. Tuttavia, alla data del 23 ottobre dello stesso anno, i tre mutano i rapporti di co-proprietà mediante alcune transazioni finanziarie e a partire da questa data sarà Sargentini l'unico proprietario del dipinto magrittiano. Questa *joint venture* non dovette funzionare del tutto, almeno a giudicare dalle carte d'archivio oggi disponibili: l'opera venne infatti acquistata, il 27 febbraio 1965, da Carlo Ponti, ufficialmente per la sede della sua Società immobiliare 'Via dei Laghi' in piazza Ara-coeli 1, a un prezzo d'acquisto inferiore a quello inizialmente auspicato, ma comunque considerevole: Lit. 6.500.000.⁴³ Degno di nota il particolare che il dipinto di Magritte risultasse dotato, in quest'ultima compravendita, di una cornice trecentesca intagliata in legno, elemento di cui si era forse arricchito nel corso della sua permanenza in Italia e che certo contribuì ad aumentarne il valore e l'attrattiva. A distanza di due anni dal fallimento finanziario della mostra del gennaio 1963, il mercato per le opere di Magritte appariva in questo momento assai più vivace, assestandosi su cifre considerevoli destinate ad aumentare ulteriormente.⁴⁴

Altre opere magrittiane passano in aste Finarte tra il 1968 e il 1971, data limite della presente indagine. In quella del novembre 1968 un'altra importante tela di Magritte viene messa all'asta, *La lumière du pôle* (1926-1927, cm 139x105):⁴⁵ acquistata da Mesens con lo stock Le Centaure, a seguito di vendita entrò, dopo il citato passaggio in Finarte, nella collezione di Carlo Ponti e Sophia Loren (non è chiaro se acquistato per loro da un portanome o attraverso una successiva mediazione).⁴⁶ Purtroppo, l'esemplare consultato del catalogo Finarte era privo dell'inserito con i prezzi di aggiudicazione, ma ritengo che ipotizzare un importo di vendita di poco inferiore ai dieci milioni di lire non sia lontano dal vero.⁴⁷

Nell'asta Finarte dell'aprile 1970 si batte un'opera importante di Magritte, *Le roman populaire*,⁴⁸ un olio su tela del 1944 di dimensioni ridotte (cm 50,5 x 65,5), per l'importo esorbitante di tredici milioni di lire.⁴⁹ La provenienza dell'opera registra un lungo periodo di permanenza in Italia: fu acquistata da Arturo Schwarz dalla Brook Street Gallery di Londra nel 1962, ma al momento non è dato sapere se fu direttamente Schwarz in incognito, o un suo cliente che l'aveva acquistata, a mettere in asta il dipinto nel 1970, che sarebbe poi ricomparso sul mercato di New York.⁵⁰

Nell'asta Finarte del maggio 1970 compare inoltre *Le paysage retrouvé* (1926): era appartenuto a Mesens, che lo aveva forse acquistato con la liquidazione dello stock della galleria Le Centaure di Bruxelles nel 1932. Mesens lo vende nel 1960 ad Arturo Schwarz a Milano, ma suc-

cessivamente il dipinto si ritrova nello stock di Alexander Iolas a Milano.⁵¹ Non mi è stato possibile, per il momento, individuare il prezzo di aggiudicazione dell'opera, che lascerà comunque l'Italia e sarà poi battuta in successive aste Sotheby's.

È ancora Magritte a spuntare prezzi di aggiudicazione notevolissimi nelle aste Finarte dell'ottobre 1970 e del dicembre 1971. Nella prima, *L'île des trésors*,⁵² una gouache su cartoncino del 1942, viene battuta a tredici milioni di lire, mentre l'olio su tela *Mélusine*,⁵³ del 1952, proveniente dalla Galleria Notizie di Torino, di piccole dimensioni (cm 30x40), raggiunge l'importo di Lit.11.500.000 (esiti finanziari eclatanti in entrambi i casi). Ancora più sensazionale il risultato raggiunto da *Le maître du plaisir* (1926): giunta in gallerie parigine per il tramite di Mesens nei primi anni Sessanta, l'opera, presentata nel 1965 alla retrospettiva della Galleria Notizie di Torino (e poi riproposta anche alla Medusa di Roma e al Castello Spagnolo dell'Aquila), passa nell'asta Finarte del dicembre 1971, dove viene aggiudicata per la cifra record di venti milioni di lire.⁵⁴ Molto probabilmente fu acquistata in tale occasione dal collezionista milanese Gino Lizzola; in ogni caso, l'opera lascia l'Italia non oltre il 1984, anno in cui viene battuta in asta Sotheby's a New York.

Si ritorna ora agli altri artisti. Non sorprende che Ernst (quest'ultimo frequentemente presente nelle aste Finarte) e Miró (meno ricorrente e quasi sempre con opere grafiche) continuassero ad avere ottimi risultati: nel maggio 1971, *Portrait de J.M. peintre béni* (1948; cm 76x41) di Max Ernst, già appartenuto alla Albert Loeb Gallery di New York, viene battuto al prezzo record di Lit. 24.000.000; nell'ottobre 1970, *Personnages* di Miró (1937, cm 75x57), una tecnica mista su cartone già transitata per la Galleria Cadario di Milano, viene acquistato a Lit. 13.000.000.⁵⁵ Ma vi sono anche altri artisti che, come Magritte, si rivelano sullo scorcio degli anni Sessanta un eccellente investimento: Victor Brauner, Wifredo Lam e, in misura leggermente minore o meglio in modo più discontinuo, Roberto Matta.

La frequente presenza di Victor Brauner nelle aste Finarte degli anni Sessanta può sorprendere se si pensa con quanta cura l'artista, seguito per questi aspetti dall'intransigente moglie Jacqueline, avesse svolto un'attenta opera di controllo del mercato internazionale mediante il noto meccanismo del contratto in esclusiva, che consisteva nel suo caso nell'obbligo di un acquisto anticipato annuo di un notevole numero di opere con annesso listino prezzi e percentuali fisse. Invano Bruno Sargentini cercherà di aggirare tale imposizione, ricordando all'artista il suo ruolo pionieristico nel presentarlo nella mostra romana

all'Attico del 1961 e a quella milanese da Schwarz l'anno successivo,⁵⁶ che avevano a suo dire contribuito a creare una rete di nove nuovi collezionisti italiani appassionati alla sua opera (tra questi, il già ricordato Pietro Campilli, che si recò anche a Parigi a incontrare l'artista):⁵⁷ di fatto anche Sargentini, negli anni in cui ebbe l'esclusiva,⁵⁸ dovette sottostare a tale regola, che tuttavia proprio la nuova realtà delle aste d'arte contemporanea aveva messo in crisi, come rivela un carteggio tra il gallerista romano e Giuseppe Bertasso, direttore della Bussola di Torino.⁵⁹ Quest'ultimo, discutendo l'organizzazione di una personale di Brauner, si lamenta dei prezzi eccessivamente alti del listino, del fatto che in precedenza Sargentini avesse offerto opere dell'artista a collezionisti torinesi e che a eccezione di tre opere i pezzi provenissero da collezioni private; dichiara inoltre che avrebbe potuto acquistare opere di Brauner a costi ben inferiori a Parigi, dove prevalevano comunque i prezzi di mercato, e infine (osservazione qui particolarmente interessante) che a un'asta torinese erano passate opere dell'artista con valutazioni di partenza molto inferiori.⁶⁰ Al termine di tale filippica, Bertasso chiedeva di essere esentato dall'acquisto obbligatorio delle tre opere, ma l'accordo sarebbe infine saltato.

Dopo la morte dell'artista, tra il 1967 e il 1971, la presenza di opere di Brauner in aste Finarte si intensificò, certo sollecitata dalle quotazioni in ascesa degli artisti surrealisti. Nell'asta del novembre 1968 passa l'olio su tela *Paysage humanisé* (1956, cm 60x73), che era stato esposto al Salone Annunciata di Milano, all'Attico di Roma e alla Galleria Notizie di Torino.⁶¹ Nel dicembre 1969, l'anno della personale a Roma presso la Galleria Iolas-Galatea, si presenta *Expulsion du double* (1946, cera su masonite),⁶² di cui è stato possibile individuare l'acquirente nel famoso sarto dell'élite milanese Cesare Tosi.⁶³ Nell'asta dell'aprile 1970, per cui disponiamo dei prezzi di aggiudicazione, vengono battuti *Les amoureux* (1955, tempera su tela, cm 92x73), già esposta all'Attico, per l'importo notevole di Lit. 12.500.000,⁶⁴ mentre l'olio su tela *Victor victorescent* (1949, cm 46x48), la cui provenienza includeva la Alexander Iolas Gallery New York-Milano, raggiungeva Lit. 7.500.000.⁶⁵ Tali valori al rialzo si mantenevano saldamente anche nelle aste del 1970-71: nell'ottobre 1970, la cera su carta intitolata *Composition* (cm 50,5x66) veniva venduta a Lit. 13.000.000, eguagliando le quotazioni ottenute da Magritte nella stessa occasione, mentre *L'instinct* (1958, cera su tela, cm 60x73) si attestava a Lit. 10.500.000.⁶⁶

Al confronto con Brauner, i prezzi di aggiudicazione conseguiti nelle aste Finarte da Roberto Matta, che negli stessi anni aveva scelto Bruno Sargentini dell'Attico come suo gallerista di riferimento, risultano

meno considerevoli e piuttosto altalenanti: se già nella prima metà degli anni Sessanta i suoi esiti in asta stentavano a superare il milione di lire ed erano nettamente inferiori a quelli di Ernst e Magritte, nel 1970 i suoi dipinti a olio raggiungono importi tra i due e i sei milioni di lire circa, oscillazioni certo anche imputabili alla qualità delle opere esposte ma comunque nettamente inferiori, ad esempio, alle cifre raggiunte da Brauner.⁶⁷ Forse la sua pittura risultava troppo intellettualistica per il pubblico milanese di Finarte, o forse la ricca produzione dell'artista aveva creato una certa saturazione del mercato.⁶⁸

Quantitativamente meno presente in Finarte rispetto a Matta, Wifredo Lam conseguiva negli stessi anni risultati ben più notevoli: si va dai Lit. 5.500.000 raggiunti nell'aprile del 1970 da *My cousin* (1962, olio su tela, cm 110x85),⁶⁹ già presso la Galerie Albert Loeb di Parigi, all'eccellente esito di *Jungle* (1944, olio su tela, cm 200x126),⁷⁰ proveniente dalla Galerie La Boetie di New York, che viene battuto nell'ottobre dello stesso anno per quattordici milioni di lire. Il successo finanziario, in questo caso, oltre che dall'importanza e dalla qualità delle opere, era stato certamente garantito anche dalle *lettres de noblesse* loro conferite dalle prestigiose gallerie presso le quali erano transitate. Si conclude con uno sguardo a un artista quasi assente dalle aste Finarte, e comunque caratterizzato da un mercato finanziariamente in controtendenza rispetto agli altri surrealisti: André Masson. Dal punto di vista espositivo, rispetto al fervore della fine degli anni Cinquanta,⁷¹ si era registrato nel decennio successivo minore interesse anche se, dal 4 giugno al 30 settembre del 1970, Schwarz aveva ospitato a Milano un'importante retrospettiva.⁷² Poco prima di tale mostra compariva finalmente nell'asta Finarte dell'aprile 1970 il dipinto *L'alarme* (1966, olio su tela, cm 54x67),⁷³ non si sa se direttamente o indirettamente proposto dalla Galerie Louise Leiris di Parigi, che lo rappresentava e che viene citata in catalogo per la provenienza dell'opera: la vendita si chiude a Lit. 1.800.000, un esito finanziario decisamente modesto se paragonato ai risultati di Ernst, Magritte e Brauner di quel periodo. Nella vendita del marzo 1971, *Rovine* (1926 ca., olio su tela, cm 35x24),⁷⁴ nonostante la sua notevole storia espositiva, registra un risultato di Lit. 1.500.000, certo non giustificabile solo in base al piccolo formato del dipinto, visto che le minuscole opere di Brauner superavano senza problemi i dieci milioni di lire. D'altronde, tali risultati erano sostanzialmente in linea con le quotazioni costanti dell'artista nel corso degli anni Sessanta, anche all'estero, come emerge da un regesto dei prezzi di aggiudicazione di aste europee e americane della metà degli anni Sessanta, certo più alti di quelli raggiunti in Finarte ma non sensazionali.⁷⁵

Conclusioni

Dalle vendite all'asta Finarte emerge un quadro piuttosto variegato: rispetto a una notevole presenza di opere surrealiste per numero e qualità, si nota tuttavia che alcuni artisti erano poco rappresentati o a volte quasi del tutto assenti, almeno nel decennio preso in esame. Miró e Dalí, ad esempio, compaiono raramente, e con opere non particolarmente importanti; ancora meno significativa la presenza di André Masson, sia in termini quantitativi che di risultati finanziari. In quel periodo, evidentemente, tali artisti venivano proposti su piazze alternative a quelle delle vendite Finarte.

Nel complesso, comunque, emerge dal mondo delle aste milanesi di quegli anni un mercato vivace, con grande mobilità delle opere, certo sollecitata anche dalla loro esponenziale crescita di valore in quel ristretto lasso di tempo, che dovette indurre molti galleristi e collezionisti ad acquistare e rivendere a breve termine: è il caso, come si è visto, di opere quali *L'espion*, *Le sommet du regard*, *L'île au trésor* e *Mélusine* di Magritte, *Le brasier* di Dalí e *Personnages* di Miró. A parte una figura come Max Ernst, che mantenne sempre un ottimo livello nelle vendite milanesi, il vero boom finanziario fu rappresentato da René Magritte e Victor Brauner, sempre molto presenti e con prezzi di aggiudicazione davvero sorprendenti a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Come si comprende da uno sguardo ai cataloghi, la provenienza delle opere surrealiste in aste Finarte, tra la fine degli anni Sessanta e i primi Settanta, registra un'intensificazione della presenza dei galleristi che si erano specializzati nel settore (a Torino, Tazzoli per la Galatea e Luciano Pistoì per la Galleria Notizie; a Milano, Arturo Schwarz, Alexander Iolas e Roberto Scalabrini; a Roma, Bruno Sargentini per L'Attico). Tali indicazioni si possono interpretare, il più delle volte, come registrazione del transito delle opere in vendita presso quegli spazi espositivi, e non come un loro diretto coinvolgimento; rimane comunque evidente che in quegli anni Finarte era diventata una realtà competitiva per le gallerie, esercitando un'azione concorrenziale e alternativa alla loro giurisdizione, e che i mercanti si confrontarono senza pregiudizi con tale realtà: molti di loro non esitarono ad acquistare o a vendere in asta, in quest'ultimo caso mantenendo l'anonimato o attraverso canali di mediazione. Si pensi, tra gli esempi possibili, all'acquisto, da parte di Carlo Cardazzo, de *La confidence capitale* di Magritte (1961) o alla vendita (forse mediata da Mario Tazzoli) de *Le sommet du regard* di Magritte (1962); significativo è anche il caso de *Le maître du plaisir* di Ma-

gritte, che viene battuto in asta nel 1971, sei anni dopo essere stato esposto nelle gallerie Notizie di Torino e La Medusa di Roma e alla retrospettiva dell'Aquila.

Ma le aste costituirono un fattore perturbante anche per gli artisti famosi, alcuni dei quali vedevano messo in crisi il criterio del contratto in esclusiva: è il caso, come si è visto, di Victor Brauner, che imponeva a Bruno Sargentini ferree regole di prezzi fissi e non trattabili, che tuttavia potevano trovare proprio nelle aste un canale alternativo finanziariamente più vantaggioso.

Sul piano del costume, infine, l'avvento delle aste Finarte determinò senz'altro un ampliamento dello spettro di interesse per l'arte contemporanea in Italia in fasce di pubblico fino a quel momento estranee al collezionismo; tuttavia, occorre segnalare che sono emersi, nel decennio preso in esame, almeno per quanto riguarda il Surrealismo, nomi di acquirenti illustri (Cesare Tosi, Dino Fabbri, Gino Lizzola), il che dimostra che nel complesso si trattò di un processo di democratizzazione abbastanza relativo, almeno per quanto riguardava le opere di grande rilievo qualitativo.

¹ Cfr. Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Edizioni d'arte Fratelli Pozzo, Torino, 1960; *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, a cura di Id., catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, 4 marzo-9 aprile 1961), Pozzo-Salvati-Gros, Torino, 1961.

² Cfr. Marco Valsecchi, *Venti quadri da salvare*, «Tempo», 8 settembre 1955, pp. 33-42.

³ Marchiori, *La pittura straniera*, cit., tavv. n.n.

⁴ Ivi, tavv. n.n.

⁵ *La pittura moderna*, cit., nn. 74-76, 159, 162.

⁶ Ivi, n. 160.

⁷ Ivi, n. 161.

⁸ Ivi, n. 158. Un altro importante dipinto di Roberto Matta, *Senza titolo*, nella collezione del medico-collezionista milanese Alessandro Passaré, non è presente nelle citate pubblicazioni a cura di Marchiori, il che fa supporre che l'opera, acquistata in data imprecisata dalla galleria milanese Spadon, all'inizio degli anni Sessanta non fosse forse ancora entrata a far parte della sua raccolta, oppure, come sostenuto invece da Nicoletti, che il collezionista gravitasse intorno ad altri ambienti rispetto a quelli sondati da Marchiori. Cfr. Manfredo Nicoletti, *Alessandro Passaré. Fisionomia di un collezionista*, in *L'avanguardia primitiva. La collezione di Alessandro Passaré*, a cura di Id., Fondazione Passaré-Scalpendi, Milano, 2014, pp. 57-58, 62.

⁹ Cfr. *La pittura moderna*, cit., n. 73. L'Obelisco di Roma aveva organizzato una personale di Tanguy già nel 1953; e i direttori della galleria, Irene Brin e Gaspero del Corso, avevano un'opera dell'artista sul caminetto della loro abitazione romana a Palazzo Torlonia, in via Bocca di Leone (cfr. Anonimo, *La casa specchio di due personaggi contemporanei*, rivista non identificata, p. 18 e riproduzione, Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso e L'Obelisco, Galleria nazionale d'arte

moderna, Documentazione personale, 1945-1991, Unità di conservazione: faldone 11-13; scatola 14-16, 1. Carte sparse, docc. 109 / cc. 200; Ilaria Schiaffini, *Surrealisti e neo-romantici sbarcano a Roma, 1948-1954: il caso della galleria L'Obelisco*, «Predella», 49 e ½, 2021, pp. 104-105). Circa i collezionisti di Tanguy – elenco certo non esaustivo – si ricorda che a Torino, il notaio Remo Morone e il medico Marcel Hutter ne avevano prestato uno ciascuno per la mostra *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo* alla Gam di Torino nel 1967; evidentemente l'iconografia biomorfa dell'artista risultava interessante per i medici, dato che un altro collezionista fu il neurologo genovese Lionello De Lisi (*Costruire e distruggere*, 1940, olio su tela, Lascito De Lisi Usigli, Galleria internazionale d'arte moderna, Venezia; l'opera fu acquistata, al prezzo di Lit. 600.000, all'Obelisco nel 1953, cfr. Schiaffini, *Surrealisti*, cit., p. 108, nota 49); un importante Tanguy del 1927, *Sortons!*, proveniente dalla torinese Galleria Notizie di Luciano Pistoï, era nella raccolta dell'industriale parmense ma biellese d'adozione Enrico Lucci. Cfr. *Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carlucio, catalogo della mostra (Torino, Galleria civica d'arte moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Associazione Amici Torinesi dell'Arte Contemporanea, Torino, 1967, p. XXVI, nn. 232, 241; Alessandro Nigro, *“Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo” a Turin in 1967: histoire d'une exposition surréaliste mémorable*, in *Le surréalisme et l'argent*, sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez, Martin Schieder, arthistoricum.net, Paris-Heidelberg, 2021, pp. 382-401; Matteo Piccolo, *1961-2011. I cinquant'anni del lascito De Lisi-Usigli a Ca' Pesaro*, «Bollettino dei Musei Civici Veneziani», 6, 2011, pp. 142-155; *La collezione Enrico Lucci*, a cura di Vittorio Natale, S.A.T.E., Zingonia (Bg), 1997.

¹⁰ Marchiori, *La pittura straniera*, cit., tav. n.n.; *La pittura moderna*, cit., n.

154. Caso di studio interessante è la circolazione di questo pastello-collage su carta (cm 49,8x31,9), già esposto alla retrospettiva dell'artista al Casino Communal di Knokke-le-Zoute nel 1956. Proveniente dalla Galleria Gissi di Torino, almeno dal 1960 l'opera è nella collezione De Fabianis (ma alcune fonti ribaltano l'ordine di questi due primi proprietari italiani); dopo la mostra curata da Marchiori nel 1961, viene riesposta a Torino, nella mostra *Da Dada al surrealismo* della Galleria Il Narciso (1967-68), organizzata contestualmente alla mostra *Le Muse inquietanti* della Gam; nell'ottobre 1971 passa nell'asta Finarte con prezzo di aggiudicazione di Lit. 5.500.000, entrando in una nuova collezione privata non identificata; cfr. *Finarte. Asta di opere di arte contemporanea n. 117*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 28 ottobre 1971), Finarte, Milano, 1971, n. 43, tav. XXI. L'opera riemerge sul mercato nel 2019, quando viene aggiudicata in un'asta milanese della casa Il Ponte al prezzo di euro 55.000, raddoppiando la valutazione di partenza (cfr. <https://www.ponteonline.com/it/lot-details/auction/467/lot/18/Salvador+Dal%C3%A9+Le+Brasier+Le+Coupes+1930+cira+pastelli+collage+su+carta+a>, ultimo accesso: dicembre 2024).

¹¹ Cfr. Marchiori, *La pittura straniera*, cit., pp. nn.

¹² «La prima consistente asta milanese d'arte moderna si era tenuta alla Galleria Brera tra il 6 e il 8 marzo 1961», scrive Mariella Milan (*Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet-Fondazione Passaré, Macerata, 2015, p. 171); ma già nel novembre 1960 si era tenuta presso la medesima galleria l'asta *Maestri contemporanei*, di cui non sono tuttavia ancora riuscito a prendere visione del catalogo.

¹³ Cfr. ivi, pp. 170-189 e 215-232.

¹⁴ Dopo Milano, le aste di arte contemporanea si estesero gradualmente in altre città italiane: già nel 1962, ad

esempio, sono attive le case d'asta Codebò a Torino, Farsettiarte a Prato e quelle dell'antiquario Bruno Vangelisti a Lucca. Nel 1963 e 1964 si tennero due mostre-mercato d'arte contemporanea a Firenze. Sempre nel 1964 iniziano le aste d'arte contemporanea a Roma, all'Hotel Cavalieri Hilton e al cinema Fiammetta (queste ultime organizzate dalla Galleria Brera di Milano). Per motivi di spazio non ho potuto qui inserire le analisi dedicate a tali realtà, che presenterò in altra sede.

¹⁵ Ci si è basati sulle collezioni dei cataloghi presenti nella biblioteca del KHI di Firenze e della Fondazione Cini a Venezia. I prezzi di aggiudicazione delle opere sono presenti su un foglietto allegato ai singoli cataloghi; in qualche caso tale importante documento è risultato mancante. Lo spoglio è stato effettuato su ventinove cataloghi di aste che ebbero luogo dal novembre 1961 all'ottobre 1971, che verranno citati all'occorrenza.

¹⁶ Cfr. Milan, *Milioni*, cit., pp. 184-186.

¹⁷ Cfr. *Finarte Prima vendita pubblica all'asta di opere d'arte moderna*, catalogo d'asta (Milano, Angelicum, 22 novembre 1961), Finarte, Milano, 1961, n. 136. Nel catalogo inaugurale Finarte non sono riportate né le stime né i prezzi di aggiudicazione, e quindi è possibile solamente fare congetture relativamente al valore per il quale l'opera fu battuta. La valutazione di un dipinto di Magritte in Italia nell'anno successivo si aggirava intorno ai 2/3 milioni di lire e si può quindi ragionevolmente supporre che Cardazzo dovette acquistare l'opera per un importo certo non inferiore, anche tenendo conto dei dati di cui alla nota 20.

¹⁸ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné*, a cura di David Sylvester, *I: Oil Paintings 1916-1930*, a cura di David Sylvester e Sarah Whitfield, Menil Foundation-Fonds Mercator, Antwerp, 1992, p. 257, n. 197. Sulla figura di Mesens e sul Surrealismo in Inghilterra, cfr. Caterina Caputo, *Collezionismo e mercato*.

La London Gallery e la diffusione dell'arte surrealista, Pontecorboli, Firenze, 2018; Eadem, *E.L.T. Mesens e il Surrealismo in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta*, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2025 (in corso di stampa).

¹⁹ L'opera è stata recentemente esposta: cfr. *Il Surrealismo e l'Italia*, a cura di Alice Ensabella, Alessandro Nigro, Stefano Roffi, catalogo della mostra (Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, 14 settembre-15 dicembre 2024), Dario Cimorelli Editore, Milano, 2024, p. 139, n. 36.

²⁰ Cfr. *Finarte Prima vendita pubblica* cit., n. 135. L'opera è stata poi datata al 1926 e non se ne conosce più l'attuale ubicazione; cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné*, a cura di David Sylvester, *IV: Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*, a cura di Sarah Whitfield e Michael Raeburn, Menil Foundation-Fonds Mercator, Antwerp, 1994, n. 1604. Si conosce il prezzo di aggiudicazione dell'opera all'asta del 1961 grazie al Catalogo Bolaffi: Lit. 2.000.000, cifra davvero notevole per un collage. Cfr. *Il collezionista d'arte moderna 1963*, a cura di Luigi Carluccio, Giulio Bolaffi Editore, Milano, 1963, p. 305. L'acquirente fu un collezionista torinese al momento non identificato, che prestò poi l'opera per la mostra sul Surrealismo della Gam di Torino; cfr. *Le Muse inquietanti*, cit., p. XXV, n. 203.

²¹ *Finarte Prima vendita pubblica* cit., n. 54.

²² Cfr. *ivi*, n. 36 (riprodotto senza data).

²³ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 269, n. 215.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 281, n. 230 (con il titolo alternativo *La lectrice soumise*).

²⁵ Lettera di E.L.T. Mesens a Enrico Baj, 25 novembre 1959, Mart, Archivio del '900, fondo Baj, Baj.4.3.2, cit. in A. Sanna, *Enrico Baj collectionneur du merveilleux*, in *Le surréalisme et l'argent*, cit., p. 308. La studiosa precisa che l'opera rimase a lungo nella collezione Baj, che

la cedette poi alla figlia Lucilla, nella cui collezione era ancora attestata alla data del 1979 per poi essere ulteriormente venduta. Cfr. *ivi*, p. 308, nota 23.

²⁶ Cfr. *Il collezionista d'arte moderna 1962*, a cura di Luigi Carluccio, Giulio Bolaffi Editore, Milano, 1962, p. 117. Occorreranno ovviamente ulteriori ricerche d'archivio per confermare tale ipotesi.

²⁷ La mostra della Galleria Falanga era una ripresa di quella della Galatea con due modifiche.

²⁸ Cfr. Lettera di Bruno Sargentini ad Alexander Iolas del 30/01/1963 (Fondo Galleria L'Attico, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Scheda IT-GNAM-ST0024-000229). Il gallerista adduce come spiegazione la durata troppo breve della mostra. Il listino prezzi è ricavato da appunti manoscritti sulle pagine del catalogo della mostra romana conservato nel predetto Fondo. Solo tre opere dell'elenco non recano importi, il che potrebbe far supporre che Schwarz le avesse vendute nella tappa milanese (o che forse si trattasse di opere non in vendita).

²⁹ Cfr. *Finarte-Ketterer Asta d'arte moderna Milano*, cat. d'asta (Milano, Angelicum, 21-23 novembre 1962), Finarte, Milano, 1962, p. 55, n. 139, tav. n. 139 (qui intitolata *Fenêtre et quille*). Robert Norbert Ketterer, esperto di Espressionismo, si occupò d'aste d'arte contemporanea a Stoccarda dal 1947 al 1962 e fu coinvolto in questa edizione dell'asta Finarte, il cui catalogo è l'unico a contenere una valutazione di partenza delle opere esposte. L'edizione da me consultata non conteneva l'inserito con i prezzi di aggiudicazione, consuetudine probabilmente iniziata successivamente.

³⁰ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 173, n. 86.

³¹ Cfr. Chiara Perin, *Mario Tazzoli e la Galleria Galatea*, «Studi di Memofoné», 28, 2022, p. 52, nota 73.

³² Che mercanti e galleristi approfittassero della nuova realtà delle aste di arte contemporanea, sia per acquistare che

per vendere sotto mentite spoglie, mi sembra un dato evidente. Ne è ulteriore prova un esemplare del catalogo dell'asta della Galleria Brera del 1961, in cui un mercante che non sono riuscito a identificare annota i suoi commenti accanto ai lavori in vendita: il nome di Carlo Cardazzo compare accanto a opere di Victor Brauner, Roberto Matta e Philip Guston; quello di Peppino Palazzoli della Galleria Blu di Milano accanto a un'opera di Sam Francis. Molte opere risultano ritirate dalla vendita, forse perché non avevano raggiunto le quotazioni minime auspicate. Del dipinto di Georges Mathieu *Rencontre avec Poppea*, l'anonimo commentatore scrive: «I francesi lo trovano caro; per mercanti ...». Cfr. *250 opere di maestri contemporanei in vendita*, catalogo d'asta (Galleria d'arte Brera, Milano, 6-8 marzo 1961), Milano, 1961, nn. 197, 198 e 245 (archivio privato dell'autore).

³³ Passato nelle mani di altri mercanti, e dopo un passaggio nella collezione Tosi, *Le sommet du regard* fu nello stock della Davlyn Gallery di New York negli anni Settanta per poi ritornare in una collezione privata italiana dove rimase fino al 1992. Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 173, n. 86.

³⁴ Cfr., rispettivamente, *Finarte. Vendita pubblica all'asta di opere d'arte moderna*, Catalogo d'asta (Milano, Angelicum, 1° dicembre 1964), Finarte, Milano, 1964, nn. 7, 16 e 8.

³⁵ Cfr. Milan, *Milioni a colori*, cit., pp. 215-232.

³⁶ Cfr. *Finarte. Vendita* (1964), cit., p. 32. L'altro autore delle note critiche, che non vengono siglate, è Giovanni Testori, ma è chiaro, sia dallo stile che dall'argomento, che la nota su Matta fu affidata a Valsecchi, noto al pubblico milanese anche per il suo *Breve catalogo surrealista*, apparso nella collana "All'insegna del pesce d'oro" di Vanni Scheiwiller (Milano, 1945).

³⁷ Cfr. Lettera di René Magritte a Bruno Sargentini del 4 dicembre 1962; Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda

IT-GNAM-ST0024-000197. L'artista comunica al gallerista che non sarà presente alla mostra del successivo gennaio.

³⁸ Cfr. *René Magritte. Selezione di dipinti dal 1925 al 1962*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Notizie, marzo 1965), Torino, 1965; *René Magritte*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 8-25 maggio 1965), con un testo di Roland Penrose, Milano, 1965; *René Magritte. Selezione di dipinti dal 1925 al 1962*, catalogo della mostra (Roma, Galleria La Medusa, giugno 1965), Roma, 1965; *Omaggio a Magritte*, catalogo della mostra, a cura di Enrico Crispolti (L'Aquila, Castello Spagnolo, nell'ambito della rassegna *Alternative attuali 2*, 7 agosto-30 settembre 1965), Lerici, Milano, 1965. Sulla mostra dell'Aquila, cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Il Magritte "pop" del 1965*, in *Alternative attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 108-113. Occorre inoltre segnalare che cinque importanti opere di Magritte degli anni Cinquanta e Sessanta furono esposte ad Arezzo, nel contesto della mostra *Mitologie del nostro tempo* a cura di Luigi Carluccio: la provenienza, oltre alle ben note gallerie del Naviglio e Schwarz di Milano e Galatea di Torino, registrava anche la presenza della Galleria Ippolito Simonis di Torino, nonché un collezionista privato che volle mantenere l'anonimato. Cfr. *Mitologie del nostro tempo*, a cura di Luigi Carluccio, catalogo della mostra (Galleria comunale d'arte contemporanea, Arezzo, maggio-giugno 1965), Arezzo, 1965, pp. 35-39. Da ricordare infine, due anni dopo, l'ampia selezione di sedici opere di tutto il percorso artistico di Magritte esposte a Torino nella già ricordata mostra *Le Muse inquietanti*, fra le quali figuravano quelle delle collezioni degli industriali Giovanni Traversa di Rivoli e Aldo Zegna di Biella. Cfr. *Le Muse inquietanti*, cit., p. XXV, nn. 200-214.

³⁹ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., pp. 190-91, n. 112; Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024-000211.

⁴⁰ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 292, n. 245; *René Magritte. Catalogue raisonné*, a cura di David Sylvester, *V Supplement*, a cura di Id., Sarah Whitfield, Michael Raeburn, Menil Foundation-Fonds Mercator, Antwerp, 1997, p. 292. L'opera era stata esposta nel 1963 a Bochum, in Germania, e riproposta nel 1965 nella citata retrospettiva del Castello Spagnolo all'Aquila.

⁴¹ Doveva trattarsi del cognato di Bruno Sargentini, o comunque di un parente della moglie; si trattava forse di un *escamotage* del gallerista per imbastire una trattativa e cercare di ridurre l'importo di vendita.

⁴² Il ben noto architetto Aladino Minciaroni, detto Dino, era un frequentatore della Galleria L'Attico: il suo nominativo risulta infatti fra gli invitati al vernissage della personale magrittiana del 1963. Nel 1970, Minciaroni acquistò il Castello di Montalera sul Lago Trasimeno, restaurandolo negli anni successivi. I miei tentativi di contattare il figlio Marco per avere ulteriori informazioni sull'acquisto del dipinto e sulla collezione dell'architetto sono per il momento rimasti senza esito. Da quanto emerso dalle carte d'archivio, sembrerebbe di capire che l'acquisto in coppia con l'ingegnere Riccardi fosse stato fatto solo a fini di investimento e che i due, oltre a collezionare, svolgessero anche un'attività di *marchands en chambre*.

⁴³ Cfr. Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024-000166. Si vedano, in particolare, l'accordo scritto del 16 aprile 1964, siglato dai tre coproprietari del dipinto di Magritte, con postilla datata 23 ottobre 1964; e la velina della ricevuta d'acquisto indirizzata dalla Galleria L'Attico alla Società Immobiliare 'Via dei Laghi', datata 27 febbraio 1965. Secondo il Catalogo Bollaffi del 1968, intorno alla metà degli

anni Sessanta opere di Magritte erano state aggiudicate in aste inglesi e americane per importi oscillanti tra i 4 e i 5 milioni di lire (ad esempio, *La belle captive II*, 1935, cm 45,5x65, viene battuto per Lit. 5.470.000 in un'asta Christie's a Londra, nel 1966). Cfr. *Catalogo Bolaffi d'arte moderna 1968*, a cura di Sandra Furlotti Reberschak, Bolaffi, Torino, 1967, p. 173; all'artista da poco scomparso si dedica inoltre un omaggio (ivi, pp. 185-190).

⁴⁴ Magritte era ben rappresentato nelle raccolte italiane di artisti, galleristi e collezionisti privati. Oltre a quelli già citati nel testo, si possono aggiungere i nomi di Marcello Mastroianni per gli attori, degli Agnelli e dei Maramotti per il mondo dell'industria e degli imprenditori, e del milanese Alessandro Zodo per i galleristi. Sul tema, cfr., ad esempio, Flavio Fergonzi, *I quadri in casa d'altri. Sull'ambientazione delle opere moderne nelle riviste italiane di interni e di moda dagli anni cinquanta ai settanta*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di Barbara Cinelli et al., Bruno Mondadori, Milano, 2013, pp. 301-320; Giorgio Di Domenico, *Private Shrines: Domestic Experiences of Surrealism in Three Italian Interiors from the Early 1970s*, «International Journal of Surrealism», I, 2, 2024, pp. 45-64.

⁴⁵ Cfr. *Finarte. Mostra di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 12-21 novembre 1968), Finarte, Milano, 1968, p. 13, n. 13.

⁴⁶ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 202, n. 129 (per l'asta Finarte, viene riportata erroneamente la data del novembre 1969, che si riferisce invece a una vendita interamente dedicata alla grafica).

⁴⁷ Di Magritte era inoltre presente in quest'asta l'opera *Portrait dans le paysage*. Cfr. *Finarte. Mostra (1968)*, cit., p. 44, n. 50. L'opera, la cui ubicazione è sconosciuta, è stata successivamente in-

titolata *Renée Cordier* e datata al 1936; cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné*, a cura di David Sylvester, II: *Oil Paintings and Objects 1931-1948*, a cura di David Sylvester e Sarah Whitfield, Menil Foundation-Fonds Mercator, Antwerp, 1993, p. 227, n. 413.

⁴⁸ Cfr. Ivi, p. 337, n. 560.

⁴⁹ Cfr. *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 9 aprile 1970), Finarte, Milano, 1970, n. 120. Si ricorda che al prezzo di vendita andava aggiunta la commissione del 10% di Finarte, oltre a un'ulteriore tassazione (I.G.E.) che tuttavia veniva meno in caso di transazione da privato a privato.

⁵⁰ Il dipinto fu poi in altre due collezioni private italiane, con una parentesi presso la Galleria d'arte Maggiore di Bologna; nel 2020 fu battuto in asta Christie's a Londra (*The Art of the Surreal Evening Sale*, n. 45) alla cifra di 1.187.250 sterline inglesi, pari a ca. 1.403.000 Euro. Cfr. catalogo d'asta online (https://www.christies.com/en/lot/lot-6252216?ldp_breadcrumb=back, ultimo accesso: dicembre 2024).

⁵¹ Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 196, n. 120; *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 26 maggio 1970), Finarte, Milano, 1970, n. 40, tav. XVIII.

⁵² Cfr. *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 27 ottobre 1970), Finarte, Milano, 1970, p. 11, n. 51, tav. XXXII. L'opera, più correttamente intitolata *L'île au trésor*, fu rivenduta in asta Sotheby's a New York il 2 maggio 1974, con provenienza Dino Fabbri, il noto editore d'arte nonché collezionista, che era quindi stato molto probabilmente l'acquirente nell'asta Finarte del 1970. Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné*, a cura di David Sylvester, IV: *Gouaches, Temperas, Watercolours and Papiers Collés 1918-1967*, a cura di Sarah Whitfield e Michael Raeburn, Menil Foundation-

Fonds Mercator, Antwerp, 1994, p. 50, n. 1171.

⁵³ Cfr. *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 27 ottobre 1970), Finarte, Milano, 1970, p. 11, n. 50, tav. XXXI. Ai curatori del *catalogue raisonné* è sfuggito questo passaggio e la provenienza dalla Galleria Notizie; si apprende invece, dalla loro scheda, che l'opera, conservata in quel momento presso The Severin Wunderman Collection, era stata esposta alla Galleria Bellini di Milano nel 1969 con la data errata del 1959; già nel 1974 risulta di proprietà della Galerie Isy Brachot di Bruxelles. Cfr. *René Magritte. Catalogue raisonné IV*, cit., p. 207, n. 789 (qui ipoteticamente attribuita al 1953 anziché al 1952).

⁵⁴ Cfr. *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 2 dicembre 1971), Finarte, Milano, 1971, n. 58, tav. XXX; *René Magritte. Catalogue raisonné I*, cit., p. 172-73, n. 85 (qui si apprende che l'opera fu nuovamente venduta in asta Sothebys a New York il 14 novembre 1984 (ivi, p. 173); *René Magritte. Catalogue raisonné V*, cit., p. 122. Il passaggio dell'opera nell'asta Finarte del 1971 è sfuggito sia ai curatori del *catalogue raisonné* che a quelli della recente asta Christie's New York *Impressionist & Modern Paintings, Drawings & Sculpture Part I* (2025). Cfr. <https://www.christies.com/lot/lot-1073073> (ultimo accesso: dicembre 2024). Nella medesima asta Finarte del dicembre 1971, viene battuto anche il bozzetto a tempera su cartone che Magritte realizzò per il Gala de la presse del 1959, che viene aggiudicato al prezzo di Lit. 8.500.000; cfr. *Finarte. Asta* (1971), cit., n. 75, tav. XLII.

⁵⁵ Cfr. rispettivamente, *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 25 maggio 1971), Finarte, Milano, 1971, n. 56, tav. XXVIII; *Finarte. Asta* (ottobre 1970), cit., n. 36, tav. XVIII e coperti-

na. *Personnages* di Miró era stato già venduto, pochi anni prima, al prezzo di Lit. 7.500.000 (cfr. *1966 Catalogo Bolaffi d'arte moderna*, a cura di Sandra Furlotti Reberschak, Bolaffi, Torino, 1965, pp. 234-235). Può essere utile confrontare il risultato record di Max Ernst con quello raggiunto, nell'asta Finarte del dicembre 1971, da un'acquaforte di Pablo Picasso (*Busto di fauno*, 1946, tempera su carta, cm 66x51, esposta nel 1966 alla Galleria Galatea di Torino e successivamente al Fante di spade di Roma), battuta a Lit. 23.000.000. Cfr. *Finarte. Asta* (dicembre 1971), cit., n. 62, tav. XXXI.

⁵⁶ La mostra da Schwarz non aveva registrato buone vendite, come si apprende dalla lettera di Bruno Sargentini a Victor Brauner del 19 maggio 1962, Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024- 000194 - unità archivistica. Sargentini avrebbe riproposto personali di Brauner nel 1964 e 1966. Su Brauner e l'Italia, cfr. Dominique Stella, *Victor Brauner, Iolas e l'Italia*, in *Victor Brauner 1903-1966*, a cura di Ead., catalogo della mostra (Milano, Galleria Credito Valtellinese, maggio-giugno 1995), Mazzotta, Milano, 1995, pp. 96-98; Iliaria Schiaffini, *Esposizioni surrealiste a Roma dal dopoguerra alla fine degli anni sessanta*, in *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., pp. 70-77.

⁵⁷ Cfr. lettera cit. del 19 maggio 1962. Il rapporto tra Sargentini e Campilli fu molto stretto e in certe occasioni il gallerista prese (o riprese) anche opere del collezionista, e del figlio Sandro, in conto vendita (cfr. corrispondenza del 1964, Fondo Galleria L'Attico, cit.; in particolare, lettera di Bruno Sargentini a Sandro Campilli del 18 maggio 1964 in cui comunica di aver alienato in conto vendita una delle due opere di Brauner ricevute, *Victor et les animaux*, al prezzo di Lit. 1.450.000). Già nella mostra inaugurale del 1961, Sargentini aveva cercato di inserire anche opere di Brauner presenti in collezioni italiane, ma con esiti problematici. Sfogliando il catalogo, pe-

raltro privo di un elenco generale delle opere esposte, si evince dalle illustrazioni che erano state presentate quattro opere provenienti da raccolte romane: due della collezione Ortolani (doveva trattarsi del direttore d'orchestra Riz Ortolani, rientrato a Roma in quel periodo; quindi probabilmente i suoi Brauner dovevano essere stati acquistati all'estero); una proveniente dal gallerista Tanino Chiurazzi di via del Babuino; un'altra, infine, proveniente dalla collezione personale di Enrico Crispolti a Roma. Cfr. *Victor Brauner Dipinti 1939-1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Attico, 21 gennaio 1961), Abete, Roma, 1961, pagine non numerate. Proprio l'opera di Crispolti (*Le double du double*, 1946, cera su faesite, cm 55x50), peraltro già presentata nella monografia di Marchiori dell'anno precedente (cfr. Marchiori, *La pittura straniera*, cit., tav. n.n., qui riprodotta con il titolo *Pittura* e come facente parte di una collezione privata romana), fu al centro di un'aspra controversia. Brauner, intervenuto alla mostra romana, dichiarò l'opera falsa, nonostante l'avesse in precedenza riconosciuta come propria sulla base di una riproduzione fotografica. È quindi lacunoso il resoconto dell'accaduto da parte di Fabio Sargentini (cit. in Andrea Lanzafame, *Non solo Arte povera: riflessioni intorno alla Galleria L'Attico tra Bruno e Fabio Sargentini*, «Studi di Memofonte», 28, 2022, p. 161; anche se il figlio del gallerista si confonde – il serpente raffigurato nell'opera non esce dalla bocca, bensì dalla nuca della figura – non vi sono dubbi che stia parlando dell'opera di cui sopra), che si limita a ricordare che il critico aveva mostrato il dipinto all'artista durante un viaggio a Parigi. Secondo una lettera della moglie dell'artista, Brauner sarebbe invece incorso nell'errore di autenticare un falso perché sviato dal fatto di aver potuto esaminare solo una riproduzione in bianco e nero, spiegazione che non appare comunque del tutto convincente. Certo l'intricata

vicenda, che ebbe strascichi che coinvolsero anche Corrado Cagli, dovrebbe essere chiarita con ulteriori indagini, in primis nell'Archivio Enrico Crispolti Arte Contemporanea. Qui, per il momento, ci si limita a ricordare che Bruno Sargentini si lamentò dell'episodio, suggerendo a Jacqueline Brauner possibili soluzioni per placare lo scandalo che stava danneggiando gli accordi in corso per la vendita delle opere, ma la moglie dell'artista fu rigida e irremovibile. Cfr. lettere di Bruno Sargentini a Jacqueline Brauner del 11 maggio e del 21 maggio 1964; lettera di Jacqueline Brauner a Bruno Sargentini del 21 maggio 1964, Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024- 000194 - unità archivistica. Emerge comunque, da quanto scritto dalla moglie dell'artista, che vi sarebbe stato un fiorente mercato di falsi Brauner in Italia.

⁵⁸ Dalla documentazione presente negli archivi, gli accordi di esclusiva, con alcune variazioni, furono certamente attivi dal 1961 al 1967, quindi continuando anche dopo la morte dell'artista nel 1966. Dal 1966 ca. si inizia a trovare nei carteggi la firma del figlio Fabio Sargentini al posto di quella di Bruno.

⁵⁹ Cfr. Lettera di Giuseppe Bertasso a Bruno Sargentini del 23 ottobre 1964, Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024- 000329 - unità archivistica.

⁶⁰ Probabilmente Bertasso fa riferimento all'asta Codebò dell'ottobre 1964, in cui un dipinto e una grafica di Brauner vengono aggiudicati rispettivamente a Lit. 2.500.000 e 275.000 (cfr. *1966 Catalogo Bolaffi*, cit., p. 48).

⁶¹ Cfr. *Finarte. Mostra* (novembre 1968), cit., p. 42, n. 48.

⁶² *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 4 dicembre 1969), Finarte, Milano, 1969, p. 9, n. 31 e tav. XI.

⁶³ Sulla sua collezione, cfr. Roberto Fer-tonani, *L'architetto del corpo umano. Cesare Tosi, un ritratto tra eleganza e arte*,

Fondazione Sanguanini Rivarolo Onlus, Rivarolo Mantovano, 2012, p. 146 e *passim*.

⁶⁴ L'opera, ulteriore segnale di interesse verso l'artista, era stata riprodotta a colori sulla copertina del catalogo d'asta, mentre l'immagine in bianco e nero all'interno era stata volutamente accostata a un'opera di de Chirico, *Ettore e Andromaca*, un olio su tela del 1968, per sottolineare le evidenti affinità compositive. Può essere interessante osservare che il dipinto dechirichiano raggiunse un importo nettamente inferiore (Lit. 6.000.000). Cfr. *Finarte. Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, Galleria Finarte, 9 aprile 1970), Finarte, Milano, 1970, n. 51, tav. XX e copertina.

⁶⁵ Ivi, n. 35 e tav. VIII.

⁶⁶ Cfr. *Finarte Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, via dei Bossi 2, 27 ottobre 1970), Finarte, Milano, 1970, p. 16, nn. 90, 91 e relativo inserto.

⁶⁷ Cfr. *Finarte. Asta* (aprile 1970), cit., nn. 116, 118, 119 e 140; *Finarte Asta* (ottobre 1970), cit., n. 87, 101; *Finarte Asta di opere d'arte contemporanea*, catalogo d'asta (Milano, via dei Bossi 2, 10 dicembre 1970), Finarte, Milano, 1970, nn. 72, 73. Tutte le opere presentate erano di recente produzione.

⁶⁸ Dal carteggio di Matta con Sargentini (cfr. Fondo Galleria L'Attico, cit., Scheda IT-GNAM-ST0024-000209 - unità archivistica), emerge un rapporto tumultuoso. Il gallerista da un lato è pronto ad accontentare ogni suo capriccio, anche se a volte se ne lamenta, dall'altro lo sprona a produrre. Il 10 novembre 1962 i due avevano firmato un contratto in esclusiva per cinque anni.

⁶⁹ Cfr. *Finarte Asta* (aprile 1970), cit., n. 86.

⁷⁰ Cfr. *Finarte Asta* (ottobre 1970), cit., n. 26.

⁷¹ Nel 1958, si tenne una retrospettiva con 23 opere nel padiglione francese alla Biennale di Venezia, diretto quell'anno

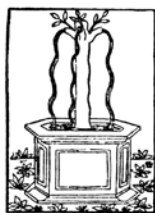
da Raymond Cogniat; l'anno precedente, per la V edizione della rassegna torinese *Pittori d'oggi Francia-Italia*, erano state esposte otto sue opere; nel febbraio 1959 si era tenuta la personale alla Galleria La Bussola di Torino, che Bertasso invia poi all'Attico di Sargentini a Roma, dove viene presentata da Lionello Venturi.

⁷² Cfr. *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975*, a cura di Ariella Giulivi, Rafaela Trani, Fondazione Mudina, Milano, 1995, pp. 409-410.

⁷³ Cfr. *Finarte Asta* (aprile 1970), cit., n. 80, tav. XLVI.

⁷⁴ Cfr. *Asta di opere d'arte contemporanea n. 106*, catalogo dell'asta (Milano, Finarte, 23 marzo 1971), Finarte, Milano, 1971, n. 37, tav. XV.

⁷⁵ Cfr. *1966 Catalogo Bolaffi*, cit., p. 216; *Catalogo Bolaffi 1968*, cit., p. 185 (con prezzi di aggiudicazione oscillanti tra i due e i tre milioni di lire circa in aste americane, francesi, inglesi e svizzere).



«Un delizioso caos in un cranio inquieto». Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst

Davide Lacagnina

Università degli studi di Siena
Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali
Contact davide.lacagnina@unisi.it

L'articolo approfondisce gli interessi di Max Ernst, agli inizi della sua carriera (1919-1922), per l'arte italiana del Rinascimento e in particolare per la produzione di Raffaello e Michelangelo e ne riconsidera la fortuna nella nascente letteratura psicoanalitica e nella coeva storiografia artistica, alla luce anche della formazione dell'artista come studente di storia dell'arte all'Università di Bonn. La lezione degli antichi maestri, in Ernst, trova un importante momento di maturazione nel confronto con la pittura metafisica di Giorgio de Chirico e con la sua apertura di credito nei confronti della copia *d'après* e del ritorno al mestiere, come è evidente nel 'dipinto di fondazione' *Au rendez-vous des amis* (1922), in cui compaiono sia Raffaello che de Chirico. Nuovi approcci all'attività onirica e alla sua potenza visionaria interrogano i meccanismi del linguaggio e ne verificano la tenuta, tra assenze, ricordi, desideri, paure e pulsioni, che definiscono non solo contenuti di poetica originali ma anche nuove forme politiche di espressione alle origini del Surrealismo, dagli *overpaintings* ai *photocollages*. Così, se il credito di de Chirico era ormai in caduta libera subito dopo la pubblicazione del manifesto del 1924, specie nell'opinione di André Breton, fu Ernst a ereditare e rinnovare la tradizione dell'arte magica di tutti i tempi.

The article explores Max Ernst's early career interests (1919-1922) in Italian Renaissance art and particularly in Raphael's and Michelangelo's works and it reconsiders their fortune in the rising psychoanalytic literature and contemporary art historiography, within Ernst's education as an art history student in Bonn. As for Ernst, old masters' lesson is fostered in dialogue with Giorgio de Chirico's metaphysical painting and his trust in *d'après* copying and *ritorno al mestiere*, as one can see in the "foundation painting" *Au rendez-vous des amis* (1922), in which both Raffaello and de Chirico are present. New approaches to dream activity and its visionary power question the mechanisms of language and test its resilience, amid absences, memories, desires, fears and impulses, that define not only original contents of poetics but also new political forms of expression at the origins of Surrealism, from *overpaintings* to *photocollages*. Thus, if de Chirico's credit was in free fall soon after the publication of the 1924 manifesto, especially in the opinion of André Breton, it was Ernst who inherited and renewed the tradition of magic art over the centuries.

Keywords: Max Ernst, Surrealism, Italian Old Masters, Art History, Psychoanalysis

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Davide Lacagnina, «*Un delizioso caos in un cranio inquieto*». *Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 173-197.
DOI 10.36253/ladiana-3390

Copyright © 2024 Davide Lacagnina

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>

«Un delizioso caos in un cranio inquieto».

Gli antichi maestri italiani e il giovane Max Ernst

Davide Lacagnina

1. Una citazione per iniziare: «in materia di rivolta, nessuno di noi deve avere bisogno di antenati».¹ Sono le parole di André Breton, dal *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1930), con cui Jean Adhémar, direttore del Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale di Parigi, chiudeva la presentazione del catalogo *Quelques ancêtres du Surréalisme* (1965).² Si trattava di una operazione non isolata in quel decennio: una mostra che presentava una selezione di incisioni, da Raffaello a Odilon Redon, adesso lette e interpretate alla luce della poetica bretoniana, in anni di primi tentativi di storicizzazione del Surrealismo e di sguardi trasversali sul movimento, sulle sue fonti e sulla sua eredità.³ Con tutti i necessari distinguo del caso, il testo di Adhémar metteva in valore il carattere innovativo di una prospettiva d'analisi che per la prima volta assumeva esplicitamente il Surrealismo come filtro storico-critico attraverso cui riconsiderare una serie di esperienze d'arte antica e moderna, dal Rinascimento al Simbolismo, con riferimento a «les domaines les plus mystérieux de la rêverie humaine, les effets d'une optique spéciale qui altère profondément la lumière, les proportions, et jusqu'à la densité du monde sensible».⁴ Nondimeno, la cautela con cui il direttore del Cabinet des estampes compendia le proprie riflessioni citando il *Secondo Manifesto del Surrealismo*, si allineava alle riserve di una storiografia restia a rinunciare al mito modernista dell'originalità a beneficio della filologia, anche solo visiva, che la mostra invece si proponeva di esplorare in termini di poetica e di linguaggio. La posizione di Adhémar radicava nell'attitudine difensiva di un *pamphlet* inteso a serrare i ranghi, per liquidare le frange dissidenti del movimento e assicurare una più ortodossa primogenitura bretoniana a un pensiero che, in maniera ancora più escludente, ancora poche righe sopra nel manifesto del 1930, rivendicava come «specificamente moderna» quella «disposizione di spirito che chiamiamo surrealista e che vediamo così attenta a se stessa, [e a cui] ci pare sempre meno necessario cercare degli antecedenti».⁵

Alla data del 1930 la polemica era eminentemente politica (quando non violentemente ideologica) e la volontà di azzerare ogni genealogia era strumentale alla necessità di avocare una paternità e una regia uniche alle pratiche di un esercizio letterario, e più in generale intel-

lettuale, in cui a essere presi di mira erano però ancora soprattutto poeti e romanzieri. Eppure, ad autorizzare un'indagine sugli 'antenati' del Surrealismo alla metà degli anni Sessanta era intervenuto un testo fondamentale dello stesso Breton, *L'Art magique*, apparso nel 1957.⁶ Pubblicato in poche copie, e con una prima distribuzione limitata ai soli iscritti al Club français du livre (che ne aveva promosso l'edizione), il volume, dall'assai ristretta fortuna critica nell'immediato (e a dire il vero anche nei decenni successivi), è da considerarsi in realtà seminale per la sistematizzazione retrospettiva del pensiero bretoniano e dunque per la contestuale storicizzazione del Surrealismo già avviata negli ultimi anni di vita del suo fondatore, tanto più in materia di cultura visiva.⁷ Le riserve e insieme le aperture di Adhémar rivelano le difficoltà ancora di una generazione di studiosi nel superare pregiudizi critici e teorici, specialmente nei confronti delle avanguardie storiche e della presunzione a tratti persino dogmatica di una coerenza – linguistica, cronologica, geografica – da preservare intatta, nella sua purezza originaria e rivoluzionaria, da ogni possibilità di attraversamento, contaminazione, corruzione,⁸ tanto più da parte di sguardi retrospettivi sull'arte del passato sospettosamente considerati reazionari e restaurativi.

A una data piuttosto precoce fu Max Ernst a mettere in guardia dai limiti di una visione così rastremata della *tabula rasa* e della creazione *ex nihilo* e a restituire nello stesso tempo un'indicazione molto utile, di merito e di metodo, sulle sue fonti visive e sulle sue istanze di poetica. In *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, pubblicato in prima battuta nel catalogo della mostra al Kunsthaus di Zurigo, in cui espose con Hans Arp e Alberto Giacometti nell'autunno del 1934, il pittore tedesco affermava che «la leggenda del potere creativo dell'artista resisteva, nell'ambito della cultura occidentale, come un'ultima superstizione, come un triste residuo del mito della creazione» e «poiché ogni uomo 'normale' (e non soltanto 'l'artista') porta, com'è noto, una inesauribile riserva di immagini nascoste nel suo subconscio, tocca all'audacia o al procedimento liberatorio adottato [...] il portare alla luce, tramite le ricerche nel proprio subconscio, scoperte non falsificate, 'immagini' non edulcorate da un controllo cosciente».⁹

Benché in questa sede gli *old masters* non siano mai chiamati in causa esplicitamente, gli studi di storia dell'arte di Ernst e le dichiarazioni del pittore sugli anni della sua formazione autorizzano un'estensione del repertorio delle 'immagini' evocate a quelle dell'arte antica e lasciano intendere in maniera inequivocabile, nel riferimento al subconscio, la matrice freudiana di quel «procedimento liberatorio» necessario alla loro produzione e alla loro risignificazione surrealista nel solco del più

serrato dettato bretoniano: «la gioia che si prova a ogni trasformazione compiuta non corrisponde a un miserabile desiderio estetico ma piuttosto all’eterna esigenza dell’intelletto di liberarsi dell’illusorio e noioso paradiso dei ricordi irrigiditi, e di creare un nuovo terreno di sperimentazione incomparabilmente più vasto».¹⁰

A confermare il rilievo che sin dalla prima ora gli antichi maestri ebbero sulla definizione della poetica surrealista e, sul fronte delle arti visive, della pittura surrealista (nella più estesa accezione della sua multiforme pratica), basterà richiamare anche solo il tentativo, assai eloquente, da parte dell’artista tedesco, di configurare *in nuce* il gruppo dei fondatori del movimento nel dipinto *Au rendez-vous des amis* ben due anni prima della pubblicazione del manifesto (fig. 1).¹¹ Nella grande tela, accanto ai sodali della prima ora di Breton (che plana al centro della scena ad annunciare l’inizio di una nuova era come un novello Mercurio o, meglio ancora, come Apollo, con tanto di mantellina rosso-blu sulle spalle), troviamo due pilastri della pittura italiana – Raffaello Sanzio e Giorgio de Chirico – in un assetto centrale all’impalcatura generale della composizione e alla gerarchia delle presenze in campo. L’opera, che restituisce tutta la fragranza iniziatica, insieme solenne e beffarda,

1. Max Ernst, *Au rendez-vous des amis*, 1922, olio su tela. Colonia, Museum Ludwig. Crediti fotografici: Historisches Archiv mit Rheinischem Bildarchiv, Sabrina Walz (rba_d048553_01) © Max Ernst, by SIAE 2025.



dell'atto di fondazione, è la prima di una lunga serie di rappresentazioni collettive surrealiste e definisce a modo suo la linea 'classicista' degli esordi di Ernst al giro di boa degli anni Venti, tra reminiscenze espressioniste, seduzioni meccaniciste, *photocollages*, tentazioni metafisiche e il colto bricolage degli *overpaintings* e dei *papiers collés* e, su tutto, la duplice scaturigine, freudiana e bretoniana, dei riferimenti ai maestri italiani e della loro rielaborazione poetica. Procedendo a ritroso, infatti, già nel 1920, il richiamo a Michelangelo compare vistosamente, come motivo rilevante di ispirazione, per il *photocollage* con l'autoritratto *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* e legittima, come si tenterà di argomentare, l'accostamento dell'opera all'interpretazione freudiana della celebre statua del Mosè di San Pietro in Vincoli a Roma.

È dunque nella lettura di Sigmund Freud, e in particolare dei suoi saggi di argomento artistico accessibili in tedesco a Ernst prima della loro più tarda traduzione in francese, che possono essere rintracciate le ragioni della sua passione per l'arte antica che, saldata alla formazione storico-artistica dei suoi anni universitari, acquisisce un rilievo tutt'altro che trascurabile. Parallelamente, gli interessi e le riflessioni del gruppo di «Littérature» intorno al lavoro di de Chirico, soprattutto negli anni della seconda serie della rivista (1922-1924), diventano un polo di gravitazione intorno al quale profilare e definire questioni cruciali per la poetica e la pratica surrealista. In particolare, in questa sede, ci si propone di riconsiderare la pittura di Raffaello e la scultura di Michelangelo (e i discorsi intorno a essa) quali fonti vive e motivi d'ispirazione della produzione del giovane Ernst fino al trasferimento a Parigi. Attraverso il filtro della psicoanalisi freudiana, la sua attenzione per l'arte italiana radicava tanto nelle lezioni frequentate da svogliato studente di Lettere all'Università di Bonn (e dunque nella storia della disciplina stessa, per come essa si stava configurando negli anni a cavallo tra Otto e Novecento), quanto nella scoperta della pittura di de Chirico a Colonia nel 1919 e del suo stratificato bagaglio di riferimenti storici: un portato di cultura artistica che rimase centrale per il lavoro di Ernst almeno fino ai primi anni Quaranta.

2. La comparsa di Raffaello *Au rendez-vous des amis* è stata letta come un omaggio all'autore dell'affresco con *La disputa del Sacramento* in Vaticano per la ripresa del semicerchio su cui sono seduti i progenitori del Surrealismo, in ragione soprattutto degli interessi e delle prove documentate del padre di Ernst come copista dilettante di pittura antica, fra cui anche una rivisitazione della disputa in cui i volti dell'originale raffaellesco erano stati sostituiti con quelli dei familiari e degli amici.¹²

Una sibillina dichiarazione di Ernst resa a Werner Spies nel 1969 a proposito dei contenuti del dipinto alludeva a «die Welt des Vaters» e, del resto, alla professione del padre come docente per bambini sordomuti attingono i segni delle mani, nei gesti e nelle pose dei protagonisti ritratti, come in una comunicazione iniziatica all'interno di un gruppo che ne condivide il codice segreto. Tuttavia, nella stessa sede, Ernst negò che i segni avessero un qualche significato specifico (e in effetti essi non corrispondono ad alcuna forma di comunicazione nota, allora come oggi, tra persone sordomute), lasciando così volutamente aperto il problema dell'interpretazione dell'opera.¹³

La riflessione sui documentati interessi di Ernst per gli scritti di Hans Prinzhorn sull'arte dei malati mentali e per le illustrazioni fotografiche della demenza precoce e della parafrenia pubblicate da Emil Kraepelin nella sua monumentale opera in più volumi *Psychiatrie* (1899-1915) ha dato frutti più proficui, specie con riferimento alla rigidità in cui sono bloccati i corpi dei protagonisti del ritratto, all'imprevedibilità e all'incongruenza delle loro posture, viste quasi nei termini di un automatismo psicofisico, e più in generale al tema della creatività dei folli come primitivi di una nuova sensibilità e quindi al loro affratellamento agli artisti dada e alla gestualità delle loro performance teatrali (fig. 2).¹⁴ Più di recente, nell'ambito di uno studio sul ricorso all'emblematica antica nella pittura di Ernst, l'attenzione posta sull'invenzione di un nuovo codice gestuale nel dipinto in questione, quale occasione di sperimentazione dei meccanismi di funzionamento del linguaggio non-verbale e delle sue equivalenze visive, ha fornito molti spunti interessanti di riflessione sulla centralità, nel lavoro dell'artista, del tema del linguaggio e delle sperimentazioni condotte su questo fronte, fino all'ipotesi di una meditazione della *Lettre sur les sourds et muets* (1751) di Denis Diderot, con riferimento al carattere metaforico della lingua dei segni, alla natura dell'immagine poetica e quindi all'atto creativo.¹⁵ In superficie è rimasto sempre, però, il tema della presenza di Raffaello, interpretata perlopiù come un mero richiamo all'autore della composizione adottata nel dipinto o come un controverso omaggio al padre di Ernst, nei termini di una provocatoria e parodistica sconfessione dei suoi valori estetici nel segno dell'accademismo e della tradizione classicista: dalla monumentale tela *Apothéose d'Homère* (1827) di Jean-Auguste-Dominique Ingres (Parigi, Musée du Louvre) al perduto affresco *Die Philosophie* (1829-1833) di Jakob Götzenberger nell'Aula Magna dell'Università di Bonn, in cui Raffaello è raffigurato – in entrambi i casi, anacronisticamente – sulla sinistra come nel dipinto di Ernst. Sbrigativamente liquidato come il retaggio di una cultura

artistica impersonale e del normativismo estetico imperante nel gusto ottocentesco della Germania guglielmina, Raffaello poteva sembrare il primo e più ovvio bersaglio da prendere di mira e demolire in una dissacrante azione dada di disconoscimento e ribaltamento valoriale. Eppure le considerazioni di cui sopra, sugli interessi di Ernst per psicologia, psichiatria, storia e filosofia del linguaggio, unitamente alle ben note prime esperienze dei *sommeils* fatte già nei primi mesi del suo trasferimento a Parigi, inducono a individuare nelle pagine della *Traumdeutung* di Freud la ragione più profonda della presenza del Maestro di Urbino nel dipinto del 1922, proprio per la sua natura di ritratto ideale di gruppo con una forte vocazione identitaria e una chiara valenza programmatica.

Senza mai citarlo nominalmente, per spiegare il ‘nesso logico’ che il sogno riproduce come ‘simultaneità’, il padre della psicanalisi fa l’esempio del «pittore che per il quadro della scuola di Atene o del Parnaso, raffigura riuniti tutti i filosofi e i poeti, che non sono mai stati insieme in una sala o sulla cima del monte, ma che dal punto di vista ideale formano una comunità».¹⁶ L’attività onirica ricomponne cioè in una coerenza logica, unitaria e contestuale, quella disgregata e irrelata congerie di dati, impressioni, esperienze, ricordi, tabù, che l’inconscio condensa solo in forma caotica, recuperando quegli elementi che nello stato di veglia si danno come lontani e incongruenti o vengono rimossi del tutto e si offrono invece adesso, nel sogno, a una nuova più limpida e cristallina intelligibilità. In anni di piena e incondizionata immersione nei testi di Freud, e in concomitanza con le prime traduzioni dei suoi testi in francese,¹⁷ la presenza di Raffaello va intesa come un’indicazione operativa ben precisa. La sua pittura si configura allora come uno spazio di confine «tra mondo interiore e quello esteriore»: un confine che, nella definizione di Ernst di pittura onirica, «possiede una realtà (surrealtà) fisica e psichica», in cui l’Urbinate infatti non aveva esitato a inserire il proprio autoritratto e a spezzare così, nella *Scuola di Atene*, ogni principio di unità spazio-temporale (come del resto aveva fatto anche Ernst, inserendo la presenza di Raffaello e ritraendo se stesso seduto sulle ginocchia di Fëdor Dostoevskij morto nel 1881),¹⁸ come quei pittori che «registrano ciò che vi vedono [in quella realtà di confine] e che intervengono energicamente quando i loro istinti rivoluzionari li spingono a farlo».¹⁹

La catena alpina sulla linea dell’orizzonte, nella sua ambientazione siderale e inaccessibile resa ancora più arcana dall’oscuramento del cielo lavagna per l’eclissi solare, non è solo lo sfondo ideale dell’incontro che riunisce, di là dal tempo e dallo spazio, la costituenda comunità



surrealista e ne serra i ranghi nella dimensione straniante, silente e sospesa, del sogno (come esemplificato da Freud con riferimento a Raffaello); essa è anche il luogo reale, almeno per quanti vi si erano effettivamente ritrovati, a Tarrenz, in Tirolo, in cui, com'è noto, Breton trascorse una vacanza, in viaggio di nozze, alla fine dell'estate del 1921, quando conobbe per la prima volta Ernst (con cui era già in contatto epistolare per l'organizzazione della mostra di *collages* alla Libreria Au Sans Pareil di Parigi nel precedente mese di maggio), prima del viaggio a Vienna per incontrare Freud a metà ottobre. Ancora a Tarrenz, l'anno dopo, Ernst è di nuovo in ferie con gli Éluard e gli Arp²⁰ e vale forse la pena ricordare che alla data del 12 settembre 1922 è effettivamente documentata un'eclissi totale di sole (in realtà, visibile solo nell'emisfero australe, tra il Corno d'Africa e il Mar di Tasmania) (fig. 3): un evento certamente straordinario la cui *casuale* sovrapposizione con la febbrile attività intellettuale di quell'anno non deve essere sfuggita a Breton e ai suoi amici come segno propizio al nuovo corso di «Littérature» e tale pertanto da meritare un'esplicita ripresa nel ritratto di gruppo. Di fatto, vi ritroviamo tutti i principali collaboratori della rivista: da Philippe Soupault (co-direttore con Breton solo per i primi tre numeri della nuova serie) a Jean Paulhan, da Louis Aragon a Robert Desnos, da Benjamin Péret a René Crevel, da Max Morise a Paul Éluard.

Il raro evento astronomico e l'eccezionale *seclusion* di sodali in alta montagna trasformavano l'atmosfera tersa delle cime innevate di Tar-

2. *Katatonikergruppe*, in Emil Kraepelin, *Psychiatrie*, volume II, Verlag von Johann Ambrosius Barth, Leipzig, 1899, tavola II.
3. James Short, *Eclissi di sole (Goondiwindi, Queensland, Australia)*, settembre 1922, stampa fotografica alla gelatina d'argento. Powerhouse Collection, già Sydney Observatory.

renz in un nuovo Parnaso, con Breton a dominare la scena nei panni di un *alter*-Apollo impegnato a dirigere con la mano destra i movimenti del sole, dopo essersi lasciato alle spalle, vittorioso, Pitone (se così è possibile identificare il serpentello che si avvolge intorno alle spalle di de Chirico e punta alla sua gola) e avere insediato al suo posto la Pizia (Gala Éluard?) quale nuova sacerdotessa/vestale del tempio; così, forse, nell'immaginazione di Ernst, in un'ulteriore simbolizzazione delle vicende personali dei protagonisti del dipinto, questa volta dal punto di vista molto angolato del complicato triangolo amoroso tra i coniugi Éluard e l'artista tedesco e della decisione di quest'ultimo di trasferirsi stabilmente a Parigi con loro in autunno.²¹

Fondatore di un nuovo culto, come Apollo a Delfi, spodestando il mostro-guardiano che sorvegliava la sede del famoso oracolo, nel dipinto Breton viene a occupare una prominenza (anche nella scala dimensionale del suo volto rispetto a quello degli altri amici ritratti) che giganteggia su tutto e su tutti e sembra volere assumere su di sé, e insieme superare, l'eredità di de Chirico. La presentificazione di quest'ultimo *en grisaille*, alle spalle di Breton, in un peplo colonnare che lo distingue dalle altre figure, assegna all'artista, in una posizione speculare a quella di Raffaello, il ruolo solenne del nume tutelare.²² Se per il più antico maestro, il riferimento per la restituzione del suo volto fu il celebre autoritratto agli Uffizi, di cui ricalca il profilo e l'inclinazione della testa (fig. 4), per de Chirico la fonte va individuata in uno degli autoritratti dei primi Venti, come *Autoritratto con busto di se stesso* [1920-1921?] (Toledo Museum of Art), in cui il pittore aveva immaginato il suo dop-

4. Raffaello Sanzio, *Autoritratto*, 1506, olio su tavola. Firenze, Gli Uffizi.

5. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, [1920-1921?], olio su tela. The Toledo Museum of Art. Crediti: The Toledo Museum of Art. © Giorgio de Chirico, by SIAE 2025.



pio nelle forme algide e marmoree di un busto antico (fig. 5). Nondimeno, la sua ‘monolitica’ caratterizzazione sembra essere desunta dal primo testo che Breton gli aveva dedicato già nel gennaio del 1920, recensendo sulle pagine di «Littérature», nella rubrica ‘Livres choisis’, le sue *12 Tavole in fototipia* pubblicate dalle Edizioni di «Valori Plastici» nel 1919. In questa sede lo scrittore francese affermava che «une véritable mythologie moderne est en formation» e «c’est à Giorgio de Chirico qu’il appartient d’en fixer impérissablement le souvenir».²³ Lo stesso testo è stato rimpiegato parzialmente due anni dopo, al netto dei primi due paragrafi (con i quali viene tagliata anche la profezia, forse già non più così attuale nella prospettiva di Breton, dell’imperitura memoria della sua moderna mitologia...), nel catalogo della mostra personale del pittore italiano nella galleria di Paul Guillaume (marzo-aprile 1922), in cui se è vero che «à son image Dieu a fait l’homme» e «l’homme a fait la statue et le mannequin», «la nécessité de consolider celle-là (socle, tronc d’arbre), l’adaptation à sa fonction de celui-ci (pièces de bois verni remplaçant la tête, le bras), sont l’objet de toutes les préoccupations de ce peintre».²⁴ Se dunque basi, tronchi d’albero e pezzi di legno verniciato hanno sostituito letteralmente testa e braccio nel manichino/statua del ritratto di de Chirico, come in altre sue celebri composizioni (nelle figure di sinistra de *Le Revenant*, 1917-1918, Parigi, Centre Pompidou, Musée national d’arte moderne, o de *Le muse inquietanti*, 1918, collezione privata), l’effetto sbiadito e quasi evanescente del suo semblante suggerisce una composta quanto progressiva messa in discussione della sua autorità; nella migliore delle ipotesi, quale testimonianza di un passato prossimo da archiviare e, come per Raffaello, acquisire agli atti di una genealogia surrealista adesso proiettata verso altri traguardi e più audaci sperimentazioni.

3. Sul primo numero della nuova serie di «Littérature» l’interpretazione di Roger Vitrac dell’opera metafisica di de Chirico nella sua accezione più originale e innovativa (si parla ancora di «une nouvelle mythologie» in linea con il testo di Breton del 1920) è smorzata se non contraddetta dalla lunga lettera del pittore italiano pubblicata in appendice al testo in cui «le probleme du metière» è adesso al centro delle sue riflessioni.²⁵ A fronte di una clamorosa presa di distanza dalla pittura moderna, l’artista italiano dichiara di essersi dedicato all’esercizio quotidiano della copia *d’après* gli antichi maestri negli ultimi tre anni (1919-1921). In particolare, è la lezione della pittura a olio di Antonello da Messina, Pietro Perugino, Raffaello e Tiziano, con i fratelli Van Eyck, Dürer, Holbein e Rubens, a orientare da ultimo le sue

scelte e ad avergli fatto scoprire «le mystère de la couleur, la lumière, l'éclat, toute la magie de la peinture qui [...] est, selon moi, l'art le plus compliqué et le plus magique qui soit, toutes ces vertus de la peinture, dis-je, augmentaient prodigieusement comme éclairées d'une lumière nouvelle».²⁶ Sono considerazioni che valgono all'artista l'onore della pubblicazione, anche se *magia*, *mistero* e *prodigio*, nonostante le strategiche ricorrenze lessicali per continuare in tutta evidenza a fare leva sull'interesse già acquisito per la sua produzione metafisica da parte di Breton, destinatario della missiva, sembrano più attenere il piano tecnico dell'esecuzione pittorica che non quello dei contenuti di poetica e destano infatti non poche perplessità nell'interlocutore.

Lo stigma di «faire du musée», ammesso dallo stesso de Chirico, incombeva come un'ipoteca da estinguere sull'ampio credito su cui ancora egli poteva contare, a questa altezza cronologica, presso Breton e di certo non aiutò la causa la selezione delle opere in mostra da Paul Guillaume. Tra le tele rimaste a Parigi prima del richiamo in Italia per la guerra, alcuni capolavori metafisici già nelle collezioni di Breton ed Éluard e i dipinti più recenti, faceva infatti capolino anche un *D'après Raphael*,²⁷ che quattro anni più tardi Breton avrebbe liquidato velementemente, insieme ad altri lavori analoghi, come «ridicules copies».²⁸ Forse anche per questo motivo, a presidio di un'identità dell'artista da difendere a tutti i costi, l'unico dipinto riprodotto sulla rivista è *Le Revenant (Le Cerveau de l'enfant)* (1914) (Stoccolma, Moderna Museet), già di proprietà di Breton dal 1919 e vero e proprio feticcio della poetica surrealista negli anni d'oro della sua gestazione.

Sono due le opere note di de Chirico strettamente *d'après* Raffaello – *La Gravida* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna) e *La muta* (collezione privata) – realizzate da de Chirico nel 1920.²⁹ Sappiamo con certezza che, delle due, l'opera esposta a Parigi fu la seconda, «copia [...] assai importante»³⁰ nella stima dello stesso de Chirico e improntata a una solidità e a un'asciuttezza pittorica, d'esecuzione e di resa, radicate in «quel concetto metafisico dell'apparenza plastica nella sua eterna solidità e nella sua immutabile apparenza»:³¹ così si apriva il testo che il pittore italiano dedicava a Raffaello Sanzio nel 1920 su «Il Convegno» e in cui abbondavano i riferimenti alla «eternità della materia», al «sogno», ai «sensi misteriosi della natura umana», all'«aspetto fantasmatico e statuario» dei suoi ritratti, alla «solennità» e all'«immobilità» delle figure dipinte, «dall'aspetto sereno e inquietante, come d'immagini contenenti i segreti del sonno e della morte».³² Scoperto «quand'era adolescente»³³ e a lungo meditato negli anni di formazione a Monaco, tra gli autografi dell'Alte Pinakothek e le copie,

a firma di illustri pittori dell'Ottocento (Cassioli, von Liphart, von Marées, Schwarzer), nella Schack Galerie, Raffaello aveva attraversato l'intera produzione di de Chirico.³⁴ Al 1911, agli inizi dunque della stagione metafisica, risale infatti il primo episodio di impiego di una fonte visiva raffaellesca nel dipinto *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi* (1911-1912) (collezione privata). Com'è noto, fu lo *Sposalizio della Vergine* nella Pinacoteca di Brera a Milano a incendiare la fantasia dell'artista in quella occasione. Nel 1920 de Chirico avrebbe definito «il quadro misterioso per eccellenza; misterioso nella pittura, in cui non appare traccia di procedimento, misterioso nella composizione e nella costruzione in cui sembra si concentrino gli elementi più inspiegabili ed occulti dei miti antichi»,³⁵ in una lettura estremamente moderna della lezione del Maestro di Urbino di fatto rimasta una voce isolata nel clima celebrativo del quarto centenario della sua morte.³⁶ Di contro, l'analisi della tecnica pittorica, l'apprezzamento per le scelte di linguaggio, l'interpretazione dei contenuti di poetica, e la necessità di tenere insieme tutti questi aspetti, consegnavano a un nuovo destino la lettura dell'opera di Raffaello.

È ragionevole pensare che queste indicazioni possano essere state accolte dal giovane Max Ernst, i cui interessi per de Chirico sono ben noti e precedenti all'incontro con Breton, ed essersi innestate sulle sue conoscenze pregresse di storia dell'arte antica. Gli elementi di cultura artistica tra loro opposti e complementari – la sperimentazione sul linguaggio e il rilievo della tecnica, l'ancoraggio alla realtà e la dimensione del sogno, la sensibilità primitivista e la lezione degli antichi maestri, lo spirito di rottura dada (che altri vedevano nella sua opera) e la lucidità teorica di un controllo ferreo del proprio lavoro – poggiavano su una solida preparazione storico-artistica. Ernst poteva vantare un credito di tutto rispetto in tal senso, avendo frequentato le lezioni di Paul Clemen all'Università di Bonn, il quale, allievo di Carl Justi e Anton Springer, si era occupato di opere e complessi monumentali d'età carolingia (la sua tesi di dottorato *Die Porträt Darstellungen Karls des Grossen* fu discussa con Hubert Janitschek a Lipsia), di arte nella Valle del Reno dal Medioevo al Barocco (sotto la sua direzione sono *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* in 58 volumi), di scultura antica e moderna (francese, in modo particolare) e, in anni di guerra, di temi di conservazione del patrimonio culturale.³⁷ Luise Straus, prima moglie di Ernst, dopo le prime pubblicazioni sull'oreficeria renana del XII secolo (argomento della tesi di dottorato svolta sotto la supervisione di Clemen a Bonn), lavorò come assistente di ricerca al Wallraf-Richartz Museum a Colonia, dove la coppia si era stabilmente trasferita dopo

la fine della guerra. Nel corso degli anni Venti coltivò soprattutto interessi per l'arte contemporanea come critica militante per le riviste «Die Kunst» / «Die Kunst für Alle» e «Deutsche Kunst und Dekoration», privilegiando artisti figurativi e d'intonazione classicista come lo scultore Arno Breker e i pittori Max Stern e Werner Peiner, dalle atmosfere sospese e misteriose in area Neue Sachlichkeit (un'indicazione significativa per il registro figurativo adottato da Ernst in questi anni).³⁸ Inoltre, il dibattito su Raffaello era molto presente sulle riviste di settore in Germania nei primi due decenni del Novecento, soprattutto per le polemiche innescate da Giovanni Morelli nei confronti di Eugène Müntz, studioso alsaziano autore di un'importante monografia sul Maestro di Urbino pubblicata a Parigi per la prima volta nel 1881, tradotta in inglese nel 1882, e in una nuova edizione accresciuta e aggiornata nel 1902, di ampia circolazione in Europa.³⁹ Inoltre, era toccato al massimo studioso di Raffaello in Germania, Oskar Fischel, anch'egli già collaboratore del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, il discorso ufficiale di commemorazione dell'artista in occasione del quarto centenario della morte nel 1920.⁴⁰

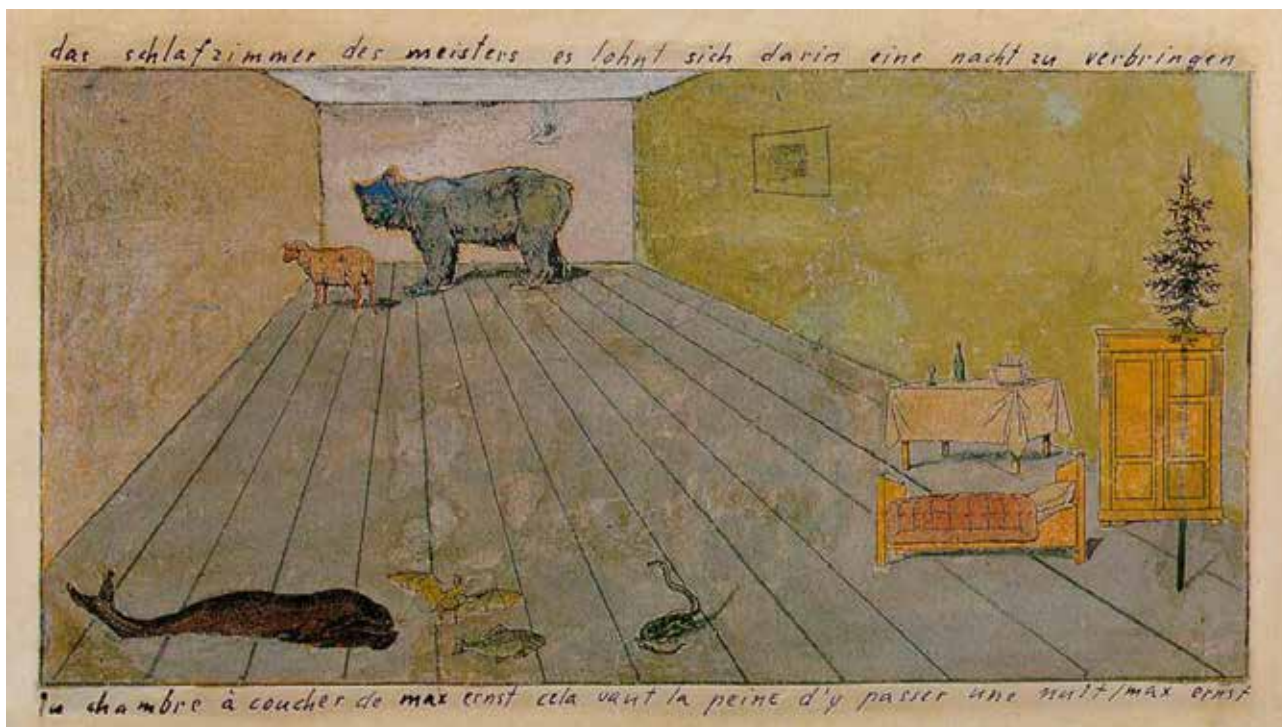
Quanto a de Chirico, nelle sue note autobiografiche Ernst registrava al 1919 la scoperta di «alcune tele metafisiche» su «Valori Plastici» nella libreria Goltz di Monaco di Baviera,⁴¹ anche se in realtà, sulla prima annata della rivista (1918-1919) ritroviamo una sola tela, *Il grande metafisico* (1917) (collezione privata),⁴² e due disegni, *Natura morta (Natura morta autunnale o Geometria autunnale)* e *Il figliol prodigo*, inseriti a ridosso del testo *Sull'arte metafisica* in cui il pittore insisteva sulla «stretta parentela» delle immagini del sogno e della veglia, sull'«aspetto misterioso negli oggetti», sul binomio «pazzia e arte», sulla «solitudine plastica» della pittura di Lorrain, Poussin, Ingres, Böcklin, e sulla «solitudine dei segni» del nuovo corso della pittura italiana (cioè della propria) in quanto «solitudine eminentemente metafisica»,⁴³ offrendo così ancora qualche argomento al peso specifico degli antichi maestri e alla loro attualità per la ricerca artistica contemporanea.⁴⁴

4. Il cortocircuito di sollecitazioni che, con ogni evidenza, l'opera di de Chirico aveva innescato nella maturazione della ricerca artistica di Ernst, merita qualche riflessione ancora. Esso supera e smentisce intanto la banale dicotomia della pittura surrealista tra automatismo e figurazione perché attesta la piena e incondizionata supremazia dell'immaginazione sulla realtà. Che si tratti della sua registrazione, della sua invenzione o della sua più o meno cosciente alterazione, non può esserci esperienza di realtà che non sia filtrata e autenticamente vissuta, e

quindi intesa, interiorizzata e restituita, dal potere della visione – onirica o immaginifica che essa sia, indifferentemente – secondo un’opzione poetica che necessita di ampi margini di libertà e/o di azioni di liberazione dal dominio raziocinante della censura e della inibizione, tanto nelle forme automatiche della psicografia quanto nelle pratiche figurative di costruzione delle immagini. Non sono dunque le considerazioni sul metodo a sconfessare de Chirico come autentico surrealista *ante litteram*. Al contrario, le meditazioni sul linguaggio e la possibilità di sperimentazione entro un ampio margine di contenuti poetici, scelte formali e riferimenti visivi autorizzano un avvicinamento alle analoghe preoccupazioni di Ernst, in cui è ancora una volta la lettura di Freud a offrire una chiave di accesso privilegiato al valore della reintegrazione dell’arte antica nelle ricerche d’avanguardia. Del resto, in questi termini si era espresso nel merito della pittura di de Chirico: «avevo l’impressione di riconoscervi qualcosa che mi era familiare da sempre, come quando un fenomeno di reminiscenza ci rivela un settore del nostro mondo onirico che, in virtù di una specie di censura, rifiutiamo di vedere o di capire».⁴⁵

Nonostante le conclamate riserve del padre della psicanalisi nei confronti dell’arte moderna, le sue riflessioni sul motto di spirito hanno portato Ernst Kris a individuare in esso il modello germinale di qualsiasi spiegazione della creazione artistica, per cui se un’idea preconsca è esposta per un momento all’influenza dell’inconscio, «ciò che il motto di spirito deve all’inconscio secondo questa formula non è tanto il contenuto quanto la forma, la condensazione quasi onirica di significato caratteristica di quello che Freud chiama il processo primario». Secondo Gombrich, in questo processo «le impressioni e le esperienze della nostra vita da svegli sono mescolate e come frullate in permutazioni e combinazioni imprevedibili».⁴⁶ Nel sogno, nella follia – e nell’arte, nella prospettiva almeno di de Chirico ed Ernst (e in fondo dello stesso Freud quando citava *Il Parnaso* o *La scuola di Atene* di Raffaello a proposito del nesso logico che l’attività onirica restituisce in termini di simultaneità) – sembra realizzarsi in definitiva quello spazio di confine in cui è mantenuto «entro certi limiti il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l’elaborazione preconsca» e l’immaginazione così stimolata finisce per avere la meglio sul principio di realtà dell’Ego, illuminandone le ragioni più oscure, inconfessate e impenetrabili, affidate a soluzioni permutatorie e combinatorie ogni volta diverse e impreviste.

Ernst sembra così raccogliere il testimone dechirichiano e, per il suo tramite, la stessa lezione di Raffaello (nell’inattesa sovrapposizione del-



le analoghe interpretazioni di Freud e di de Chirico), portando l'una e l'altra eredità dentro il cuore del *bureau* surrealista, con buona pace di de Chirico (di cui nel 1924 avrebbe realizzato anche una copia di *L'énigme d'un après-midi d'automne* su incarico di Éluard)⁴⁷ e a tutto vantaggio di Breton (che vide nell'artista tedesco il più affidabile testimonial di una lunga tradizione artistica e di promettenti nuove ricerche per rivoluzionare il mondo dell'arte e non solo). È in questo delicato passaggio di consegne e nella convergenza delle posizioni di Breton ed Ernst che va forse letta, nel dipinto del 1922, la progressiva dismissione (a questa data ancora deferente ma già ferma) del ruolo di de Chirico all'interno del primo nucleo surrealista.

Malgrado tutto, per Ernst si trattava anche della conferma di un metodo di lavoro, già sperimentato in passato ed esteso a diversi ambiti d'intervento creativo. Così negli *overpaintings* – sperimentati in «un giorno di pioggia a Colonia», per ammissione dello stesso artista, sulla scorta delle suggestioni dechirichiane⁴⁸ – come la *Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen / La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit* [1920] (fig. 6), in cui l'alterazione della serialità originale della pagina di un catalogo della Kölner Lehrmittelanstalt lascia spazio a un più intimo e autobiografico interno 'metafisico' costruito sulla memoria degli spazi della pittura italiana ri-

6. Max Ernst, *Das Schlafzimmer des Meisters es lohnt sich darin eine Nacht zu verbringen / La chambre à coucher de Max Ernst cela vaut la peine d'y passer une nuit*, [1920], collage, gouache e matita su carta. Zurigo, collezione Werner Schindler. Crediti: Archivio dell'autore. © Max Ernst, by SIAE 2025.

nascimentale (al centro di una magistrale lettura di Rosalind Krauss in chiave psicoanalitica).⁴⁹ Così, ancora, e soprattutto, nella doppia matrice freudiana e 'antichista' del *photocollage* *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti* (1920) (fig. 7), autoritratto doppio dell'artista da giovane. L'opera era stata concepita per il volume *Dadaglobe* progettato da Tristan Tzara e mai realizzato: un'antologia di testi e immagini che, a



7. Max Ernst, *The Punching Ball ou l'immortalité de Buonarroti*, [1920], stampa fotografica alla gelatina d'argento, stampa fotomeccanica, gouache e inchiostro. Chicago, Arnold H. Crane Collection. Crediti: Archivio dell'autore. © Max Ernst, by SIAE 2025.

cinque anni dalla nascita del movimento, doveva sancirne l'affermazione a livello internazionale.⁵⁰ Il più illustre e immediato precedente per l'elaborazione di un autoritratto così concepito va individuato in *L.H.O.O.Q.* (1919) di Marcel Duchamp, incunabolo delle successive variazioni fotografiche *en travesti* dell'artista francese nei panni di Rose Sélavy e di Belle Haleine. Pubblicato nel marzo del 1920 sulla rivista «391» di Francis Picabia, esso rappresentò certamente uno stimolo importante per la sperimentazione sul fronte del *photocollage*, intrecciando riferimenti colti, questioni di identità di genere, arguti e irriverenti cortocircuiti tra registri verbali e visivi (nel segno ancora una volta del motto di spirito freudiano e della sua forza visionaria e rivelatrice), grazie allo statuto poroso proprio del medium fotografico e degli alti livelli di sofisticazione dell'immagine così costruita.

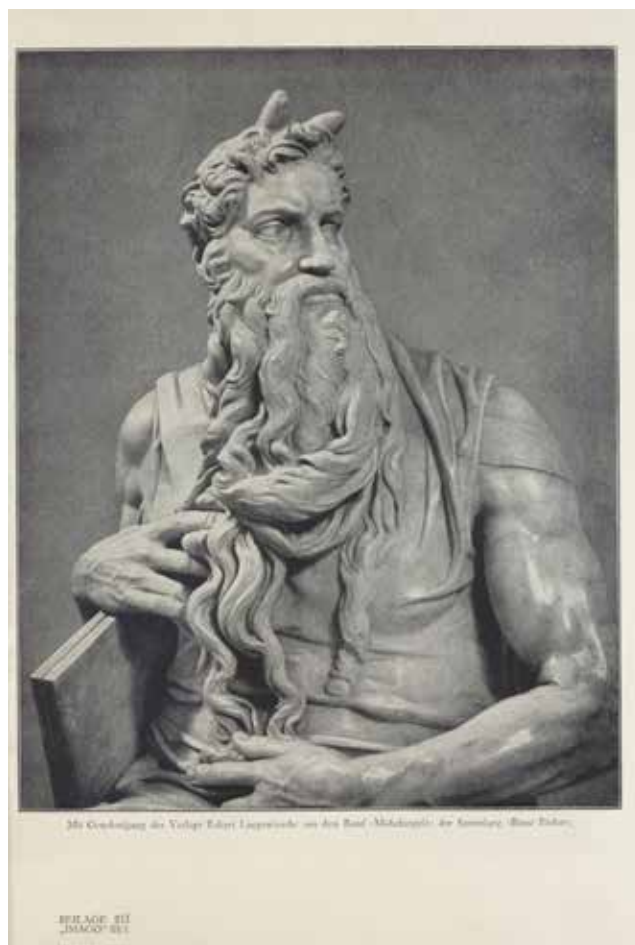
Ernst era venuto a conoscenza della più recente attività dada di Duchamp per il tramite di Katherine Dreier, in visita alla scandalosa mostra al Kunstverein di Colonia nel 1919, nella cui occasione fu pubblicato il leggendario «Bulletin D» e furono esposte opere di pittori dilettanti e di malati mentali.⁵¹ Se a queste circostanze recuperiamo anche la memoria della visita allo studio di Auguste Rodin a Parigi a cui Ernst prese parte in quanto allievo di Paul Clemen nell'estate del 1913 e il lungo articolo in due puntate dedicato da Clemen allo scultore francese nel 1905, comprendiamo anche meglio i termini entro cui si definisce, per l'artista tedesco, l'interesse per Michelangelo e per il michelangiolismo.⁵² Come in un'operazione di *marcottage* rodiniano, spostato adesso dal piano dell'assemblaggio di lacerti di materia plastica indipendentemente lavorati a quello dell'innesto di immagini incongruenti e dalla provenienza disparata, l'autoritratto combina l'idea del *Porträtbüste* mondano con la sua spudorata sconfessione (la seconda parte dell'articolo di Clemen si apriva con la riproduzione del busto di Luisa Lynch de Morla Vicuña, vicino per la sua affettata postura alla fotografia del ritratto femminile acefalo utilizzato in questa occasione da Ernst, fig. 8). L'elegante *décolleté* drappeggiato della figura in basso a destra è corrotto e degradato dall'ancoraggio di una testa sottratta al manuale di anatomia umana, in un improbabile rapporto di scala che tenta di riportare, attraverso la misurazione di un rigoroso tratteggio, il modello all'originale o, diversamente, di stabilire un'improbabile gerarchia di valori tra i meriti di 'Dadamax', più in alto in centimetri, e quelli dell'illustre antenato, 'Caesar' Buonarroti, 'imperatore' della scultura e del segreto della sua grammatica plastica e anatomica.

Così come il saggio di Freud su Leonardo (1910) aveva avuto un suo peso specifico su *L.H.O.O.Q.* di Duchamp (collezione privata),⁵³

come sul più tardo *Le Baiser* (1927) di Ernst (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim), il riferimento a Michelangelo va rintracciato nella lettura del testo freudiano sul Mosè di San Pietro in Vincoli (1913) (fig. 9).⁵⁴ Possiamo facilmente immaginare quanto l'artista tedesco possa essere stato affascinato dalla pluralità di interpretazioni sollecitate dall'opera nella storiografia citata diligentemente da Freud e di certo familiare al giovane studente di storia dell'arte a Bonn (Burckhardt, Grimm, Justi, Morelli, Müntz, Springer, Thode, Wöfflin...). Allo stesso modo, le palesi contraddizioni del racconto biblico impietosamente evidenziate dal medico viennese possono avere galvanizzato l'anticlericalismo dell'uomo e la curiosità dell'artista per il testo. Non si tratta evidentemente di una fonte viva in senso stretto da riprendere in maniera pedissequa – in altre occasioni Ernst avrebbe pescato a piene mani dal catalogo di Michelangelo in maniera più o meno diretta⁵⁵ – quanto di una rivisitazione composita, in cui i singoli pezzi del puzzle sembrano seguire una narrazione ben precisa e dare valore a dettagli

8. Riproduzione del *Busto di Luisa Lynch de Morla Vicuña* di Auguste Rodin, in Paul Clemen, *Rodin. 2*, «Die Kunst für Alle» / «Die Kunst», XX, 14, 1905, tavola fuori testo.

9. Riproduzione del dettaglio del busto del *Mosè* di Michelangelo Buonarroti, in [Sigmund Freud], *Der Moses von Michelangelo*, «Imago», III, 1, 1914, tavola fuori testo.



apparentemente marginali e tutti in controparte rispetto all'originale michelangiolesco: nella figura in basso, la torsione del busto in direzione opposta a quella della testa; l'inserito posticcio della mano che preme contro il petto e sembra trattenere il drappeggio della stola al centro; le espressioni contrastanti dei volti: serena e pacificata quella di Ernst, altera e in tensione quella del busto-mascotte con sembianze femminili.

Che sia un'allusione all'omosessualità di Michelangelo o un mascheramento in cui è il proprio sé a sdoppiarsi dolorosamente fra principio di realtà e principio di piacere o, al contrario, a mettersi in gioco in maniera ironica (il sacco da pugni cui si fa riferimento nel titolo è il volto di Ernst o quello di Michelangelo?), o ancora la ridicolizzazione dell'autorità del padre (Philipp Ernst), della patria (il *Kaiser*) o dell'arte del Rinascimento (Buonarroti), l'artista tedesco sembra voler raccogliere quel «qualcosa di nuovo, di sovraumano» che Michelangelo aveva posto nella figura di Mosè, secondo Freud, a tutto vantaggio «della più alta impresa psichica possibile all'uomo: soggiogare la propria passione a vantaggio e in nome di una causa alla quale ci si è votati». ⁵⁶ L'equilibrio di opposte tensioni che governa il *photocollage* sembra ricalcare allora l'idea di un michelangioloismo rodiniano quale più fedele rappresentazione plastica della contrazione fisica del disagio della modernità (e della sua sublimazione). La «più alta impresa psichica possibile all'uomo» diventa allora, paradossalmente, quella di dare corpo alla propria passione e di allontanare da sé ogni compromesso, tradimento, mistificazione, mettendo a nudo i meccanismi di rivelazione del pensiero, delle sue censure e dei suoi desideri.

Se il dandismo della posa di Ernst sembra minato dallo spettro del suo doppio ferito dal trauma della guerra, antagonista al mito eugenetico del corpo maschile come macchina da guerra, la dichiarazione del 1919 del giovane di «bell'aspetto», «molto intelligente», che «dipinge più per pigrizia e tradizioni millenarie che per amore dell'arte», ⁵⁷ non solo rivendica il diritto a una *flânerie* oziosa e improduttiva (almeno per gli standards del maschilismo imperante nella retorica e nella propaganda dell'incipiente stagione dei totalitarismi europei), ma restituisce anche un nuovo senso a quelle «tradizioni millenarie». ⁵⁸ La 'riesumazione' di un illustre maestro come Michelangelo non va intesa allora come un distacco dalla storia dell'arte ma, al contrario, come una piena immersione in essa, in cui gli oggetti perduti della propria infanzia e della propria giovinezza ritornano come funzioni della struttura della visione e del suo *incessante ritorno al già noto*, per dirla ancora con Krauss, ⁵⁹ come forme di una nuova figurazione della relazione tra automatismo

psichico e tradizione visiva. Del resto, il titolo evocava l'immortalità di Buonarroti e dunque la sua attualità, sia che la si volesse giudicare come un ingombro da cui emanciparsi o, come sembra più convincente, un'eredità viva, da riscrivere continuamente.

A confermare questo assunto, qualche anno più tardi, il più noto saggio di Ernst, *Au-delà de la peinture*, si apriva con una lunga citazione dal *Trattato della pittura* di Leonardo e un omaggio ancora a quella «insopportabile ossessione visiva» che aveva portato l'artista tedesco a sperimentare «nuovi procedimenti tecnici» nel segno dell'*hasard* sui quali nondimeno continuare a testare «l'improvvisa tensione delle [...] facoltà visionarie e [...] la successione allucinante di immagini contraddittorie che si sovrapponevano le une alle altre con la tenacia e la velocità proprie dei ricordi sentimentali».⁶⁰

Questo contributo propone gli esiti parziali di una più ampia ricerca in corso sugli antichi maestri e il Surrealismo avviata come Wallace Fellow presso I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies nel 2022 e anticipata, con tagli e focus diversi, in tre diverse presentazioni a I Tatti di Firenze (Surrealist Renaissance. Old Masters, Art Histories, Other Modernities, 6 dicembre 2022), alla Bibliotheca Hertziana di Roma (Rinascimento visionario: Giovanni di Paolo tra i surrealisti, 28 aprile 2023) e all'Institut français di Firenze (Gli Old Masters e il Surrealismo: fonti vive e istanze di poetica, 21 maggio 2024). La citazione del titolo è tratta da Max Ernst, Notes pour une biographie (1970), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, Note per una biografia, ed. cons. a cura di Elio Grazioli, Abscondita, Milano, 2022, p. 20.

¹ André Breton, *Second Manifeste du Surréalisme*, pubblicato in prima battuta sull'ultimo numero de «La Révolution surréaliste», V, 12, 1929, pp. 11-17 e poi come autonomo pamphlet «rivisto e aumentato» nel 1930 nella sua versione definitiva, trad. it. di Liliana Magrini, *Secondo Manifesto del Surrealismo (1930)*, in *Manifesti del Surrealismo*, ed. cons. Einaudi, Torino, 2003, p. 67.

² *Quelques ancêtres du Surréalisme. Deux cents gravures de Raphael à Redon*, catalogue de l'exposition (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des estampes, 1965), Bibliothèque nationale, Paris, 1965.

³ Per l'Italia si pensi solo agli omaggi 'surrealisti' all'interno delle mostre *Alternative Attuali* a cura di Enrico Crispolti, per cui rinvio ai saggi pubblicati in *Alternative Attuali. L'esperienza di Enrico Crispolti all'Aquila. 1962-1968*, a cura di Giuseppe Di Natale, Quodlibet, Macerata, 2024, e alle esposizioni *Mitologie del nostro tempo*, testo di Luigi Carluccio, catalogo della

mostra (Arezzo, Galleria comunale d'arte moderna, maggio-giugno 1965), TECA, Torino 1965, *Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo*, a cura di Luigi Carluccio, catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte moderna, novembre 1967-gennaio 1968), Associazione Amici torinesi dell'arte contemporanea, Torino, 1967, per la quale ultima rinvio ad Alessandro Nigro, «Le Muse inquietanti. Maestri del Surrealismo» a Turin en 1967. *Histoire d'une exposition surréaliste mémorable*, in *Le surréalisme et l'argent* sous la direction de Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, DFK Paris /arthistoricum.net, Paris-Heidelberg, 2021, pp. 382-401. Su Carluccio, si veda il saggio di Claudio Zambianchi, *Il Surrealismo dopo l'Informale negli occhi di Luigi Carluccio ed Enrico Crispolti*, infra. Per la storiografia francese, si vedano per esempio, in maniera non esaustiva e con riferimento (anche) alle arti visive: Marcel Jean, *Histoire de la peinture surréaliste*, Éditions du Seuil, Paris, 1959; Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Denoël, Paris, 1961; Patrick Waldberg, *Le Surréalisme*, Skira, Genève, 1962; la riedizione di Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1945), Éditions du Seuil, Paris, 1964; José Pierre, *Le Surréalisme*, Éditions Rencontre, Lausanne, 1966; René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Librairie Générale Française, Paris, 1968; Sarane Alexandrian, *L'Art surréaliste*, Hazan, Paris, 1969.

⁴ Jean Adhémar, *Introduction*, in *Quelques ancêtres*, cit., p. IV.

⁵ Breton, *Second Manifeste*, cit., p. 66.

⁶ Idem, avec le concours de Gérard Legrand, *L'Art magique* (1957), trad. it. di Roberto Lucci, *L'arte magica*, Adelphi, Milano, 1991.

⁷ Sulla cultura visiva di Breton rinvio al recente volume di Elza Adamowicz, *The Eye of the Poet. André Breton and the Visual Arts*, Reaktion Books, London, 2022. Più in generale, sul Surrealismo,

si prendano come riferimenti di un'aggiornata bibliografia il volume *Surrealism Beyond The Borders*, edited by Stephanie d'Alessandro and Matthew Gale, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2021, e *Surréalisme*, sous la direction de Didier Ottinger et Marie Sarré, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Pompidou, 4 septembre 2024-13 janvier 2025), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2024. In nessuno di questi lavori è però specificatamente affrontato il tema degli antichi maestri, per cui rinvio a Davide Lacagnina, «Quello che altri hanno visto»: Paolo Uccello, gli antichi maestri italiani e il Surrealismo, in *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, pp. 43-49.

⁸ Sono ben note, per esempio, le imbarazzate riserve in tal senso di William S. Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*, The Museum of Modern Art, New York, 1968, nel volume pubblicato in occasione dell'omonima mostra allestita, dopo New York, anche al LACMA di Los Angeles e all'Art Institute di Chicago. Un primo significativo bilancio della storiografia surrealista è in Anne Foucault, *Histoire du Surréalisme ignoré (1945-1969). Du Déshonneur des poètes au «surréalisme éternel»*, Hermann, Paris, 2022, pp. 15-88.

⁹ Max Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?* (1934), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Che cos'è il Surrealismo?*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinalli («Riga», 42), Quodlibet, Macerata, 2021, p. 48. A sostenere questa posizione già Werner Hofmann, *Max Ernst et la tradition*, in *Max Ernst. «À l'intérieur de la vue»*, catalogue de l'exposition (Paris, Orangerie des Tuileries, 2 avril-31 mai

1971), Hans Christians, Hamburg, 1971, pp. 9-20. La mostra, itinerante, è stata allestita anche in altre sedi in Francia e in Germania.

¹⁰ Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, cit., p. 49.

¹¹ *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, bd. II (*Werke, 1906-1925*), bearbeitet von Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Menil Foundation-DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 1975, n. 505. Più in generale, sull'artista si veda *Max Ernst. Leben und Werk*, herausgegeben von Werner Spies, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, 2005 e, in italiano, il più recente *Max Ernst*, a cura di Martina Mazzotta e Jürgen Pech, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2022-26 febbraio 2023), Electa, Milano, 2022.

¹² Thomas Gaegtens, *Max Ernst and the Great Masters*, in *Max Ernst. A Retrospective*, edited by Werner Spies and Sabine Rewald, exhibition catalogue (New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 April-10 July 2005), Yale University Press, New Haven-London, 2005, pp. 37-49. Ernst, *Notes*, cit., p. 11.

¹³ La dichiarazione è in Werner Spies, *Die Rückkehr der schönen Gärtnerin. Max Ernst 1950-1970*, DuMont-Schauberg, Köln, 1971, p. 136.

¹⁴ Elizabeth Legge, *Posing Questions: Ernst's Au rendez-vous des amis*, «Art History», X, 2, 1987, pp. 227-243. L'associazione dada-demenza precoce è al centro di un articolo di Henri-René Lenormand, *Dada et psychologie*, «Comoedia», XIV, 2654, 23 mars 1920, p. 1, contestato sia da Breton che da Picabia. Allo stesso autore si deve la *pièce Le Mangeur des rêves*, messa in scena a Ginevra e poi a Parigi nel febbraio 1922, con un taglio fortemente critico nei confronti della 'moda psicoanalitica'. Si veda anche Charlotte Stokes, *The Scientific Methods of Max Ernst: His Use of Scientific Subjects from La Nature*,

«Art Bulletin», LXII, 3, 1980, pp. 453-465, per le altre fonti visive 'scientifiche' del dipinto.

¹⁵ Elizabeth Legge, *Only half saying it: Max Ernst and emblems*, «Word & Image», XVI, 3, 2000, pp. 239-269.

¹⁶ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1899), trad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl, *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p. 299. L'interesse di Freud per Raffaello è già in una lettera alla fidanzata del 1883, per cui rinvio a Ernst H. Gombrich, *Freud's Aesthetics* (1966), trad. it. di Fiammetta Moronti, *Freud e l'arte*, in Ernst H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 13-16. Sulla presenza della psicoanalisi nella pittura di Ernst rinvio ancora a Elizabeth Legge, *Max Ernst. The Psychoanalytic Sources*, UMI Research Press, Ann Arbor 1989.

¹⁷ La prima traduzione in francese *Origine et développement de la psychanalyse*, sui numeri di dicembre 1920, gennaio 1921 e febbraio 1921 della «Revue de Genève» è quella cui fa riferimento Breton nel suo resoconto dell'incontro con Freud a Vienna (Breton, *Interview*, cit.): sono le celebri cinque conferenze di psicoanalisi tenute nel 1909 alla Clark University negli Stati Uniti e pubblicate originariamente in tedesco con il titolo *Über Psychoanalyse*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien, 1910. A seguire, *La Psychanalyse*, trad. fr. par Yves Le Lay, Payot, Paris, 1921 e *Introduction à la psychanalyse*, trad. fr. par Samuel Jankélévitch, Payot, Paris, 1922. Si attese ancora un po' invece per *La Science des rêves*, trad. fr. par Ignace Meyerson, Librairie Félix Alcan, Paris, 1926.

¹⁸ La ragione di questa presenza va individuata con ogni evidenza nei testi raccolti nel dossier monografico *Hommage à Dostoïevski*, «La Nouvelle Revue Française», n.s., IX, 101, 1^{er} février 1922, con motivo del centenario appena trascorso della sua nascita.

In particolare, i contributi di Léon Schestof (*Dostoïevski et la lutte contre les évidences*) e di Jacques Rivière (*De Dostoïevski et de l'insondable*) aprivano una stimolante linea di credito sull'autore negli ambienti prossimi al Surrealismo, nonostante le ben note antipatie di Breton per lo scrittore russo e l'antagonismo nei confronti degli orientamenti culturali della rivista, con cui pure molti surrealisti e lo stesso Breton collaborarono (cfr. Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*, Mondadori, Milano, 2007, pp. 52-54). È utile ricordare, nell'economia di questa riflessione, che Dostoevskij fu al centro anche degli interessi di Sigmund Freud in un più tardo contributo del 1927 (*Dostojevski und die Vätertötung*, trad. it. di Silvano Daniele, *Dostoevskij e il parricidio*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, pp. 321-348). Sulla asincronia delle immagini in Ernst si veda Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2004.

¹⁹ Ernst, *Qu'est-ce que le Surréalisme?*, cit., pp. 49-50: «quando si dice che i surrealisti dipingono una realtà onirica in perpetuo cambiamento, non bisogna dedurre che essi si limitino a riprodurre i loro sogni su una tela (si tratterebbe di naturalismo ingenuo e descrittivo), oppure si costruiscano con gli elementi del sogno il loro piccolo mondo privato, per esservi felici o per scatenarvi le loro miserie (si tratterebbe della *Fuga fuori dal tempo*)».

²⁰ Ernst, *Notes*, cit., pp. 45-46. André Breton, *Interview du Professeur Freud à Vienne*, «Littérature», n. s., 1, 1^{er} mars 1922, p. 19.

²¹ Robert McNab, *Ghost Ships. A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven and London, 2004. In un altro quadro 'epocale' Ernst aveva adottato una strategia simile,

in cui vicende autobiografiche e mito antico si intrecciavano e confondevano in maniera continua e strumentale alla rielaborazione di precise istanze di poetica. Si veda in tal senso Eva di Stefano, *Tra le rovine del mito: L'Europe après la pluie di Max Ernst*, in *Elogio della confusione. Scritti in onore di Giacinto Lentini*, a cura di Giacomo Mulè e Piero Violante, Flaccovio editore, Palermo, 2005, pp. 101-113.

²² Non è l'unica volta, del resto, in cui Breton si è lasciato ritrarre sotto l'egida del pittore italiano. Si pensi alle due celebri fotografie di Man Ray con il più antico ritratto del 1922, in posa sdraiata sotto *L'énigme d'une journée* (1914) di de Chirico (New York, Museum of Modern Art), intenzionalmente apparecchiato e realizzato come un vero e proprio autoritratto a quattro mani (per il suo valore programmatico per la nascita del Surrealismo rinvio a Alessandro Nigro, *Ritratti e autoritratti surrealisti. Fotografia e fotomontaggio nella Parigi di André Breton*, Cleup, Padova, 2015, pp. 11-78), e la più tarda ripresa di gruppo (1924) al Bureau central de recherches surréalistes in rue de Grenelle, in cui Breton è immortalato contro *Le rêve de Tobie* (1917) (collezione privata) con de Chirico poco distante al centro della scena, in uno scatto utilizzato anche per la copertina del primo numero de «La Révolution surréaliste» (sul cui verso anche il pesce che campeggia obliquo sulla pagina sembra una ripresa del dipinto dechirichiano). Tra le pagine del fascicolo ritroviamo la stessa gerarchia e ancora la 'centralità' del pittore italiano nella composizione fotografica di gruppo pubblicata in forma di griglia intorno al ritratto di Germaine Berton a corredo dalla raccolta *Textes surréalistes* («La Révolution surréaliste», I, 1, 1^{er} décembre 1924, pp. 7-18). Sullo stesso numero de Chirico è presente anche come autore del racconto di un sogno (p. 3) e delle illustrazioni *L'apparition du cheval* (p. 8) e *Furies s'apprêtant à*

poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne (p. 31).

²³ André Breton, *Giorgio de Chirico - 12 Tavole in Fototipia*, «Littérature», II, 11, janvier 1920, pp. 28-29. La citazione dalla prima pagina. Il libro, edito senza data, ma facilmente databile al 1919, per la cronologia delle opere di de Chirico riprodotte e per la circostanza stessa della recensione su «Littérature» uscita a inizio del 1920, si trovava nella biblioteca di Breton con una più tarda dedica «À mon très cher ami / André Breton / en signe de reconnaissance / et en gage d'une amitié et d'une / estime sans déclin. / Giorgio de Chirico. / Rome janvier 1924» e pertanto è indicato erroneamente come pubblicato nel 1924: *André Breton. La Collection*, <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100720471> (ultimo accesso: dicembre 2024).

²⁴ *Exposition G. de Chirico*, texte par André Breton, catalogue de l'exposition (chez Paul Guillaume, 21 mars-1 avril 1922), Imp. Union, Paris, 1922, p.n.n.

²⁵ Roger Vitrac, *Giorgio de Chirico*, «Littérature», n.s., 1, 1^{er} mars 1922, pp. 9-11 e *Une lettre de de Chirico*, ivi, pp. 11-13: «je me suis mis à copier dans les musées; qu'à Florence et à Rome j'ai passé des journées entières, en été et en hiver, auprès des maîtres des XIV^e et XV^e siècles italiens, les étudiant et les copiant; je me suis enfoncé dans la lecture des anciens traités de peinture [...], je me mis avec la patience d'un alchimiste à filtrer mes vernis, à broyer mes couleurs, à préparer mes toiles et mes planches», trad. it. di Marilena Renda, *Una lettera*, in *Giorgio de Chirico. Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di Andrea Cortellesa, Sabina D'Angelosante, Paolo Picozza, La nave di Teseo, Milano, 2023, pp. 370-371.

²⁶ *Une lettre de de Chirico*, cit., p. 12.

²⁷ *Exposition G. de Chirico*, cit., n. 10.

²⁸ André Breton, *Le Surréalisme et la*

peinture («La Révolution surréaliste», II, 7, 15 juin 1926, p. 4), raccolto con le altre parti dello stesso articolo nel 1928 in un volume con lo stesso titolo, trad. it. di Ettore Capriolo, *Il Surrealismo e la pittura*, postfazione di Angela Sanna, Abscondita, Milano 2010, p. 33. A essere preso particolarmente di mira, in questa sede, è il dipinto *Il figliol prodigo* da identificarsi verosimilmente con quello del 1924 (collezione privata) che apparteneva alla Galerie Surréaliste di Parigi sul cui retro, nel 2007, è stata scoperta una prima versione di *Mercurio e i metafisici* con un assetto compositivo derivato dall'*Estasi di santa Cecilia* di Raffaello nella Pinacoteca di Bologna (*De Chirico*, a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27 maggio 2007), Marsilio, Venezia, 2007, pp. 122-123, scheda 29, e 148-149, scheda 39. In un contesto ormai di radicale dismissione della più recente attività del pittore italiano, l'oltraggio dello scarabocchio sulla riproduzione del dipinto *Oreste ed Elettra* (1923) (Milano, FAI-Fondo Ambiente Italiano, Villa Necchi Campiglio, Collezione Claudia Gian Ferrari) pubblicata sulle pagine de «La Révolution surréaliste» (II, 6, 1^{er} mars 1926, p. 32) segnava un punto di non-ritorno nell'annoso scontro tra i due: Jole de Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton. Duel à mort*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 1-2, 2002, pp. 17-61.

²⁹ Nel suo racconto de Chirico rimarca l'impegno delle lunghe sessioni di studio nei musei fiorentini in cui si trovavano gli originali raffaelleschi: il primo nella Galleria di Palazzo Pitti, il secondo agli Uffizi fino al suo definitivo trasferimento nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino nel 1927. Si veda Cristina Acidini Luchinat, *Raffaello*, Pacini editore, Pisa, 2020, p. 97, e, per una più generale *mise-à-jour* a più voci degli studi sul maestro italiano, *Raffaello 1520-1483*, a cura di Marzia Faietti e Matteo

Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro e Vincenzo Farinella, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo-2 giugno 2020), Skira, Milano, 2020. Le due copie di de Chirico sono state pubblicate da ultimo in *Picasso De Chirico Dalí. Dialogo con Raffaello*, a cura di Beatrice Avanzi e Victoria Noel-Johnson, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 2 maggio-29 agosto 2021), Silvana editoriale, Milano, 2021, pp. 196-197, catt. 83-84.

³⁰ È lo stesso artista a informarci in tal senso: «tra quelli [quadri] andati di là dall'Alpe, trovasi pure una copia da Raffaello (Ritratto d'ignota detta: *la Muta*)», in Giorgio de Chirico, *Prefazione* (1921), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 303. Vedi anche *La muta*, 1920, in *De Chirico. Gli anni Venti*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti-Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986-31 gennaio 1987), Mazzotta, Milano, 1986, p. 54 (in cui è documentato un interessante passaggio dell'opera nella collezione di Raffaele Carrieri) e, più di recente, Victoria Noel-Johnson, *De Chirico e Raffaello: un dialogo "oltremodo metafisico"*, in *Picasso De Chirico Dalí*, cit., p. 87.

³¹ Giorgio de Chirico, *Raffaello Sanzio* (1920), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., pp. 230-236.

³² *Ibidem*. Su questo testo si veda anche Vincenzo Trione, *Atlanti metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, Skira, Milano, 2005, pp. 133-136.

³³ «Le madonne di Raffaello, del Correggio e i Murillo hanno rivelato a Giorgio de Chirico [...] la vera grandezza della pittura»: Isabella Far [Giorgio de Chirico], *L'arte sacra* (1945), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., p. 1214.

³⁴ Noel-Johnson, *De Chirico e Raffaello*, cit.

³⁵ De Chirico, *Raffaello Sanzio*, cit.

³⁶ A prevalere furono allora notazioni aneddotiche, ambientali, rivendicazioni classiciste, ora moderniste ora antimoderniste, o più correnti forme di richiamo all'ordine, nelle appropriazioni operate soprattutto da Margherita Sarfatti e dagli artisti del Novecento Italiano: Guicciardo Sassoli de' Bianchi Strozzi, *Raffaello 1920-1922. Percezione*, Minerva edizioni, Bologna, 2020 e, per una cronologia più estesa del dibattito italiano intorno a Raffaello, Virginia Magnaghi, «*Marea che si frange?*» *Raffaello nella critica e nell'arte italiana del Primo Novecento*, «Studiolo», 17, 2020-2021, pp. 50-65.

³⁷ *Clemen, Paul*, in *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/clemenp/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

³⁸ Sposati nel 1918 e separatisi nel 1922, i due divorziarono ufficialmente nel 1926. Luise, ebrea, deportata dalla Francia in cui si era rifugiata, morì in un campo di sterminio ad Auschwitz nel 1945. Si veda la sua autobiografia postuma, *Nomadengut* (2000), Engl. tr. by Marilyn Richter and Marietta Schmitz-Esser, *The First Wife's Tale. A Memoir by Louise Straus-Ernst*, *Art historian, Critic, Journalist, Intimate of Europe's Avant-garde Artists in the 1920s and 30s*, Midmarch Arts Press, New York, 2004. Più di recente, Eva Weissweiler, *Notre Dame de Dada. Luise Straus-Ernst. Das dramatische Leben der ersten Frau von Max Ernst*, Kiepenheuer & Witsch, Cologne, 2016.

³⁹ Michela Passini et François-René Martin, *Ressentiment politique, affinités intellectuelles: Eugène Müntz et l'histoire de l'art allemande*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia» (serie V), I, 1, 2009, pp. 227-253 e 332-335, e ancora Michela Passini, *Correspondance allemande d'Eugène Müntz. Aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art*, Armand Colin, Paris, 2012.

⁴⁰ Oskar Fischel, *Zu Raphaels Gedächtnis. Rede zur deutschen Raphael*, Preuß, Berlin, 1920.

⁴¹ Ernst, *Notes*, cit., p. 31. Jürgen Pech, *Was der Taucher vor dem Sprung nicht wissen kann. Giorgio de Chirico und Max Ernst*, in Arnold Böcklin, *Giorgio de Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, Herausgegeben von Guido Magnaguano und Juri Steiner, Katalog zur Ausstellung (Zurich, Kunststahaus, 3 Oktober 1997-18 Januar 1998) (mostra successivamente allestita anche a Monaco di Baviera e a Berlino), Benteli Verlag, Bern, 1997, pp. 289-330 (e la sua parziale revisione in italiano *Dalla pittura metafisica alla visione patafisica del mondo di Max Ernst*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardia*, a cura di Paolo Baldacci, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016), Fondazione Ferrara Arte, [Ferrara], 2015, pp. 165-175).

⁴² «Valori Plastici», I, 1, 1918, tavola fuori testo.

⁴³ Ivi, 4-5, 1919, tavola fuori testo. Giorgio de Chirico, *Sull'arte metafisica* (1919), ora in *Giorgio de Chirico. Scritti*, cit., pp. 177-182. Altri due testi ancora a firma del pittore italiano si ritrovano sulla prima annata della rivista: *Impressionismo e Il ritorno al mestiere*, ivi, pp. 183-186 e 187-192.

⁴⁴ Prima ancora de Chirico aveva potuto contare, com'è noto, anche su una tempestiva fortuna in ambito Dada a Zurigo e avere raggiunto l'interesse di Ernst attraverso questo altro canale. Il pittore italiano era in rapporti epistolari con Tristan Tzara già dalla primavera del 1916 e partecipò con un disegno, inviato come omaggio al poeta rumeno, alla *Ausstellung von Graphik, Broderies, Reliefs* alla Galerie DADA nel maggio del 1917. Infine, a dicembre dello stesso anno, un suo dipinto, *Le Mauvais génie d'un roi* (1914-1915), allora nella collezione di Apollinaire e oggi al MoMA di New York, era stato pubblicato sul numero 2 della rivista

«DADA», in tandem con alcune libere traduzioni di Tzara di *poèmes nègres* (Maria Grazia Messina, *Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico*, in *De Chirico a Ferrara*, cit., pp. 39-53).

⁴⁵ Ernst, *Notes*, cit., p. 32. Si veda anche, a questo proposito, Werner Spiess, *L'origine, comme un écho lointain* (1975), trad. it. di Elio Grazioli, *L'origine come un'eco lontana*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., pp. 94-103.

⁴⁶ Gombrich, *Freud's Aesthetics*, cit., pp. 25-26, per entrambe le ultime citazioni e per le resistenze di Freud nei confronti di espressionisti e surrealisti. Ancora, più in generale sul tema, Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, International Universities Press, New York, 1952.

⁴⁷ Alice Ensabella e Gerd Ross, *Le lettere di de Chirico a Paul e Gala Éluard (gennaio 1924-gennaio 1925)*, «Studi OnLine», V, 9-10, 2018, pp. 27-38, <https://www.archivioartemetafisica.org/studi-online-dic-2018-2/> (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁴⁸ Ancora Ernst, *Notes*, cit., pp. 32-33.

⁴⁹ Rosalind Krauss, *The Master's Bedroom*, «Representations», 28, 1989, pp. 55-76. Anche per quest'opera la memoria degli interni angusti e claustrofobici di Paolo Uccello sembra un riferimento plausibile e mediato sempre attraverso il filtro di de Chirico: Lacagnina, «Quello che altri hanno visto», cit.

⁵⁰ *Max Ernst. Oeuvre-Katalog*, cit., n. 372. Adrian Sudhalter et alii, *Dadaglobe Reconstructed*, Scheidegger

& Spiess, Zürich, [2016]. Più in generale sulla fotografia surrealista rinvio a *La Subversion des images. Surréalisme Photographie Film*, sous la direction de Quentin Bajac et Clément Chéroux, catalogue de l'exposition (Paris, Centre Pompidou, 23 septembre 2009-11 janvier 2010), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009 e, con riferimento a Ernst, al più recente *FOTOGAGA. Max Ernst und die Fotografie. Die Sammlung Würth zu Gast*, herausgegeben von Katja Böhlau und Ludger Derenthal, Ausstellungskatalog (Berlin, Museum für Fotografie, 18 Oktober 2024-27 April 2025), Wienand, Köln, 2024.

⁵¹ Ernst, *Notes*, cit., p. 40.

⁵² Gaetgens, *Max Ernst and the Great Masters*, cit., p. 38, per la notizia della visita all'atelier di Rodin. Paul Clemen, *Rodin. 1 e Rodin. 2*, «Die Kunst für Alle» / «Die Kunst», XX, 13 e 14, 1905, pp. 289-307 e 321-335.

⁵³ Mi limito al 'classico' Jack J. Spector, *Freud and Duchamp: The Mona Lisa "Exposed"*, «Artforum», VI, 8, 1968, pp. 54-56.

⁵⁴ Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo* (1913), trad. it. di Silvano Daniele, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Saggi sull'arte*, cit., pp. 183-215.

⁵⁵ Si veda per tutti *La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus devant trois témoins: A. B. P. E. et le peintre* (1926) (Colonia, Museum Ludwig), per cui rinvio a Roland Krischel, *Klassisches im Ernst. Über einige Vorbilder für Max Ernsts 'La Vierge corrigeant l'Enfant-Jésus...'*,

«Kölner Museums-Bulletin», 1, 1998, pp. 4-18.

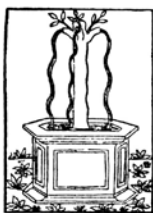
⁵⁶ Freud, *Der Moses*, cit., p. 210. È Elza Adamowicz (*Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the Exquisite Corpse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 144-146), a proporre una lettura del ritratto in termini di rielaborazione del complesso edipico, con la decapitazione, la femminilizzazione, la riduzione in scala e la mercificazione a oggetto sportivo (il *punching ball*) del padre dell'artista, con cui identifica la figura in basso a destra.

⁵⁷ Max Ernst, *Autophoto* (1919), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Autofoto*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., p. 40.

⁵⁸ Sulla retorica del corpo maschile nell'era dei totalitarismi e su una lettura dei primi *collages* di Ernst sotto questa lente di osservazione rinvio a Hal Foster, *Prosthetic Gods*, The MIT Press, Cambridge (MA), 2004, pp. 151-155. Ancora, su autoritratti, surrealismo e fonti psicoanalitiche si veda David Lomas, *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, Yale University Press, New Haven-London, 2000.

⁵⁹ Krauss, *The Master's Bedroom*, cit., p. 64.

⁶⁰ Max Ernst, *Au-delà de la peinture* (1937), trad. it. di Ippolito Simonis e Gian Renzo Morteo, *Oltre la pittura*, in *Max Ernst*, a cura di Elio Grazioli e Andrea Zucchinali, cit., p. 56.



Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento

Alba Romano Pace

Accademia Albertina di Belle Arti di Torino

Contact alba.romanopace@albertina.academy

«È sempre e ancora oggi», scrive Frida Kahlo nel retro di una delle sue prime tele, *Autoritratto con veste di velluto* del 1926. Strettamente legata alla concezione della ciclicità del tempo propria alle culture precolombiane, Frida Kahlo rivela attraverso la pittura, quella stessa visione della storia costruita per ritorni e analogie. Il Rinascimento italiano, promosso come modello dalla politica culturale del Messico post-rivoluzionario, diventa per l'artista il principale riferimento pittorico. Evocando le grandi opere della pittura rinascimentale, Frida Kahlo se ne appropria per rinnovarne i significati, ponendo la sua arte in una continuità temporale che esprima per immagini l'eterno reiterarsi degli accadimenti. Dall'individuale all'universale, questi eventi sono presentati come le matrici della storia dell'umanità.

«Today still goes on», writes Frida Kahlo on the back of one of her first canvases, *Self-Portrait in a Velvet Dress* of 1926. Closely linked to pre-Columbian cultures concept of cyclical time, Frida Kahlo reveals through her painting that same vision of history, constructed by returns and analogies. The Italian Renaissance, as was promoted to a model by post-revolutionary Mexico's cultural politics, becomes for the artist the main pictorial reference. Evoking the great works of Renaissance painting, Frida Kahlo appropriates them to renew their meanings. So she places her art in a temporal continuity that expresses through images the eternal reiteration of events. From the individual to the universal, these events are presented like the matrices of humanity's history.

Keywords: Frida Kahlo, Mexican Renaissance, Pre-Columbian civilizations, Cyclical time, Surrealism

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Alba Romano Pace, *Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 198-219.

DOI 10.36253/ladiana-3392

Copyright © 2024 Alba Romano Pace

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

Data Availability Statement

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

Competing Interests

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

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

Il tempo circolare, Frida Kahlo e il Rinascimento

Alba Romano Pace

Nessuno è più di una funzione – o parte di una funzione totale. La vita passa e crea cammini che non si percorrono invano. Ma nessuno può “liberamente” fermarsi a giocare sul sentiero, perché ritarderà o trasformerà il cammino atomico e generale. [...] Gli opposti si uniscono e non scopriamo nulla di nuovo o di aritmico. Ci proteggiamo, ci amiamo, nell’irrazionale, nel magico, nell’anormale, per paura della straordinaria bellezza della verità, del materno e dialettico, del sano e forte. [...] Qualcuno – qualcosa – sempre ci protegge dalla verità - la nostra ignoranza e la nostra paura. Paura di sapere che non siamo altro che vettori di direzione costruzione e distruzione per essere vivi, e sentire l’angustia di aspettare il minuto seguente e partecipare alla corrente complessa senza sapere che ci dirigiamo verso noi stessi, attraverso milioni di esseri pietra – esseri uccelli – esseri astri – esseri microbi – esseri fonte verso noi stessi – varietà dell’uno incapacità di sfuggire al due – al tre – al etc. di sempre – per tornare all’uno.¹

Nel diario che Frida Kahlo inizia a redigere dal 1944 circa, e che continua costantemente a stilare fino agli ultimi giorni della sua vita, l’artista crea attraverso un flusso libero di parole, segni, simboli, personaggi ibridi e chimerici, quella che forse è la sua vera e propria opera surrealista.² Una scrittura automatica, realizzata a volte sotto effetto di psicofarmaci o oppioidi antidolorifici, che produce disegni e tracciati fluorescenti, trasformando le pagine del diario in una sorta di delirio grafico e letterario. Un paesaggio mentale che sorge come pura allucinazione, completato dalla genesi di una mitologia immaginaria, ispirata alle divinità precolombiane. Questa epopea fantastica testimonia la visione di Frida Kahlo di un’esistenza scandita da divinità antiche, associate a una concezione del tempo composto da eventi, a loro volta cadenzati in cicli come forze sequenziali, in ripetizione cronologica. In questa maniera, Frida Kahlo fa proprio il pensiero delle culture amerindiane e in particolare la maya e l’azteca. Come rivelano già le parole del suo diario, l’artista concepisce l’esistenza umana come il continuo scorrere di un travolgente flusso regolato da leggi fisiche. Il tempo è materia, un composto d’atomi e particelle, che ingloba e annulla l’individuale per esprimere l’eternità dell’universale. Un immenso ingranaggio di cui l’essere umano è appena un corpuscolo nell’infinita spirale del cosmo. La sua esistenza si svolge per cicli e si ripete per analogie. Gli eventi del passato e del futuro sono interscambiabili e ritornano come costanti nella storia sia dell’individuo sia della collettività.

Nel 1915 la pubblicazione dell'interpretazione dei geroglifici maya decifrati dall'archeologo americano Sylvanus Griswold More³ aveva richiamato l'attenzione sulla saggezza delle antichissime culture precolombiane e sulla loro pratica ancestrale del computo del tempo. Lontana dalla concezione lineare del mondo occidentale, dove lo sviluppo cronologico è un susseguirsi di passato, presente e futuro, il tempo nelle culture precolombiane era suddiviso in più calendari intersecati tra loro. Il *Tonalamatl*, nome azteco per indicare 'Il libro dei giorni' o l'Anno Sacro, era un almanacco sacro che contava duecentosessanta giorni, ed era utilizzato per le cerimonie divinatorie e per le profezie. Le date erano definite dalla combinazione dei venti nomi di divinità amerindiane con tredici numeri che a rotazione ripartivano dallo zero. Si creavano così abbinamenti diversi ma finiti. Questi stessi riproponendosi nel tempo, identificheranno determinati eventi. I Maya riferendosi ai giorni parlavano sempre al passato, mai al presente, come se il tempo fosse già accaduto e semplicemente si stesse ripresentando.⁴

L'altro loro computo proveniva dallo *Ha'ab*, il calendario solare di trecentosessantacinque giorni, che era invece formato di diciotto 'mesi' di venti giorni più cinque giorni e sei ore, detti transitori. Questi cinque giorni supplementari erano particolarmente temuti nella cultura maya come nell'azteca; lo spiega Morley e ancora prima di lui l'arcivescovo Diego Landa, che nel 1864 relazionava le tradizioni amerindiane. Così Landa annota: «Gli *xma kaba kin*, o 'giorni senza nome', erano considerati particolarmente sfortunati e di cattivo auspicio. [...] Questi giorni erano, inoltre, di carattere profetico; ciò che accadeva durante essi continuava ad accadere per sempre. Quindi, i litigi venivano evitati in questo periodo per timore che non cessassero mai».⁵

L'idea di ritorno è dunque alla base della nozione di tempo nelle civiltà autoctone del Messico antecedenti l'invasione ispanica. A sua volta Morley osserva: «tutti i periodi Maya [...] sono sempre in sequenza continua, ognuno ritorna in se stesso e ricomincia da capo dopo il suo completamento, [...] il principio più fondamentale della cronologia Maya [è]: la sua assoluta continuità nel tutto».⁶ L'insieme dei due calendari formavano ciò che l'archeologo definisce il «Round Calendar», il Calendario Rotondo o Ciclo del Calendario:

Vera base della cronologia Maya, poiché le sue 18.980 date includevano tutte le possibili combinazioni dei 260 giorni con le 365 posizioni dell'anno. Sebbene i Maya sviluppassero un sistema molto più elaborato di conteggio del tempo, in cui qualsiasi

data del Ciclo del Calendario poteva essere fissata con assoluta certezza entro un periodo di 374.400 anni, questa impresa davvero notevole fu compiuta solo utilizzando una sequenza del Ciclo del Calendario, ovvero periodi di 52 anni, in ripetizione infinita da un punto di partenza fisso.⁷

Vi era ancora il calendario detto del Computo lungo che partiva dal giorno della creazione – in cui gli dei si riunirono accendendo il sacro fuoco dell'illuminazione e dando inizio all'umanità – per estendersi all'infinito. Un altro computo seguiva il Ciclo di Venere, basato sul moto del pianeta sacro ai Maya. Il tempo sembrava espandersi in più direzioni rotatorie, ed era immaginato come una spirale. I mesi erano rappresentati dalle divinità, la combinazione dei loro nomi con i numeri era associata a diversi avvenimenti, che si sarebbero ripetuti nel tempo, creando la storia dell'umanità. Il passato diveniva una somma di combinazioni, corrispondente a determinati eventi ciclici. La loro memoria permetteva ai sacerdoti Maya di possedere un archivio che consultato avrebbe rivelato il futuro, proprio a causa del ciclico ripetersi.

Frida Kahlo, che della rivendicazione delle radici precolombiane del popolo messicano fa un manifesto politico, allinea ugualmente la propria vita e la sua produzione pittorica, alla concezione del tempo delle antiche civiltà amerindiane. Seguendo l'uso dei popoli Maya di prediligere una data rispetto a un'altra, una coppia di divinità benevola o un giorno propizio contro uno nefasto, Frida Kahlo cambia innanzitutto la data della sua nascita: anagraficamente il 6 luglio 1907, l'artista sceglie il 7 luglio 1910, anno dell'esplosione della Rivoluzione proletaria in Messico. Con la rivendicazione del diritto alla proprietà delle terre, il popolo messicano aveva riscoperto le proprie origini di popolo libero, nativo del territorio, legato alle tradizioni autoctone precedenti l'invasione spagnola. D'altronde, malgrado la sottomissione ai *conquistadores*, i rituali pagani dei popoli amerindiani non avevano mai abbandonato i loro confini. Una certezza diventata istanza politica ed esaltata dalla cultura post-rivoluzionaria promossa da José Vasconcelos, Ministro dell'Istruzione dal 1921 al 1923. Filosofo e politico Vasconcelos teorizza che l'America latina sia il continente da cui prende origine l'umanità. La definisce l'Atlantide sommersa, da cui l'essere umano è partito per popolare le altre terre: l'Egitto, l'India, la Grecia.⁸ Adesso l'America latina è per il Ministro il luogo del ritorno, che deve essere culla di una religione unica e universale, condivisa da tutti i popoli nel nome dell'amore.⁹ La sua teoria è espressa nel libro *La razza cosmica*: «arriveremo in America, prima che in qualunque altra parte del globo, alla creazione di una

razza composta dal tesoro di tutte quelle antecedenti, la razza finale, la razza cosmica».¹⁰

L'idea di una continuità tra civiltà precolombiane e cristianesimo è espressa anche dall'antropologa Anita Brenner, autrice nel 1929 del libro *Idoli dietro gli altari*,¹¹ testo rivoluzionario illustrato dalle foto di Tina Modotti e Edward Weston. Insieme all'artista francese Jean Charlot, l'antropologa conia il nome di «Rinascimento messicano»¹² per qualificare il periodo post-rivoluzionario che vede gli artisti, e specialmente i muralisti Siqueiros, Orozco, Charlot e Diego Rivera, riempire le pareti delle istituzioni cittadine di grandi pitture murali. L'obiettivo è educare il popolo alla rinascita. «Revolution and Renaissance» è il titolo dell'ultimo capitolo del libro della Brenner dedicato agli artisti, il suo bell'incipit dice: «Nell'arco di una generazione il Messico è ritornato a sé. Il suo primo e definitivo gesto è artistico».¹³ Anche Diego Rivera nelle sue memorie ricorda questo fervente periodo: «Aprirono ovunque scuole d'arte indipendenti; migliaia di operai e figli di operai portarono avanti produzioni di straordinaria qualità. Il loro lavoro si fuse in modo naturale con il nostro, creando un movimento artistico che critici d'arte europei e americani definirono "Rinascimento messicano"».¹⁴ Come nel Cinquecento la rinascita della società si esprime attraverso l'arte. È il tempo che si ripete, per analogia. Frida Kahlo segue questa visione di continuità. Il Rinascimento europeo e in particolare italiano, diventa per l'artista il principale riferimento pittorico, da integrare nelle ritrovate radici indigene, creando una sorta di "pittura cosmica".

L'ipotesi che l'ispirazione di alcune opere della pittrice messicana provenga dai Maestri rinascimentali, è condivisa dai maggiori specialisti della Kahlo, tra cui Salomon Grimberg,¹⁵ Hayden Herrera,¹⁶ Helga Prignitz-Poda,¹⁷ Celia Stahr,¹⁸ poiché supportata dalle dichiarazioni di Frida Kahlo stessa. Nella sua corrispondenza e nel diario, l'artista cita Dürer, Bruegel, Cranach, Botticelli e Bronzino. Mentre la ricostruzione del costante dialogo che la pittrice intreccia con le immagini rinascimentali, nonché l'aver riconosciuto l'esatta opera con cui i suoi quadri entrano in relazione, ci consegna qui una visione inedita della sua poetica pittorica. Evocando le grandi opere della pittura rinascimentale, Frida Kahlo se ne appropria per rinnovarne i significati, ponendo la sua arte in continuità temporale con l'arte del passato. Attraverso un universale archivio di fonti vive, alla maniera dei sacerdoti maya, Frida Kahlo esprime l'eterno reiterarsi degli accadimenti; aderisce così, attraverso la sua arte, alla concezione delle antiche civiltà precolombiane come all'attuale riappropriazione politica dell'identità autoctona

del popolo messicano. Il suo pensiero riflette anche la sua stessa biografia. La pittrice nasce di origini miste, *indios* da parte di madre, europee dal lato paterno. La sua profonda conoscenza del Rinascimento è poi dovuta a più fattori. Innanzitutto il padre Guillermo Kahlo, di origini tedesche, fotografo di mestiere, appassionato di filosofia, arte e musica nonché esperto bibliofilo¹⁹ che possiede una fornita libreria dove, tra altri, si trovano numerosi testi sull'arte occidentale.²⁰ La giovane Frida non smetterà d'immergersi nella lettura e l'osservazione di questi libri, imparandoli visivamente a memoria durante i lunghi mesi di convalescenza, quando è immobilizzata nel letto, dopo il tragico incidente stradale di cui è vittima nel 1925. Come scrive Clelia Stahr: «I suoi primi dipinti erano dominati da influenze che spaziavano dall'arte rinascimentale all'arte moderna, al lavoro di Best-Maugard e ai suoi libri di disegno».²¹

Un secondo fattore decisivo nell'interesse di Frida Kahlo per la cultura del Rinascimento e dell'Umanesimo, è il periodo che l'artista trascorre alla Scuola Nazionale Preparatoria, dove si iscrive nel 1922 per potere accedere alla facoltà di Medicina. Qui inizia a frequentare il gruppo intellettuale dei *Los cachuchas*, nome tratto dal berretto a scacchi anticonformista, indossato dai membri in segno di protesta. Pur reclamandosi un movimento artistico e letterario, sulla linea di altri movimenti d'avanguardia contemporanei come gli Stridentisti e i Contemporaneos,²² i *cachuchas* erano in realtà un gruppo di studenti appassionati di letteratura e filosofia, che seguivano la visione politico-culturale del ministro dell'educazione José Vasconcelos e degli artisti del Rinascimento Messicano. La cerchia si riuniva nei caffè, scambiandosi libri, studiando la scrittura, la pittura e la filosofia cinquecentesche: «Spensierati trovammo nel mondo delle lettere e dello spirito il solo mondo possibile»,²³ ricorda Manuel González Ramírez, allora parte del gruppo. La *cachucha* Frida Kahlo stila testi poetici, crea giochi linguistici, studia la semantica e l'etimologia delle parole, la logica e la retorica, l'iconologia e l'iconografia rinascimentali. Tra i primi dipinti di Frida Kahlo vi è un ritratto della giovane amica Alicia Galant (fig. 1). In questo ritratto la studiosa di Frida Kahlo, Helga Prignitz-Poda ha evidenziato un richiamo formale alla *Madonna dal collo lungo* del Parmigianino.²⁴ Ne viene rilevato ancora lo «stile di un ritratto rinascimentale del XVI secolo, simile allo stile usato da Bronzino e Botticelli».²⁵ Nei colori e nella posa il quadro sembra piuttosto riprendere *La dama con l'ermellino* di Leonardo da Vinci. Il ritratto dell'amica Alicia Galant è per Frida Kahlo esattamente una trasposizione nel tempo della figura ritratta dal pit-



1. Frida Kahlo, *Ritratto di Alicia Galant*, 1927, olio su tela. Museo Dolores Olmedo, Città del Messico.

tore rinascimentale, che si suppone sia Cecilia Gallerani, l'elegante amante di Ludovico Sforza detto il Moro, animatrice di un cenacolo di artisti e poeti di cui lo stesso Leonardo avrebbe fatto parte. Frida Kahlo identifica la compagna con la superba Cecilia Gallerani. Altri elementi, d'altronde, legano i due ritratti mettendoli in dialogo: Leonardo sceglie l'ermellino come animale simbolo della donna per diversi fattori,²⁶ tra cui il gioco verbale con l'etimologia del nome dell'animale e il cognome della donna ritratta. Il nome «ermellino» viene dal greco γαλήν (*galen*) parola che è alla radice dei cognomi Gallerani e Galant. Un'altra possibile interpretazione lega il quadro ai due cognomi, la donna ritratta da Frida Kahlo tiene in mano un fiore rosso che potrebbe essere una Bignonia, il cui nome popolare è Madame Galen.²⁷ Come sopra citato, il *serio ludere* dei cenacoli rinascimentali era una pratica amata dal gruppo *Los cachuchas*, il cui leader Alejandro Gómez Arias, era un promotore. È probabilmente

la sua figura, come capo del gruppo, ad aver instillato nella giovane Frida Kahlo la fervida passione per l'Umanesimo e il Rinascimento, sia dal punto di vista letterario che politico. Il giovane Gómez Arias è infatti il primo importante amore di Frida Kahlo. A lui la pittrice dedica il suo primo autoritratto su tela: *Autoritratto con veste di velluto*, 1926 (fig. 2). La studiosa Celia Stahr riconosce in questo ritratto diverse influenze pittoriche:

dall'artista tedesco del XVI secolo Albrecht Dürer, noto per i suoi autoritratti imponenti [...] Frida prende anche in prestito dallo stile manierista del XVII secolo del Parmigianino, con l'allungamento del collo e delle dita, così come dall'enfasi di Best-Maugard sulla qualità lineare riscontrata nel suo *Autoritratto* del 1923 e nell'arte delle culture antiche.²⁸

Gli studiosi non individuano l'esatto corrispondente pittorico con cui Frida Kahlo si confronta per il suo ritratto, che è l'opera del pittore del tardo Rinascimento italiano: Agnolo di Cosimo detto il Bronzino con il *Ritratto di Cosimo de' Medici in armatura* del 1545 circa (fig. 3). Frida Kahlo ama particolarmente il Bronzino, come scrive lei stessa in una lettera a Gómez Arias in viaggio per l'Europa: «Quali altre cose

2. Frida Kahlo, *Autoritratto con vestito di velluto*, 1926, olio su tela. Museo Frida Kahlo, Città del Messico.

3. Agnolo di Cosimo detto Bronzino, *Cosimo de' Medici in armatura*, 1545 ca. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



hai imparato e visto sulla pittura? [...] Tu sei pienamente ottimista dopo aver visto l'Elba, il Reno, molti Lucas Cranach e Dürer e soprattutto Bronzino».²⁹ Ma l'*Autoritratto con veste di velluto* è specialmente dipinto da Frida Kahlo per riconquistare Alejandro Gómez Arias che aveva deciso di rompere la loro relazione. La pittrice sceglie il quadro rinascimentale a cui ispirarsi con dei fini ben precisi: attualizzarne il significato. Frida Kahlo si presenta al cospetto del suo innamorato come una guerriera dalla sensuale armatura di velluto. La composizione e la semantica del quadro riconducono nel dettaglio al ritratto rinascimentale. Nell'autoritratto di Frida Kahlo l'inclinazione del capo è la stessa di Cosimo de' Medici. Una stessa vena percorre vibrante il collo di entrambi, rappresentando il vigore della giovinezza. La leggera peluria sulle labbra di Cosimo de' Medici diverrà il tipico segno di androginità dei successivi autoritratti di Frida Kahlo. Ancora i tre cerchi della manica dell'armatura adornano ugualmente la veste della pittrice, che nella scollatura riproduce i motivi arabescati del cesellato della corazza del granduca. Tra questi ricami sul velluto si riconosce il contorno del blasone della famiglia de' Medici. Un altro particolare nell'*Autoritratto con veste di velluto* di Frida Kahlo rievoca l'illustre famiglia fiorentina. Nel retro del telaio l'artista scrive: «Per Alex Frieda 17 anni» e riscrive una seconda volta, quasi a volerlo rimarcare: «Frida Kahlo a 17 anni nel sett[embre] del 1926 Coyoacán». Poi in lingua tedesca: «Heute ist Immer Noch» cioè «È sempre e ancora oggi». Una frase sibillina con cui Frida Kahlo fa un diretto riferimento al celebre membro della famiglia de' Medici, Lorenzo il Magnifico e al suo famoso componimento *Il trionfo di Bacco e Arianna* o *La canzone di Bacco* del 1490 circa. «Quant'è bella giovinezza che fugge tuttavia. Chi vuol esser lieto sia del doman non c'è certezza»³⁰ recita il noto verso del suo poema. Con la frase: «È sempre e ancora oggi» Frida Kahlo, abbandonata dal suo amato come Arianna da Teseo, esorta il suo prediletto ad approfittare del presente e della loro giovinezza, evocando un tema tipico della letteratura umanistica, il *carpe diem* oraziano che Frida usa per dire: è ancora tempo di amare. Sullo sfondo del quadro le spirali blu simboleggiano l'eterno ritorno.³¹

Da questo momento in poi, nella produzione pittorica di Frida Kahlo, inizia un costante dialogo con l'arte del passato. L'artista suddivide la storia in due misure, che corrono parallele durante l'esistenza di ogni essere umano: il tempo individuale e quello universale. Entrambi sono composti da una serie di eventi che formano le matrici della storia dell'umanità. Come sopraccitato, seguendo il pensiero delle culture precolombiane Frida Kahlo dipinge per analogia, attraversando

la storia dell'arte come i profeti maya disponevano la memoria degli accadimenti trascorsi, nel fine di prevedere il futuro. Al tempo della storia individuale appartiene l'opera *Frida Kahlo e Diego Rivera*, 1931 (fig. 4). Il quadro sembrerebbe dipinto seguendo un ritratto fotografico scattato il 21 agosto del 1929, il giorno delle nozze con il grande muralista messicano.³² Il matrimonio è un momento archetipale nella vita di un individuo, si ripete nei secoli, diverso eppur sempre uguale, per ogni società. Osservando l'opera di Frida Kahlo si nota come l'impostazione provenga da un altro dipinto rinascimentale, forse l'opera più nota, 'un modello' lo potremmo definire, per rappresentare una coppia di sposi: il *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, dipinto nel 1434 da van Eyck (fig. 5). Frida Kahlo utilizza la stessa costruzione prospettica e le medesime tonalità di colore sia per l'ambiente che per la rappresentazione dei due sposi: il verde per la donna e il grigio per l'uomo. La stessa postura dei personaggi accomuna le due opere. Anche la forma rettangolare e il colore dello scialle dell'artista, al centro della composizione, sembrano riprendere la stola rossa nello sfondo del quadro fiammingo. Per la posizione del proprio volto invece, Frida Kahlo decide di riecheggiare un'altra illustre sposa rinascimentale,

4. *Frida Kahlo e Diego Rivera*, 1931, olio su tela. Museum of Modern art, donazione Albert M. Bender, San Francisco.

5. Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, 1434, olio su tavola. National Gallery, Londra.



come notoriamente teorizzato per il quadro *La primavera* di Botticelli, creato verso il 1482. Secondo *Le vite* del Vasari, libro che Frida Kahlo più che probabilmente legge e rilegge come suo testo di riferimento, il dipinto sarebbe stato ricollocato, dall'originaria sede del Palazzo di via Larga, nella villa Medicea di Castello «luogo del Duca Cosimo fuori di Firenze». ³³ Il quadro fu commissionato, secondo alcune interpretazioni, per celebrare le nozze di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici detto Il Popolano, cugino di Lorenzo il Magnifico, con Semiramide Appianni. ³⁴ Il capolavoro è comunque un elogio dell'amore e la rinascita. Nel quadro di Frida Kahlo, la sua figura con il capo inclinato, ornato da una ghirlanda di stoffa, riprende la postura della donna, nota oggi come Venere, al centro della tela rinascimentale. Sopra la Venere, la figura di Eros è ripresa da Frida Kahlo dalla colomba che porta il cartiglio che, osservandolo, ha la stessa forma dell'arco tenuto dal giovane dio in Botticelli. La colomba della Kahlo ha ancora lo stesso colore delle ali rosate di Eros. Frida indossa uno scialle rosso, come la stola intorno alla figura di Venere. Il fatto che entrambe le donne dei dipinti di van Eyck e di Botticelli possano alludere a un'allegoria della fertilità è stato rimarcato da diversi studiosi. ³⁵ Anche il colore verde dell'abito di Frida Kahlo e della sposa di van Eyck sarebbe legato all'augurio di fecondità. ³⁶ Nella biografia di Frida Kahlo, come nella sua produzione pittorica, è centrale il tema della maternità e del suo desiderio, impossibile, di gestazione. L'auspicio del quadro rinascimentale si rinnova dunque nell'immagine creata dell'artista messicana. Un dialogo tra presente e passato che si rinnova. ³⁷

Nel 1938, mentre Frida Kahlo si trova a New York per sua personale alla Julien Levy Gallery, le viene commissionato da Luce Clare Boothe, direttrice della rivista «Vanity Fair», il ritratto dell'attrice Dorothy Hale recentemente deceduta. ³⁸ Questa improvvisa richiesta mette in crisi l'artista. Confusa scrive a Diego Rivera, rimasto in Messico:

Per favore, mandami un disegno di come devo dipingere la figura. Sai bene come sono, non sono pittrice né niente, non so niente, e la gente crede che disegno molto bene, e non sanno le sbornie che mi costa, e l'ipocrita che sono, perché cerco sempre di trovare da dove tirare fuori le linee che faccio. Tu sei l'unico al mondo che sa che tipo di mulo sono e perché è così difficile dipingere per me. ³⁹

Con la frase «cerco sempre di trovare da dove tirare fuori le linee che faccio» forse l'artista intendeva riferirsi alla sua tecnica di ispirarsi formalmente alle composizioni dei grandi quadri del passato? È un'ipotesi fondata sulla costanza della metodologia usata dalla pittrice. ⁴⁰ La Kahlo riprende ancora la composizione de il *Compianto o Lamento del*

*Cristo morto*⁴¹ di Andrea Mantegna, 1470-1474 circa o 1483 circa, nel quadro *La mia nascita*,⁴² 1932, nel quale si dipinge durante il tragico aborto. Nota Herrera: «Di fronte a noi ci sono invece le piante dei suoi piedi e il riferimento al drammatico Cristo morto con “primo piano dei piedi” di Andrea Mantegna è istantaneo».⁴³ Nella biografia dell'artista la perdita del figlio precede di poco un altro triste evento: la morte della madre. Mathilde Kahlo decede il 15 settembre 1932, giorno che in Messico è detto «Grido o Lamento di dolore», poiché celebra il dolore della Madonna per la perdita del figlio. Il 15 settembre coincide inoltre con l'inizio della guerra per l'indipendenza del 1810. Il dialogo tra le due tele è formale e semantico, spazia attraverso il tempo, tanto che l'anziana figura della Madonna addolorata del Mantegna, sembra la stessa raffigurata da Frida Kahlo nel quadretto della Madonna posto sopra il capezzale del letto, come se fosse l'eterno testimone di un dramma a lei noto.⁴⁴ Da un tempo a un altro, il dolore di una madre per la perdita di un figlio rimane immutato. Ancora la stessa impostazione del quadro del Mantegna la si ritrova, infatti, nel dipinto di Frida Kahlo *Il defunto Dimas* (1937, Dolores Olmedo Museum in Mexico City). Seguendo la tradizione messicana, la pittrice ritrae il figlio defunto di un'amica, usando la prospettiva del Cristo del Mantegna, riportando il riferimento nuovamente al tema del compianto di una madre sul corpo del figlio. Anche il critico Salomon Grimberg riconosce l'influenza del Mantegna su questo dipinto della Kahlo, individuando a suo avviso l'opera *Cristo in pietà sorretto da due angeli*,⁴⁵ 1488-1500 circa, come riferimento pittorico per l'artista.⁴⁶

Molte altre opere di Frida Kahlo sono attualizzazioni di quadri del passato, tra cui ancora Mantegna⁴⁷ e Bronzino.⁴⁸ Concluderemo con il tema della Madonna col bambino, che non casualmente appare in Frida Kahlo con maggiore frequenza dopo le sue seconde nozze con Rivera, in data 8 dicembre 1940. L'8 dicembre è per il calendario liturgico il giorno della festa mariana dell'Immacolata concezione. Il tema è celebrato da Frida Kahlo nell'opera *L'Amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Diego e il signor Xolotl*, 1949 (fig. 7). Il quadro ha una doppia composizione, piramidale e circolare. È composto a più livelli ed evoca un vero e proprio abbraccio. Un gesto come un tondo che riprende il circolare movimento degli astri, dell'alternarsi del giorno e della notte, del ciclo del tempo con le sue stagioni. È il cerchio della vita, delle leggi della natura fino all'universo che ci circonda. La tela mette insieme due capolavori della storia dell'arte prerinascimentale e rinascimentale. Il primo è *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, dipinto da Masaccio tra 1424-25 (fig. 6).

Frida Kahlo mantiene la struttura piramidale del quadro di Masaccio, identificando le due Madri della religione cattolica, l'anziana Sant'Anna e la Madonna che tiene il bambino tra le braccia, con due figure femminili archetipali dell'antica mitologia del Messico:



6. Masaccio, *Madonna col Bambino e sant'Anna*, 1424-25, tempera su tavola. Galleria degli Uffizi, Firenze.

Madre Natura, il cui volto appare tra le nubi e la possente dea della terra Cihuacoatl, dal cui seno stilla una goccia di latte. Frida Kahlo si ritrae vestita di rosso mentre, abbracciata dalle Grandi Madri, tiene a sua volta tra le braccia l'eletto, colui che lei stessa dichiara ripetutamente di amare come il figlio mai avuto, il marito Diego Rivera. Il pittore è ritratto nudo e tondeggiante come il bambino Gesù del quadro di Masaccio. Questo quadro sembra essere evocato da Frida Kahlo nel testo dal titolo *Ritratto di Diego*, da lei scritto nel 1949 e ironicamente impostato come la presentazione di uno degli artisti de *Le vite* del Vasari. Qui la pittrice afferma che vede il pittore: «un bimbo grandotto, immenso, con un volto amabile e uno sguardo un po' triste. Vederlo nudo fa pensare a un bambino-rana», aggiungendo: «la donna – e tra tutte le donne io – vorrebbe sempre tenerlo tra le braccia come un bimbo appena nato».⁴⁹ Nel quadro le tre donne:

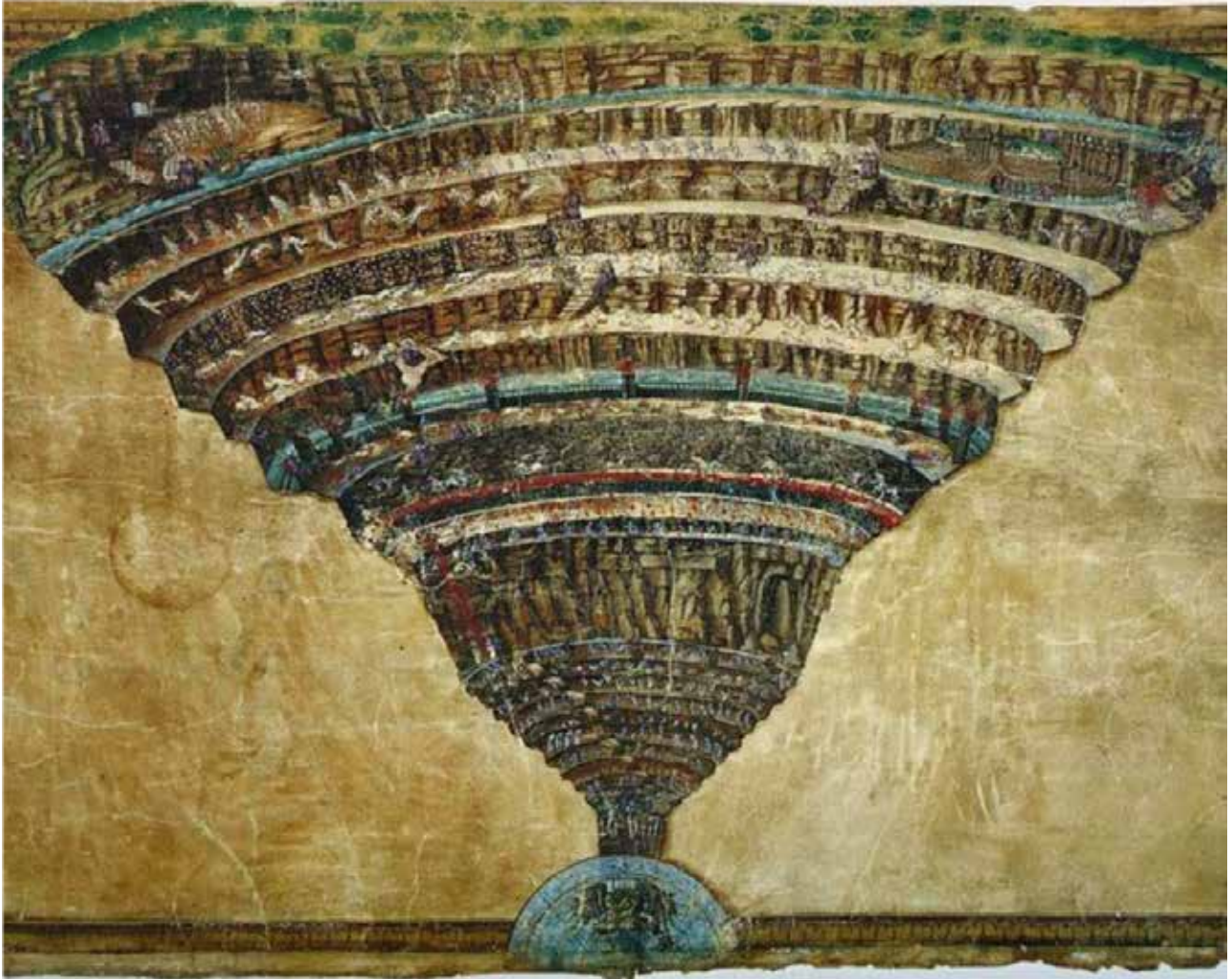


7. *L'Amoroso abbraccio dell'universo, la terra (Messico), io, Deigo e il signor Xolotl*, 1949, olio su tela. Jacques e Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, Città del Messico.

Madre Natura, la dea della terra Cihuacoatl, e la stessa Frida Kahlo, tengono tra le braccia Diego Rivera. Il pittore ha in mano il fuoco sacro della creazione artistica, che come Prometeo dona all'umanità attraverso le sue opere. Un secondo quadro ispira plausibilmente Frida Kahlo per questa tela. Si tratta sempre di una *Madonna con il bambino* dipinta da Lorenzo Lotto nel 1521 (fig. 8), che l'artista avrà visionato attraverso la riproduzione sui libri o cartoline. È innanzitutto il soggetto e il movimento rotatorio del cielo, che Lotto riprendeva dal Correggio, a sedurre Frida Kahlo. La presenza del sole al centro del quadro di Lotto, splendente oltre le nubi scure, richiama il quadro di Frida Kahlo, che mostra l'alternanza di giorno e notte, di bianco e nero. Sono lo yin e lo yang delle filosofie orientali, a cui la pittrice si avvicina nella maturità. L'evocazione della vita e della morte, è anche rappresentata nella figura del cane di Frida, di razza xoloitzcuintle, che come scrive Andrea Kettenmann: «non è solo un animale domestico ma rappresenta Xolotl, il guardiano del mondo dei morti, che ha l'aspetto di un cane».⁵⁰ L'animale è posto



8. Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino e i santi*, 1521, olio su tavola. Chiesa di Santo Spirito, Bergamo.



ai piedi della composizione, rispettando l'iconografia dell'opera di Lotto, dove ai piedi della Madonna si trova il San Giovanni bambino che abbraccia l'agnello sacrificale. I due animali, l'agnello e il cane, rappresentano l'innocenza e il sacrificio, sono correlati alla morte e all'eternità dello spirito. Ulteriori elementi accomunano ancora le due opere. La frangia della stola del quadro di Lotto riprende nel colore e nel movimento la balza della gonna della Kahlo che indossa lo stesso abito purpureo della Madonna di Lotto. La costruzione per masse del suo quadro riprende ancora la tavola cinquecentesca. La pittrice ne mantiene le simmetrie e dove Lotto pone le figure dei santi, lei dipinge la flora del Messico. Il movimento degli arbusti segue le stesse linee dei corpi dei santi. Alla destra la palma del martirio nella mano di Santa Caterina d'Alessandria accenna una curva

9. Sandro Botticelli, *Disegni per la Divina Commedia, La voragine infernale*, 1480-1495, punta d'argento, inchiostro e tempera su pergamena. Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

verso l'alto, la stessa è ripresa da Frida Kahlo nei rami di cactus. Alla sinistra, il movimento dei piedi di Sant'Antonio Abate è suggerito dall'andamento delle pale di ficodindia in basso. La linearità del bastone del santo e il colore (che è anche lo stesso del pavimento della pala), sono riprodotti da Frida Kahlo nel cactus *Euphorbia*. Anche le linee del ginocchio e del gomito del San Sebastiano sono servite alla pittrice per tracciare le curve create dalle foglie d'agave. Ancora in Lotto, il San Sebastiano è protratto verso la Madonna in trono, questi sembrerebbe essere ripreso dalla Kahlo nell'alto cactus che avanza verso il centro dell'opera. Ma come sopra evidenziato, la sacralità della composizione rinascimentale è soprattutto rinnovata nel movimento circolare dall'opera di Frida Kahlo. La pittrice lo riprende nei moti celesti per restituire la circolarità dell'opera e con essa il senso a spirale dell'esistenza.

Un'ultima opera diviene il manifesto della poetica visionaria di una storia universale di Frida Kahlo. Ne *Le vite* il Vasari scrive ancora di Botticelli: «per essere persona sofisticata, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa».⁵¹ È probabilmente attraverso Vasari o da un'edizione della Divina Commedia di Dante che Frida Kahlo prende conoscenza de *La voragine infernale* (fig. 9), creata dall'artista fiorentino tra il 1480 e il 1495, sempre su commissione del Popolano, ovvero Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Frida d'altronde amava particolarmente il Botticelli, come dimostra una sua espressione a proposito di un'opera di giovinezza, un ritratto della sorella Adriana, oggi perduta, che l'artista chiamava «la Boticelinda Adriana».⁵² L'illustrazione della Divina Commedia è evocata nel dipinto, *Mosé o Nucleo solare*, 1945 (fig. 10). Partendo dall'Inferno di Botticelli, il suo quadro intreccia una corrispondenza in omaggio al ciclo della morte e della vita come eterna rinascita. I quadri hanno la stessa impostazione, nei gironi danteschi Frida Kahlo immette le grandi divinità della storia, dal paganesimo, alle religioni universali, alla politica. Utilizza le stesse tonalità di colore di Botticelli. Dipinge la semisfera azzurra che rappresenta in Dante il centro della terra, come il *nucleo solare* ma anche come l'ovulo della vita. La pittrice infatti si riferisce all'Inferno dantesco come voragine di Botticelli, associandovi l'immagine dell'utero femminile. Nel quadro *Mosé o Nucleo solare*, dipinge una vera e propria nascita. Ispirato dal testo *Mosé o il monoteismo* di Sigmund Freud, il quadro di Frida Kahlo rappresenta un parto sacro, un ritorno alla vita attraverso la morte simboleggiata dalla voragine infernale: «Ho dipinto il feto umano nella sua ultima fase all'interno della placenta. Le tube che sembrano

mani si protendono verso il mondo»,⁵³ scrive lei stessa commentando la sua opera. Nel circolare rinnovarsi dell'esistenza, oltre il tempo e la storia le due opere si specchiano nel ciclico fluire e ripetersi della vita che muore e *rinasce*, come Frida Kahlo ancora afferma descrivendo *Mosé o Nucleo solare*:

Ai due lati, in basso – vedete due alberi che formano una sorta di arco di trionfo, con la vita nuova che germoglia sempre dal tronco della vecchiaia. Nel centro, sempre in basso, la forza più importante per Freud e per molti altri: l'amore rappresentato dalla conchiglia e dalla chiocciola, i due sessi, a cui si avvolgono radici sempre nuove e sempre vive.⁵⁴

La relazione tra le due immagini costituisce ancora una tappa del dialogo che l'artista intesse con i Maestri del passato. La passione di Frida

10. Frida Kahlo, *Mosé o Nucleo solare*, 1945, olio su masonite. Collezione privata.



Kahlo per il Rinascimento si costituisce nei suoi anni di gioventù, tra i libri della biblioteca paterna e la frequentazione della Scuola Preparatoria, alla quale s'iscrive nel 1922 entrando a far parte del gruppo *Los cachuchas* che si divertiva a riprendere lo stile letterario dell'Umanesimo e del Rinascimento, scrivendo poemi, liriche, testi letterari e creando giochi linguistici. Il leader del gruppo Alejandro Gómez Arias, primo amore della pittrice, era un appassionato d'arte e letteratura rinascimentali. Nella corrispondenza con il giovane, partito in viaggio per l'Europa, Frida Kahlo cita insistentemente artisti come Bruegel il Vecchio, Botticelli, Bronzino. Ancora nel lontano 1938, quando la pittrice si trova a New York in occasione della sua personale alla Julien Levy Gallery, gli scrive condividendo la loro giovanile passione per i capolavori dell'arte europea: «In una collezione privata ho visto due meraviglie, un Piero della Francesca [...] e un piccolo El Greco, il più piccolo che abbia mai visto, ma il più squisito di tutti. Ti manderò le riproduzioni».⁵⁵ In quegli stessi anni post-rivoluzionari la politica del Ministro dell'Educazione, José Vasconcelos, promuoveva un ideale d'amore universale, di rispetto e di libertà che riunisse insieme tutti i popoli e che fosse trasmesso attraverso l'arte, la filosofia e la letteratura. Gli ideali dell'Umanesimo e soprattutto del Rinascimento, venivano spesso citati come esempio e un parallelo storico. S'instaura nel Messico post-rivoluzionario una visione di continuità tra presente e passato, nell'idea dell'eterno ripetersi degli eventi, secondo la concezione ciclica propria delle antiche civiltà precolombiane. Così questo concetto si fa anche rivendicazione politica per il popolo messicano, che reclama la proprietà delle terre e la libertà attraverso le origini autoctone preminenti anche sui colonizzatori. I testi *La razza cosmica* di Vasconcelos e soprattutto *Idols Behind Altars* dell'antropologa Anita Brenner vanno verso una direzione di integrazione e continuità. Come nel Rinascimento tra le faide nacque la più alta cultura, la Brenner, come Vasconcelos, conferisce un ruolo talmente importante agli artisti all'interno della società, che l'antropologa, per la maniera adottata nel suo testo di descrivere singolarmente i muralisti, è definita dalla rivista «Mexican Folkways» del 1929: «il Vasari della moderna scuola messicana».⁵⁶ La giovane Frida Kahlo, nata da origini miste, indios ed europee, si forma in questo contesto e s'impegna a promuoverlo credendovi fermamente ancora prima del suo incontro con Diego Rivera, che non farà che rafforzare il suo pensiero.

Nella sua poetica artistica Frida Kahlo condensa l'ideale d'amore universale e d'uguaglianza tra tutti i popoli, in un continuo dialogo tra le sue creazioni e i capolavori dell'arte, in una visione precolombiana d'interscambiabilità tra presente e passato. Seguendo le teorie di Vasconcelos,

Frida Kahlo immagina una sorta di 'arte cosmica'. Nel suo messaggio politico si legge come da *sempre* gli artisti raccolgano le emozioni, del singolo e della collettività, rendendole visibili attraverso le loro opere. Una stessa storia accomuna luoghi ed eventi, stesse cellule formano l'essere umano, che un unico dio, attraverso geografie ed epoche, protegge. L'eterno distruggersi e rinnovarsi del tempo, storico e biologico, accomuna tutti gli essere viventi, dagli uomini agli animali e le piante. Nel sentimento d'uguaglianza contro il capitalismo, Frida Kahlo esorta a vivere in armonia, uniti nell'amoroso *abbraccio dell'universo*.

- ¹ Frida Kahlo, *The Diary of Frida Kahlo: An Intimate Self-Portrait*, Abrams, New York, 2005, pp. 87-88 (t.d.a.).
- ² Hayden Herrera definisce il diario all'interno della produzione di Frida Kahlo come «il lavoro forse più surrealista», in Idem, *Frida: a biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, New York, 1983, trad. it. di Maria Nadotti, *Frida, una biografia di Frida Kahlo*, Neri Pozza, Vicenza, 2016, p. 457.
- ³ Sylvanus Griswold Morley, *An introduction to the study of the Maya hieroglyphs*, «Bureau of American ethnology Bulletin», 57, Smithsonian Institution, Washington, 1915.
- ⁴ «I Maya, per quanto riguarda la loro scrittura, non hanno mai designato un giorno presente ma hanno sempre trattato di un giorno passato», ivi, p. 169 (t.d.a.).
- ⁵ Ivi, pp. 165-166; Diego Landa, *Relation des Choses de Yucatan. Comprenant les Signes du Calendrier et de l'Alphabet Hiéroglyphique de la Langue Maya*, testo in spagnolo tradotto in francese dall'Abate Brasseur de Bourbourg, voll. 3, Arthus Bertrand Éditeur, Parigi, 1864, vol. 3, p. 384.
- ⁶ Ivi, p. 196.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ José Vasconcelos, *La raza cósmica. Misión de la raza iberomericana. Notas de viajes a la America del sur*, Agencia mundial de libreria, Madrid, 1925, p. 18 e p. 4.
- ⁹ Ivi, p. 35.
- ¹⁰ Ivi, p. 40 (t.d.a.).
- ¹¹ Anita Brenner, *Idols Behind Altars*, Harcourt Brace & company, New York, 1929.
- ¹² Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, Yale University Press, New Haven, 1967; *Mexique 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco et les avant-gardes*, catalogo della mostra (Grand Palais, Parigi, 5 ottobre 2016-23 gennaio 2017), Réunion des musées nationaux, 2016.
- ¹³ Brenner, *Idols Behind Altars*, cit., p. 314 (t.d.a.).
- ¹⁴ Diego Rivera, *My art, my life*, a cura di Gladys March, Dover Publications, New York, 1991, trad. it. di Emilia Sala, *La mia arte, la mia vita*, Johan & Levi Editore, Milano, 2017, p. 198.
- ¹⁵ Salomon Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Lifes*, Merrell, Londra/New York, 2008; Idem, *Frida Kahlo: Song of Herself*, Merrell, Londra/New York, 2008.
- ¹⁶ Herrera, *Frida: a biography*, cit.
- ¹⁷ Helga Prignitz-Poda, *Frida Kahlo*, trad. it. di Laura Tasso, Rizzoli, Milano, 2006; Idem, *Frida Kahlo*, trad. it. di Francesco Barale e Cristiano Screm, Jaca Book, Milano, 2021.
- ¹⁸ Celia Stahr, *Frida in America. The Creative Awakening of a Great Artist*, St Martin's Press, New York, 2020.
- ¹⁹ Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 112.
- ²⁰ Cfr. ivi, pp. 73-74.
- ²¹ Stahr, *Frida in America*, cit., p. 75.
- ²² Cf. José Rojas Garciduenas, *Estridentismo y Contemporaneos*, «Revista de la Universidad de México», VI, 72, dicembre 1952, pp. 11-13; Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: From Estridentismo to ¡30-30!*, Yale University Press, New Haven, 2013.
- ²³ Manuel González Ramirez, *Frida Kahlo o el imperativo de vivir*, «Huytlate», II, 18, novembre-dicembre, 1954, p. 8 (t.d.a.).
- ²⁴ Helga Prignitz-Poda citata nella scheda *Ritratto di Alicia Galant*, 1927 in *Frida Kahlo oltre il mito*, a cura di Diego Sileo, catalogo della mostra (Milano, Mudec-Museo delle culture, 1 febbraio-3 giugno 2018), 24Ore Culture, Milano, 2028, p. 146.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Ludovico Sforza detto il Moro fu insignito dell'ordine dell'ermellino da Ferrante d'Aragona nel 1488.
- ²⁷ Davide Lacagnina in una conversazione con l'autrice, novembre 2024.
- ²⁸ Stahr, *Frida in America*, cit., p. 89 e p. 591.
- ²⁹ Frida Kahlo in una lettera ad Alejandro Gómez Arias, datata 4 giugno 1927, in Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 125.
- ³⁰ Lorenzo il Magnifico, «Canti carnascialeschi», in *Opere*, a cura di Attilio Simeoni, Laterza, Bari, 1914, p. 249.
- ³¹ Cfr. Alba Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, Giunti, Firenze, 2021, pp. 43-46.
- ³² Ernesto Reyes, *Diego Rivera e Frida Kahlo nel giorno del matrimonio*, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Città del Messico, Messico.
- ³³ Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, 2 voll., Einaudi, Torino, 1986, vol. 1, p. 475.
- ³⁴ Umberto Baldini e Ornella Casazza, *La Primavera del Botticelli storia di un quadro e di un restauro*, Mondadori, Milano, 1984, p. 104.
- ³⁵ Erwin Panofsky, *Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait*, «Burlington Magazine», LXIV, 1934, pp. 117-128; Jacqueline Marie Musacchio, *Weasels and Pregnancy in Renaissance Italy*, «Renaissance Studies», XV, 2, 2001, pp. 172-87.
- ³⁶ Cf. Anne Hollander, *Seeing through Clothes*, University of California Press, Oakland, 1993.
- ³⁷ Come prima detto, Frida Kahlo mantiene questo dialogo costante. Lo si ritrova ancora nelle opere *Autoritratto al confine tra Messico e U.S.A.*, 1932 (olio su metallo, 31x25 cm, collezione privata) in cui l'artista riprende formalmente il quadro di Bruegel il Vecchio, *L'adorazione dei magi nella neve*, 1563 (olio su tavola, legno, 35x55 cm, Musée des beaux arts de Bruxelles). Lo stesso dicasi per un acquarello del periodo newyorke-se di Frida Kahlo, *Vista del Central Park*,

1931 (acquarello su carta, 26,7x20,3 cm, collezione privata) che riprende nella composizione e nel significato il paesaggio nello sfondo dell'opera di Bruegel il Vecchio, *Cacciatori nella neve*, 1565 (olio su tavola, 117x162 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna). Frida Kahlo riprende anche il *Trionfo della morte*, dipinto da Bruegel il Vecchio verso il 1562 ca (olio su tavola, 117x162 cm, Museo del Prado, Madrid) nella sua opera contro il capitalismo *Il mio vestito è appeso lì*, 1933 (olio e collage su masonite, 46x50 cm, Hoover Gallery, San Francisco). L'immagine di un infernale trionfo della morte ritorna nel tempo attuale con il trionfo del capitalismo e del nazismo simboleggiato nel quadro dal trofeo sormontato dall'aquila. «Magnifico Bruegel, il vecchio, mio amato» annota Frida Kahlo nel suo diario. Per questi confronti si rimanda a Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 88-90 e pp. 106-107.

³⁸ Il quadro è *Suicidio di Dorothy Hale*, 1938, oggi al Phoenix Art Museum.

³⁹ Frida Kahlo in una lettera a Diego Rivera datata 5 dicembre 1938, in Carlos Monsiváis, Elia Espinosa et al., *La Casa Azul de Frida Kahlo*, Banco de México/Chapa Ediciones, Città del Messico, 2007, pp. 153-154.

⁴⁰ Sicuramente il richiamo è anche al 'Metodo Best Maugard', insegnato nelle scuole messicane tra il 1922 e il 1925

che prevedeva l'utilizzo di sette elementi, lineari e curvi, da usare per costruire qualunque composizione pittorica. Cfr. Fernando Pontones Best, *El Método Best Maugard para la enseñanza del dibujo y su aplicación a lo trabajos manuales*, «Boletín de la Secretaría de Educación Pública», 2, settembre 1922, pp. 227-229.

⁴¹ Andrea Mantegna, *Compianto o Lamento del Cristo morto*, 1470-1474 circa o 1483 circa, tempera su tela, Pinacoteca di Brera, Milano.

⁴² Frida Kahlo, *La mia nascita*, 1932, olio su metallo, collezione privata.

⁴³ Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 383.

⁴⁴ Per il confronto tra le due opere vedi Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 96-100.

⁴⁵ Andrea Mantegna, *Cristo in pietà sorretto da due angeli*, 1488-1500 circa, tempera su tavola, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.

⁴⁶ Grimberg, *Frida Kahlo: The Still Lifes*, cit., pp. 44-45.

⁴⁷ L'opera di Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1480 (tempera a colla su tela, Museo del Louvre, Parigi) è ripresa da Frida Kahlo, come immagine di dolore, nell'opera *La colonna spezzata*, 1944 (olio su tela, Museo Dolores Olmeido, Città del Messico).

⁴⁸ Il quadro di Frida Kahlo *Cio' che l'acqua mi ha dato*, 1938 (olio su tela, collezione privata, Parigi e *Sopravvissuto*,

1938, olio su tela, Collezione Pérez Simon, Messico) dialoga e riprende la composizione e i significati storici dell'affresco di Agnolo Bronzino, *La traversata del mar Rosso*, 1542 (affresco, Palazzo Vecchio, Firenze). Cfr. Romano Pace, *Frida Kahlo il colore della vita*, cit., pp. 142-151.

⁴⁹ Frida Kahlo, *Ritratto di Diego Rivera*, in *Frida Kahlo lettere appassionate*, a cura di Martha Zamora, Abscondida, Milano, 2002, p. 152.

⁵⁰ Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo, 1907-1954: Pain and Passion*, Taschen, Colonia, 2000, trad. it. *Frida Kahlo 1907-1954. Sofferenza e passione*, Taschen, Colonia, 2016, p. 78.

⁵¹ Vasari, *Le vite*, cit., vol. 1, p. 477.

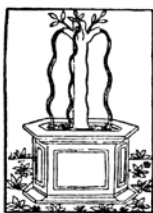
⁵² Herrera, *Frida: a biography*, cit., p. 112.

⁵³ Frida Kahlo, *Mosé*, in *Frida Kahlo Lettere appassionate*, cit., p. 141.

⁵⁴ Ivi, p. 147.

⁵⁵ Lettera di Frida Kahlo ad Alejandro Gómez Arias, senza data, 1938, riprodotta in *From Frida with love. Lettere di Frida Kahlo*, a cura di Diego Sileo, 24Ore cultura, Milano, 2018, p. 79.

⁵⁶ Fabiane Tais Muzardo, *Ídolos tras los altares: a (re)construção da arte mexicana no período pós-revolucionário*, «Mana», XXV, 3, Settembre-Dicembre 2019, consultabile in <https://doi.org/10.1590/1678-49442019v25n3p667> (t.d.a.).



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 baroccheggiante 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, Stanislaò 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 dure-
rà 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



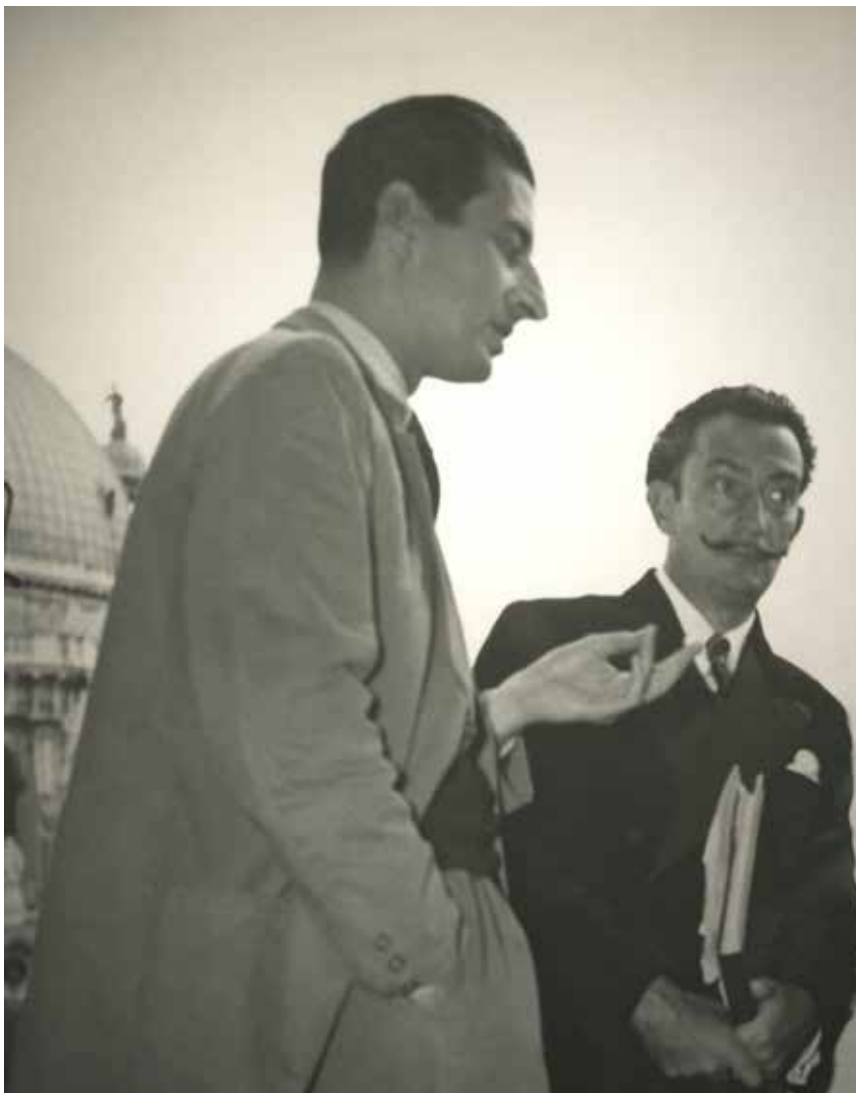
10. Fabrizio Clerici, *Venezia senz'acqua*, olio su tavola, 1952.
Crediti: Courtesy Archivio Fabrizio Clerici, Roma.

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.

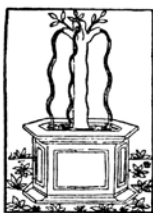
⁴⁸ Il documento è conservato presso l'Archivio Fabrizio Clerici.

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.



La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman

Ilaria Schiaffini

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact ilaria.schiaffini@uniroma1.it

Questo contributo indaga il ruolo della fotografia di viaggio nell'opera di Eugene Berman dagli anni Cinquanta in poi, a partire da una prima ricognizione nel suo archivio presso l'American Academy di Roma. Dopo il primo ricorso all'apparecchio fotografico in occasione del suo viaggio in Messico del 1947, Berman ritrae negli anni diverse città storiche e siti archeologici in Egitto, Libia e soprattutto in Italia, fonte di ispirazione originaria della sua arte, dove si stabilisce definitivamente nel 1957. Oltre a evidenziare alcuni riscontri con l'opera grafica e pittorica, il contributo tratteggia il peculiare processo di archiviazione delle fotografie in un atlante visivo di sapore warburghiano, il loro ordinamento nel dispositivo dell'album e la loro rimediazione nella creazione artistica. La trasposizione e il montaggio delle fonti fotografiche in vedute immaginarie, la dialettica tra la fedeltà al vero e l'*inventio* creativa, nonché il cortocircuito tra tempi e luoghi diversi, che trapela dalle sue opere, fanno di Berman il singolare precursore di una sensibilità postmoderna, mentre l'uso dell'immagine riprodotta assume oggi un grande interesse sotto la prospettiva dei Visual Studies.

This paper investigates the role of travel photography in Eugene Berman's work from the 1950s onward, based on an initial survey of his collection at the American Academy in Rome. After his first recourse to the camera during his 1947 trip to Mexico, Berman photographed over the years various historic cities and archaeological sites mainly in Italy, the original source of inspiration for his art, where he settled permanently in 1957. In addition to highlighting some correspondences with the graphic and pictorial work, the essay outlines the making of a kind of visual topographical atlas, Warburg inspired, the arrangement of photographs in the album device, and their remediation in art creation. The transposition and montage of photographic sources into imaginary views, the dialectic between fidelity to the real and creative *inventio*, as well as the short-circuit between different times and places that seeps out of his works make Berman the singular forerunner of a postmodern sensibility, while the use of the reproduced image assumes great interest today from the perspective of Visual Studies.

Eugene Berman, American Academy Archive, Travel Photography, Journey to Italy, Aby Warburg' Atlas

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Ilaria Schiaffini, *La fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 242-266.
DOI 10.36253/ladiana-3396

Copyright © 2024 Ilaria Schiaffini

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 fotografia di viaggio nell'immaginario visivo di Eugene Berman

Ilaria Schiaffini

Il viaggio è tema caratterizzante della biografia e dell'opera di Berman. Prima di essere *topos* romantico, connesso con la tradizione del *Grand tour*, esso fu per Berman la dolente necessità di un esule, costretto più volte da circostanze esterne a lasciare la sua residenza. Nato a San Pietroburgo, dove ebbe una formazione europea e cosmopolita, per le conseguenze della rivoluzione di ottobre lasciò la Russia per stabilirsi a Parigi nel 1920. Nel 1936 inoltò le nutrite fila della diaspora di artisti e intellettuali verso gli Stati Uniti:¹ qui trovò pronta accoglienza attorno al circolo di Hartford di Chick Austin, Julien Levy e James Thrall Soby, che lo inserirono in una tendenza 'neoromantica' insieme Christian Bérard, Pavel Tchelitchew, Léonid Berman e Christian Tonny.² L'Italia, e Roma nello specifico, fu la sua terza patria, agognata e questa volta liberamente scelta per la volontà di ricongiungersi alle fonti di ispirazione alle quali si era da sempre abbeverato. Al 1922 risaliva, infatti, il suo primo viaggio nel Belpaese, dove da allora in poi si recò quasi ogni anno fino al trasferimento a New York, guidato da una *sensiblerie* malinconica di dichiarata ispirazione dechirichiana. Dal 1957 trovò, infine, stabile dimora nel Palazzo Doria Pamphilj a Roma, dove si spense nel 1972.

Nel corso degli anni Cinquanta il viaggio in Italia, inteso come un percorso sospeso tra la realtà esperita e quella immaginata, tra il ricordo e la sua trasfigurazione fantastica, occupa gran parte delle energie creative di Berman. Lo testimoniano le maggiori raccolte di disegni pubblicate nel decennio (il *Viaggio in Italia* del 1951 e le *Imaginary Promenades in Italy* del 1956), oltre al volume sulla sua opera grafica uscito nel 1971.³ Nel fondo di Eugene Berman presso il Photographic Archive dell'American Academy in Rome (d'ora in poi AAR) sono conservate diverse decine di album fotografici, la maggior parte dei quali è dedicata ai viaggi in diverse località italiane, oltre che in Messico, Egitto e Libia. Questo contributo si propone di indagare le relazioni tra la fotografia di viaggio e l'immaginario visivo dell'artista, analizzando nello specifico alcune opere collocabili negli ultimi vent'anni della sua attività.

La prima attività fotografica: il viaggio in Messico

Nell'inquadrare il lavoro di Berman nell'ambito di un'attitudine romantica, nel 1935 Soby evidenziava l'importanza dell'esperienza

diretta dei luoghi mediante il viaggio.⁴ Questo implica sempre strutturalmente un confronto con l'alterità: geografica, innanzitutto, ma anche culturale e cronologica. Il viaggio in Messico fu per Berman la prima opportunità di misurarsi con una civiltà remota, oltre che con popolazioni e paesaggi diversi da quelli abituali. Mosso da una necessità urgente, sebbene non meglio identificata, di soggiornare a lungo in quel Paese, nel 1947 egli aveva ottenuto a una Fellowship del Guggenheim Foundation per studiare l'architettura coloniale spagnola, rinnovata anche l'anno successivo.⁵

Nei quattro mesi del suo primo soggiorno scattò numerose fotografie con un apparecchio Kodak Brownie.⁶ Accanto alle riproduzioni dell'architettura coloniale, al servizio della ricerca, una parte delle immagini ritrae anche i paesaggi desertici, le testimonianze delle civiltà inca e azteche e le popolazioni indie nella loro quotidianità.⁷ Donne e bambini sono spesso ritratti di spalle, inconsapevoli dello sguardo del fotografo, che sembra temperare la curiosità del turista con il pudore dettato dalla distanza culturale; una cautela, questa, che potrebbe essere stata rinforzata dalla nota diffidenza delle popolazioni indigene per il potere magico dell'apparecchio. Racconta Berman che il suo viaggio fu contrassegnato da sentimenti misti di piacevolezza e di paura, provocati da un senso della morte: quest'ultimo era trasmesso non solo dai monumenti archeologici e dai rituali delle popolazioni native, ma anche dalle condizioni di estrema povertà delle persone che incontrava.⁸

L'apparecchio fotografico si affiancò così al taccuino da disegno, senza però mai sostituirlo. Più di vent'anni dopo, Berman dichiarerà a Paul Cummings che, nel suo lavoro in generale, la realtà rimaneva sempre un punto di partenza per la sua opera:

that is a remembrance of a place, a building, a particular thing, or a person, something that I have come in contact with and that has struck me, and that remains. It may be something that I saw and that I sketched. Or maybe even something that I photographed. You see, after a while I began photographing things so that I had a sort of personal archive.⁹

I primi effetti di questa pratica furono visibili nei lavori di tema messicano realizzati nel corso dei due anni successivi, come dimostrato da Mary Ann Panzer.¹⁰ Ad esempio, le immagini di bambine con il capo coperto, o del portatore di ceste, fissate con l'aiuto dell'obiettivo fotografico in altrettanti *topoi* visivi, furono poi 'ri-mediate' e trasferite nella finzione artistica.

La fotografia nel periodo americano di Berman

La familiarità di Berman con la fotografia precedette tuttavia la sua pratica diretta. È verosimile che tale interesse fosse stato stimolato dal contatto con Julien Levy: dopo l'incontro a Parigi negli anni Venti, questi divenne il suo primo gallerista americano, mentore e collezionista, nonché l'autore della sua prima monografia (1947).¹¹ Come noto, Levy aveva aperto la sua galleria a New York per promuovere la fotografia (oltre che il cinema d'avanguardia), che infatti domina la programmazione dei primi anni Trenta.¹² Autori come Henri Cartier-Bresson, Man Ray, George Platt Lynes, che esposero da Levy nei primi anni Trenta, sono del resto documentati negli archivi italiani di Berman.¹³

Dopo un paio di anni a New York, Berman si trasferì in California, dove trovò un ambiente a lui più confacente grazie alla presenza di molti altri artisti e intellettuali in fuga dall'Europa.¹⁴ Tra questi Igor Stravinsky, suo connazionale, che rimase uno dei suoi amici più stretti: nella sua villa di Los Angeles fu celebrato nel 1950 il matrimonio di Berman con l'attrice hollywoodiana Ona Munson. Nella città californiana questi poté frequentare, ad esempio, Man Ray, già conosciuto a Parigi¹⁵ e Ann Rosener, autrice di un celebre ritratto di Berman nel suo studio del 1947.¹⁶ Fotoreporter americana assoldata nel progetto della Farm Security Administration e poi trasferitasi a Los Angeles, fu brevemente sposata con Frank Perls, che nella sua galleria di Hollywood ospitò più di una mostra dell'artista russo.¹⁷

Un ulteriore avvicinamento al mondo dell'immagine riprodotta fu verosimilmente favorito dalle collaborazioni di Berman, in qualità di illustratore, per riviste come «Town & Country», «Fortune» e «Vogue-America», per le quali lavoravano schiere di affermati fotoreporter professionisti.¹⁸ A quegli stessi anni risalgono, infine, alcune possibili prove di fotomontaggio, i *Montages* (1945), composizioni di volti umanizzati sospesi sulla pagina nera. Alcuni di questi dettagli furono utilizzati come motivi decorativi su pietre e conchiglie, oppure incorniciate in raffinati trompe-l'oeil con marmorizzazioni e stucchi nell'allestimento d'autore della galleria *La Boutique* di Hollywood, realizzata nel 1945.¹⁹

Berman inventore di immagini

Il soggiorno americano lasciò un segno duraturo nel modo dell'artista russo di guardare all'immagine riprodotta, indicandogli nuove possibilità di adattare il suo immaginario visivo a *medium* diversi.

Secondo Rosamund Frost, indotto dalle necessità delle nuove committenze, negli Stati Uniti Berman dovette interrompere forzatamente l'alimentazione creativa dall'esperienza dei luoghi, e segnatamente di

quella originata dai viaggi, per dedicarsi per lo più allo smontaggio e al rimontaggio di temi e iconografie già parte del suo universo artistico.²⁰ Nel passare dalla pagina alla dimensione ambientale, Berman sperimentò inediti cambiamenti di scala e introdusse nuove combinazioni decorative di iconografie e motivi generati dal suo repertorio personale. A parere di Frost, fu la sua formazione di architetto a indicare la strada per dare un ordine alla sua riserva di immagini. Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio e Piranesi sono i nomi più spesso ricordati da Berman.²¹

Nell'esperienza americana si trovano, dunque, le origini non solo di un atlante fotografico potenzialmente infinito, che prese poi corpo a partire dal viaggio in Messico, ma di un nuovo metodo creativo, che oggi potremmo chiamare 'trans-mediale'. Esso diventa un sistema di *inventio* pittorica, come scrive nell'introduzione di quello che considera il suo vero *debut* romano, ovvero la mostra organizzata nel 1959 presso le gallerie de L'Obelisco e San Marco:

Il mio vero lavoro consiste nell'accettare questo universo visivo [...], e poi di procedere ad una poetica distruzione di esso. Ricomincia allora il processo di una nuova creazione, di una ricostruzione paziente e sapiente di quell'universo ammirato, amato e sacrificato per rifarlo in una visione del tutto nuova, ideata ed inventata dal pittore. Gli antichi libri di architettura spesso mostrano questa didascalia – opera invenzione di... e segue poi il nome dell'autore. Serlio, Piranesi, tanti altri erano degli "inventori". Pochi lo erano più del Carpaccio. Ci fermiamo dunque su questa parola *Inventore* [...] Pittore dunque, scenografo architetto e inventore. Ecco, secondo me, il mio autoritratto.²²

Berman guarda all'architettura con lo sguardo dell'artista: lo confermano i trattatisti citati, Serlio²³ e Piranesi, fra i più apprezzati per l'importanza e la qualità delle tavole illustrative, che peraltro si trovano in compagnia di un pittore (Carpaccio). Nel termine 'inventio' si trova, in effetti, anche il rifiuto di considerare le proprie figurazioni in una chiave prettamente documentaria, evidenziando invece le questioni plastiche ed estetiche che il pittore mette in campo. Il suo quadro sulle *Colonne del Tempio di Paestum*, prosegue,

è naturalmente un ricordo visivo (però anche metafisico e fantastico) del famoso tempio greco, ma nello stesso tempo è anche una composizione lineare non meno precisa, calcolata e controllata di un quadro astratto di Mondrian, tutto basato su una pura magia di linee, di spazi colorati, misurati e calcolati al millimetro.²⁴

L'illusionismo scenografico dell'opera di Berman nasconde, infatti, nella maggior parte dei casi un montaggio di fonti incongrue, in stretta discendenza dalla lezione dechirichiana. Questo metodo operativo

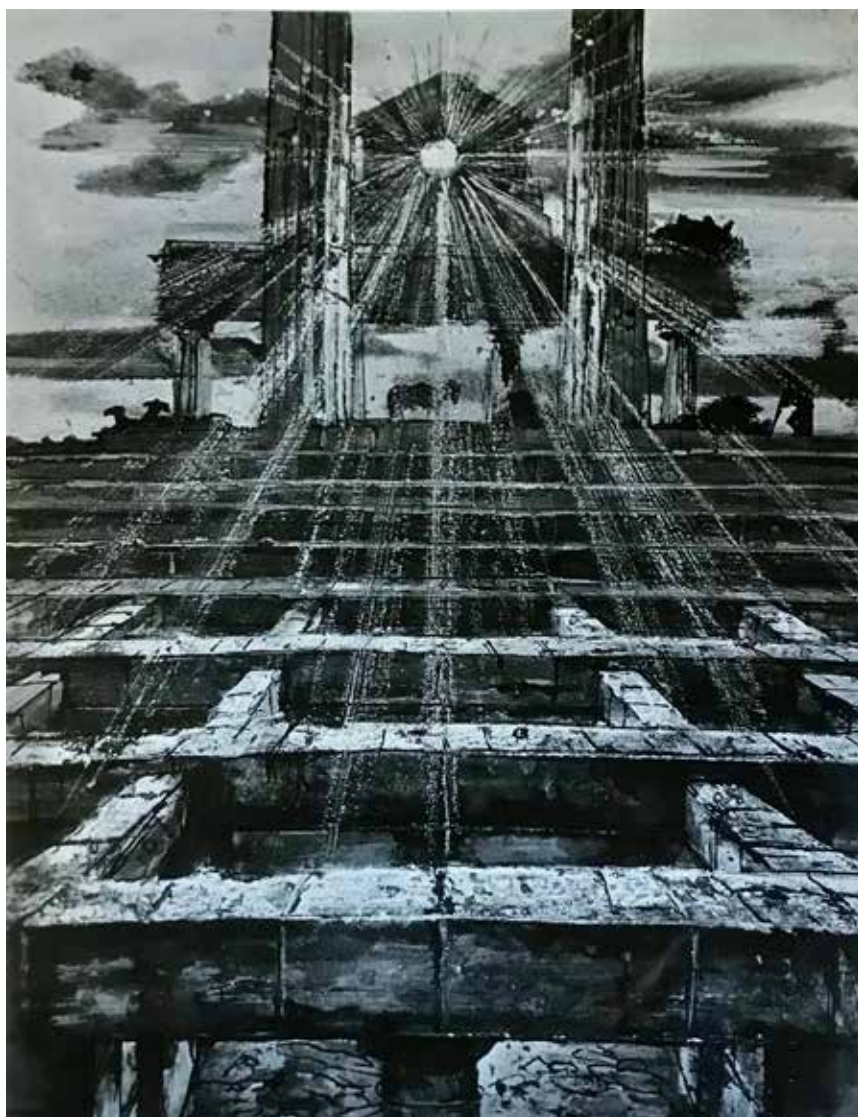
dell'artista russo, «which incorporated different elements, drawn from a variety of spatial and temporal realms, in a single canvas»,²⁵ è stato paragonato da Peter Benson Miller al collage, che rinviene in una serie di esperienze coeve nel panorama romano dei primi anni Cinquanta, a partire da Rotella. E al collage dada fa riferimento l'autore a proposito della collisione di reperti archeologici e di chiassosa contemporaneità, oltre che alla scrittura frammentaria, di Eleanor Clark in *Rome and a Villa* (1952), resoconto di un'americana alla scoperta della capitale, che fu illustrato da Berman.²⁶ Anche l'artista fa ricorso a fonti diverse, indagate con l'ausilio della fotografia, sebbene la sua *ars combinatoria* punti, piuttosto, a occultare le cesure tra i diversi frammenti per ricomporre scenari impossibili e sospesi nel tempo. In questo processo la fotografia interviene accanto al disegno come ausilio per l'architetto-scenografo-pittore.

Dall'obiettivo al pennello: una esplorazione dell'archivio fotografico di Eugene Berman presso l'American Academy in Rome

Una visione d'insieme sull'archivio di Berman presso l'AAR consente di entrare nella sua officina creativa, e di verificare le possibili relazioni tra la fotografia e il disegno (o la pittura) ispirati agli stessi luoghi. L'imponente raccolta comprende oltre 90 album fotografici e qualche migliaia di stampe singole, per un totale di circa 10.000 stampe, a cui vanno aggiunti un migliaio circa di negativi.²⁷ Le stampe hanno formati e dimensioni diverse (sono «contacts», ovvero provini, oppure «photos»), e sono per la maggior parte incollate su album tematici. Se si escludono quelli di carattere personale e quelli riservati alla documentazione del lavoro di Berman, gli altri sono organizzati in ordine topografico: tra questi Roma e dintorni, l'Etruria, Firenze, Lucca, Siena, Padova, Vicenza, Venezia, Napoli e dintorni, la Sicilia, il Messico, l'Egitto e la Libia. Quasi la metà del numero totale degli album (più di 40) raccoglie le riprese dei luoghi, mentre poco più di una decina è dedicata alle riproduzioni dei disegni ad essi ispirati. In alcuni casi Berman stampa i disegni fotograficamente (a contatto), ottenendo una immagine in controparte, bianca su sfondo nero, che assume un carattere spettrale. Nell'impaginarli a volte li affianca specularmente agli originali, come per verificare meglio le qualità formali dell'immagine. Negli album più strettamente fotografici, Berman annota quasi sempre i nomi degli autori, a confermare una sicura dimestichezza con il *medium*. Oltre agli autori contemporanei, di cui si è detto sopra (nota 13), essi includono ditte storiche come Anderson, Alinari, Brogi, Böhm, Esposito, Maurice Grosser, H. Brehme e altri. Attraversare

l'archivio di Berman è una impresa complessa, non solo perché manca una inventariazione dei singoli fototipi, ma anche perché le medesime immagini sono ripetute, sciolte e incollate su più album, in formati e in sequenze diverse, mettendo a dura prova il senso di orientamento dello studioso.

Raramente ci si trova di fronte a una documentazione fotografica realizzata *ad hoc* per un progetto artistico: è il caso, ad esempio, dei due Album sul Palio di Siena, che presentano fotografie dell'artista e dello studio Grassi utilizzate per un servizio pubblicato nel 1964 sulla rivista «Holidays».²⁸ Di norma, invece, le fotografie di viaggio offrono una riserva di immagini che, una volta repertoriata in ordine topografico, viene poi utilizzata liberamente anche a distanza di anni.



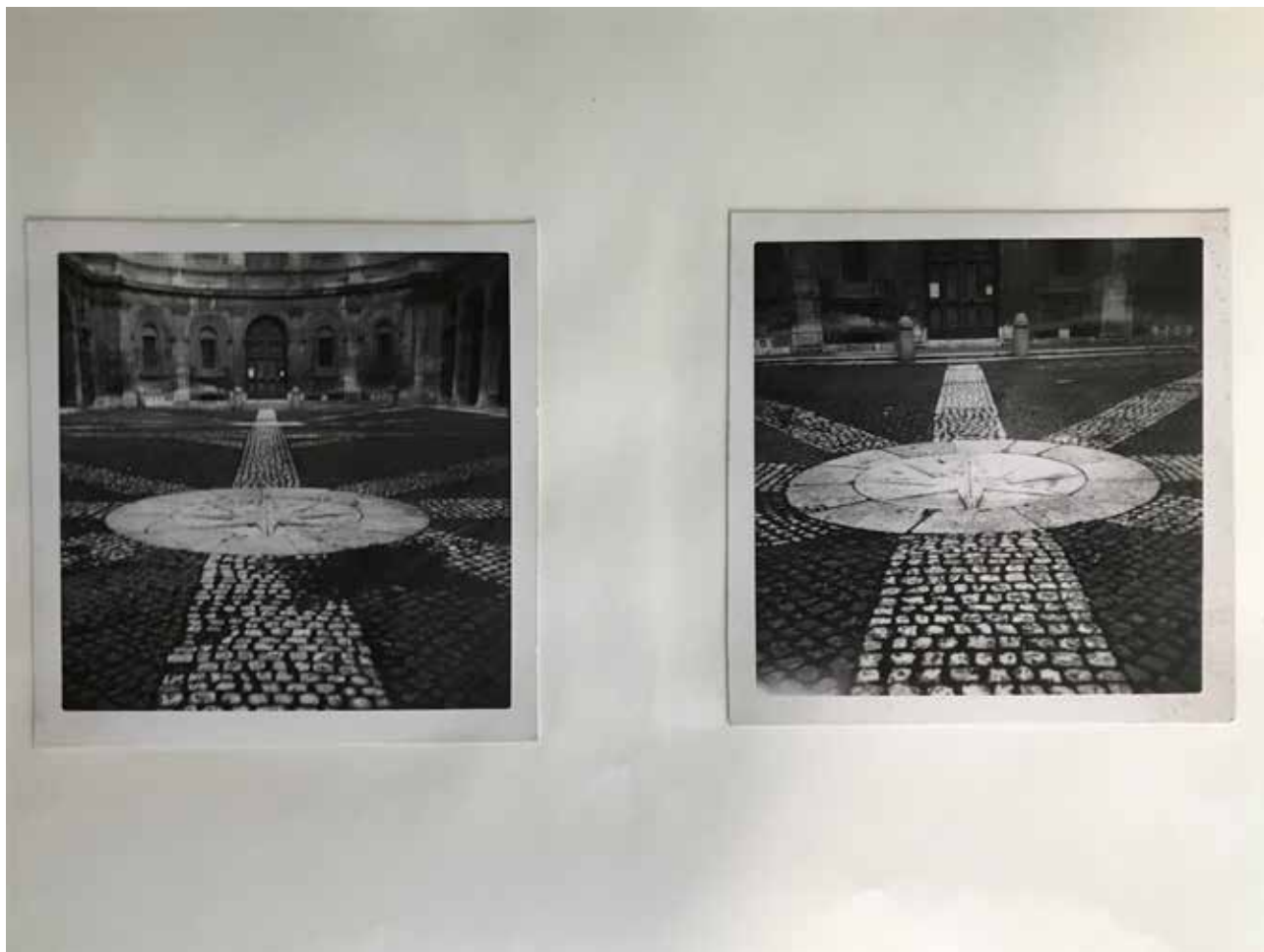
1. Eugene Berman, *Sunset over the Temple of Paestum*, 1961.



2. Fotografia del sito archeologico di Paestum, dall'Album *Contact Photos Napoli e dintorni Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

Il 'viaggio in Italia' è il tema maggiormente rappresentato nell'archivio dell'AAR, ed è quello sul quale Berman struttura con maggiore continuità il suo metodo di *inventio*. L'incongruità del montaggio da fonti diverse e i repentini cambi di scala, già affiorati in alcuni suoi quadri dei primi anni Trenta, come *The Magic Circle. Venice* o *The Adriatic* (entrambi del 1932), alimentano nel dopoguerra il lessico di base, dirompente per la sfrenatezza degli accostamenti di fantasia, che caratterizza l'arte matura di Berman; e in particolare la grande quantità di disegni dedicati al gran tour nel Belpaese.

Negli album dei viaggi a Napoli e dintorni si possono rinvenire confronti particolarmente stringenti tra le fotografie e le opere di Berman. Le riproduzioni dei templi di Paestum, sopra citati, sono con ogni probabilità le fonti di alcuni quadri dei primi anni Sessanta, nelle quali interviene con deformazioni prospettiche, o aggiungendo elementi architettonici di fantasia. Si vedano, in particolare, le diverse versioni di rovine di un tempio greco al tramonto, come *Sunset over the Temple of Paestum* (1961, fig. 1), che riprendono un positivo dell'album *Fotogra-*

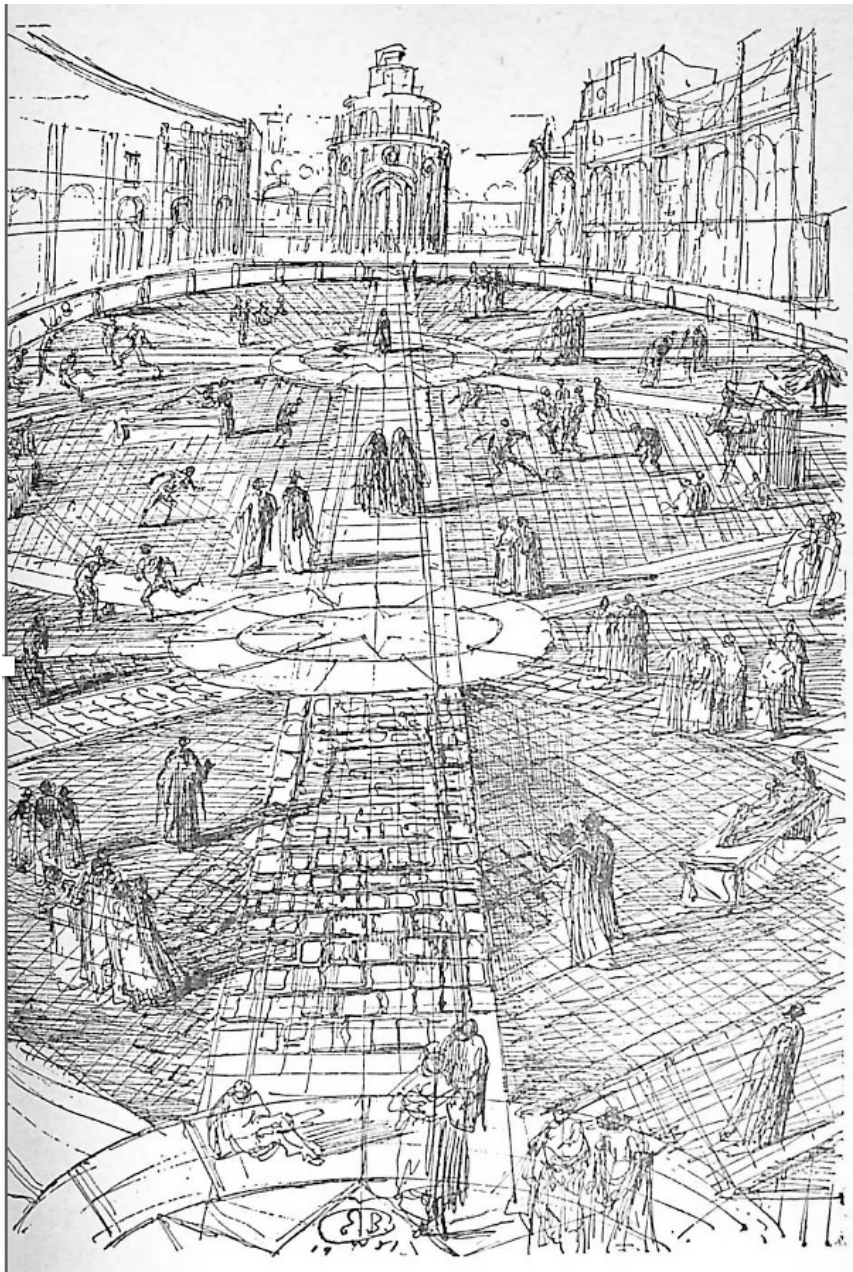


fie – *Contact photos - Napoli e dintorni* (fig. 2). Non sempre, tuttavia, sono i suoi scatti ad essere utilizzati come fonte: ad esempio nel caso di *Veduta immaginaria di un anfiteatro partenopeo vicino al mare* (1959) egli preferisce rifarsi alla veduta di Capua tratta da una cartolina Alinari (1900).²⁹

Difficilmente Berman trasferisce nel disegno l'intera scena; più spesso ne estrae un dettaglio, attorno al quale costruisce ambientazioni di fantasia, spesso assemblando insieme particolari estratti da altri contesti. In *Rome and a Villa* il cortile di Sant'Ivo alla Sapienza, della quale sono conservati alcuni positivi (fig. 3), è trasformato dall'artista in un'ampia piazza, resa ancor più magniloquente dalla prospettiva a volo d'uccello e dai palazzi che sembrano piegarsi indietro su ogni lato (fig. 4).³⁰

È possibile che il *close-up* fotografico suggerisca la possibilità di ingrandire sul foglio di carta singoli elementi scultorei, ovvero dettagli architettonici. La mano colossale di Costantino nel Palazzo dei Conservatori,

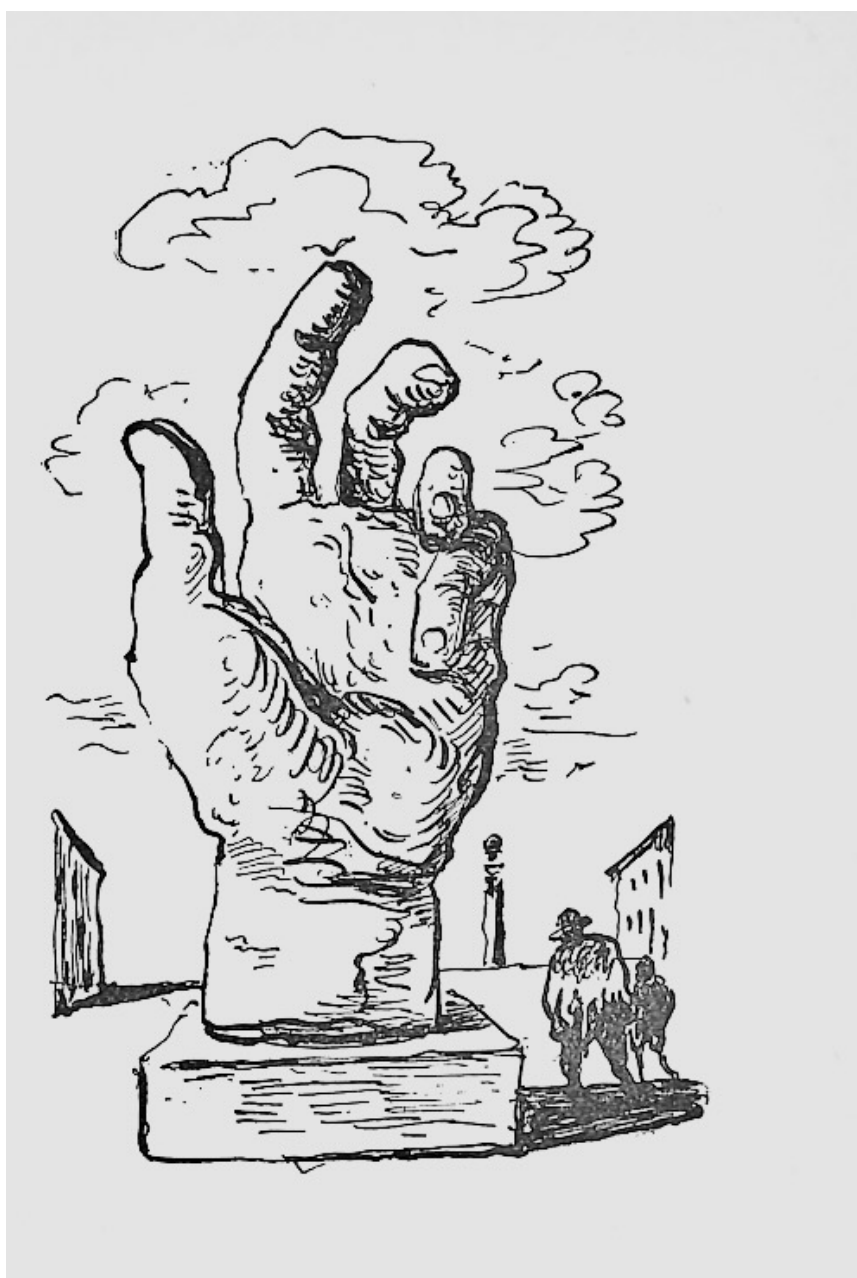
3. Fotografia del cortile di Sant'Ivo alla Sapienza, dall'Album *Contact Photos Napoli e dintorni Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.



4. Eugene Berman, *Il cortile di Sant'Ivo alla Sapienza*, in Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, 1952, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York 1952, p. 231.

inquadrata dall'obiettivo³¹ campeggia isolata nel disegno di apertura di *Rome and a Villa* (fig. 5). Qui si trasforma però in un monumento urbano, con tanto di piedistallo, ulteriormente ingigantito grazie all'affiancamento di due piccole sagome di un vecchio e un bambino. La possibile fonte fotografica non è tuttavia esclusiva, ma si fonde con i modelli della tradizione pittorica. Nel disegno di Berman le dita del monumento sono ritratte nell'atto di dischiudersi, in un processo di animazione della scultura che sembra proseguire quanto già proposto da Johann Heinrich

Füssli nella celebre *Disperazione dell'artista di fronte alla grandezza delle rovine antiche* (1778-1780). La citazione di una delle più emblematiche messe in scena dell'inadeguatezza dell'uomo contemporaneo davanti alla sublimità dell'antico consente, fra l'altro, di precisare la diversa visione di Berman. L'artista sconcertato di Füssli è da lui sostituito da due viandanti, simboli della fase iniziale e conclusiva del ciclo vitale dell'individuo, che rappresentano l'itinerario dell'umanità tra gli scorci e i reperti di una scenografia immaginaria, dal sapore anacronistico.



5. Eugene Berman, frontespizio in Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, 1952, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York 1952.



6. Eugene Berman, Disegno del sito archeologico di Leptis Magna, dall'Album *Leptis Magna 1968*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

In quello che può essere paragonato a un sogno ad occhi aperti, spesso l'artista gioca a riportare in vita le sculture del passato. La dialettica tra animato e inanimato è del resto uno dei temi dechirichiani di maggior fortuna tra i surrealisti, e trova ampio riscontro nelle ricerche visionarie di ispirazione archeologica che emergono in Italia dagli anni Quaranta in poi. Nei disegni del viaggio a Leptis Magna del 1968, raccolti in un album e in parte esposti in una mostra alla Galleria La Medusa di Roma,³² Berman sembra divertirsi a dare vita ai volti scolpiti sui clipei, che l'apparecchio fotografico ritrae nella stessa identica posa (fig. 6). È Raffaele Carrieri, già autore del testo per il *Viaggio in Italia* del 1951, a coglierne le caratteristiche con la penna del poeta. Nel *Saluto a Eugene Berman* si legge: «Le statue, le statue fanno sangue / E la sacra notte

rosa è delle tarme. / Simile all'arpa infranta / l'esule grido della civetta / strappa il silenzio ai marmi / E lo confida all'anima».³³

Nelle opere di Berman non si trovano solo le vestigia del passato, ma anche scorci di attualità, come l'albero sradicato tra le rovine di Leptis Magna o le distese di ancore sul litorale libico. In *Napolitana. The Cross* (1959, fig. 7) il porticato di un palazzo di Napoli, affollato di persone sedute a terra tra le lenzuola stese, viene ripreso quasi alla lettera dalla fonte fotografica (fig. 8), se si eccettuano le cancellature dei graffiti urbani e di altri particolari architettonici, volte a eliminare ogni possibile precisazio-



7. Eugene Berman, *Neapolitana. The Cross*, 1958.



8. Fotografia di un porticato con panni stesi a Napoli, dall'Album *Napoli e dintorni - Fotografie, 1959-1960*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

ne di contesto. Un elemento secondario, ma caratterizzante, del repertorio bermaniano, è costituito dalle lenzuola rigonfie dal vento: nell'archivio numerose sono le distese di panni in quartieri popolari fotografate in diverse città italiane (Napoli, Genova, Roma), a volte tratte da repertori di genere e costumi popolari tardo-ottocenteschi. File di panni stesi dominano una serie nutrita di vedute di città italiane realizzate a disegno o a gouache, quasi un controcanto rispetto alla celebrazione del passato e un monito, dolente ma bonario, a ricordare la caducità di ogni cosa.

Scorrendo gli album della fototeca romana colpisce la ricorrenza di alcuni tipi iconografici: uno di questi è rappresentato dai bambini nelle strade con il capo coperto da un velo, che Berman raduna in un repertorio fotografico di estesa latitudine geografica e cronologica: dalla venditrice di terraglie di Alinari alle ragazze messicane di Cartier-Bresson, dalle fanciulle di spalle da lui stesso riprese nel viaggio del 1947 alla bambina ritratta da Helen Levitt in una strada newyorkese di fronte alla porta di casa (fig. 9). Una scherzosa conferma della stereotipizzazione dell'universo visuale dell'artista è la fotografia di una bambina indiana accucciata a terra col capo coperto, che nel retro, porta la scritta: «Example of Bermanian influence on Indian Reality».³⁴

Tra le fotografie dedicate all'infanzia, spicca quella di una bambina che gioca con la palla (fig. 10), di mano di Charles Henri Ford (1908-2002). Poeta, regista, e autore di collage, oltre che di fotografie,³⁵ attraverso la sua rivista «View» fu uno degli artefici della circolazione del surrealismo tra gli Stati Uniti e l'Italia, in particolare tra New York e Roma, dove soggiornò ripetutamente nel dopoguerra insieme al compagno Pavel Tchelitchev. Il ritratto della bambina, che segue con lo sguardo la palla al culmine della sua traiettoria aerea, viene ripresa da Berman entro la se-

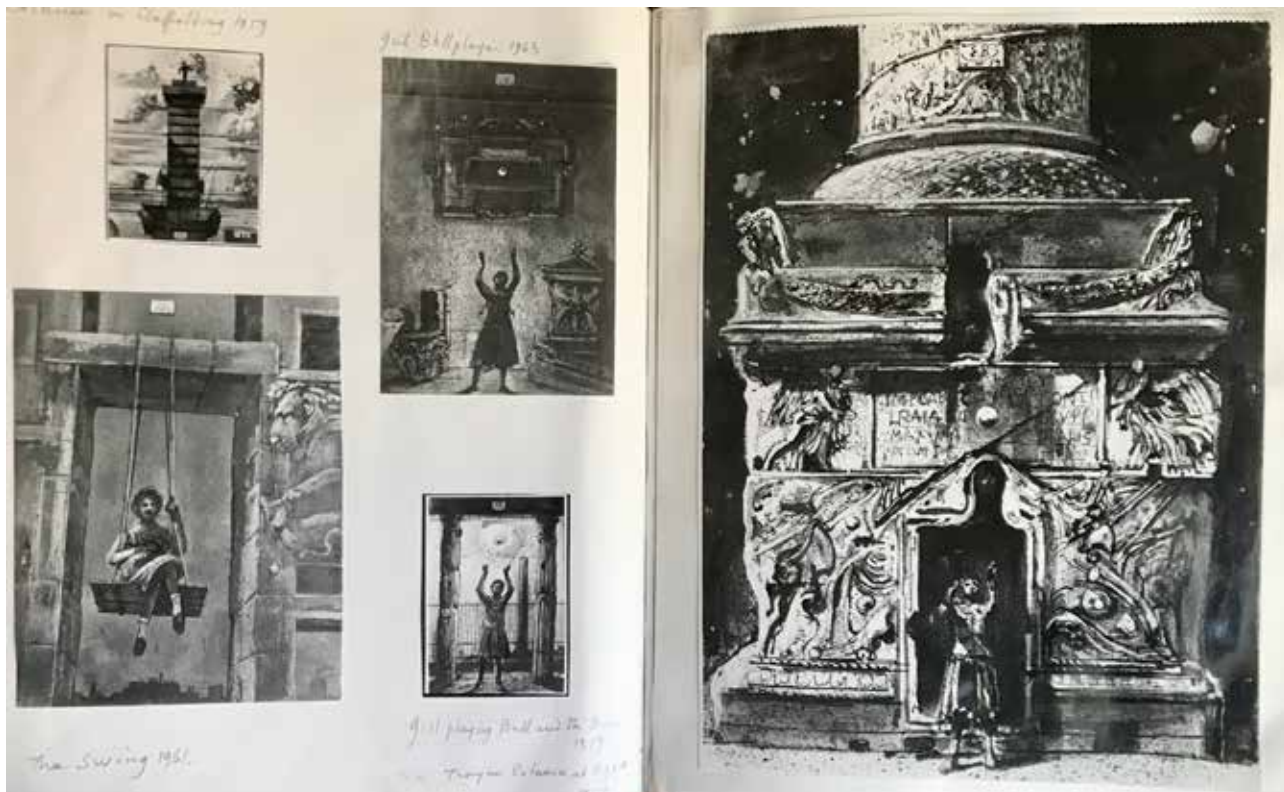


9. Helen Levitt, *N.Y.*, c. 1940.
Crediti: © Film Documents
LLC, courtesy Zander Galerie.



10. Charles Henri Ford,
Bambina che gioca con la palla.
Courtesy American Academy in
Rome, Photographic Archive,
Berman Collection.

rie *Roman Nocturnes*, 1959-1963 (fig. 11). Fulcro visivo delle immagini è la sfera che, incorniciata ora da una finestra tardomanierista, ora dalla luna, ora dall'iscrizione lapidea sul basamento della Colonna Traiana, viene riecheggiata da altri elementi circolari (dettagli architettonici, la luna, bagliori nel buio). L'ambientazione notturna evidenzia l'enigmaticità della ragazza, inducendo a dubitare della sua reale consistenza. Un'altra fotografia di Ford ritrovata nel fondo Berman testimonia la familiarità tra i due. In *Shepherds of the Alban Hills V [L'Homme béliér]*



(fig. 12), una figura maschile tiene in piedi davanti a sé su due zampe un montone che, nel mostrare il ventre e gli attributi sessuali, scherma il corpo del pastore. Davanti all'obiettivo, il muso dell'animale si fonde con gli occhi dell'uomo in una sorta di *morphing*. A questa immagine può essere accostato *Boy holding a giant Ram's Head against a Palestrina landscape* (1961, fig. 13) di Berman, una reinterpretazione *en travesti* del mito del Minotauro. Qui l'uomo, in una posa analoga a quello fotografato da Ford, indossa sul volto una maschera di ariete, mentre alle sue spalle si intravede a terra una seconda testa inanimata del caprino. Contrappunto ulteriore a queste azioni, quella fotografata e quella disegnata, sono i numerosi scatti della testa di ariete in pietra, che apparteneva alla collezione di Berman. Sulla terrazza di Palazzo Doria Pamphilj a Roma, l'obiettivo ritrae tra il 1962 e il 1964 ora due operai in canottiera, ora lo stesso Berman (fig. 14), che mettono in atto una sorta di performance scherzosa con il reperto.³⁶ La scultura, grazie anche all'ausilio della fotografia, diventa così un accessorio di scena, che viene ripreso da Berman in diverse altre opere degli anni Sessanta.

Come si è potuto fin qui osservare, la fotografia non è mai una fonte precisa ed esclusiva, ma interviene in una complessa triangolazione

11. *Roman nocturnes*, menabò per *The Graphic Work of Eugene Berman*, Potter, New York, 1971. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

tra i luoghi reali, lo schizzo dal vivo e la loro 'rimediazione' nell'opera finale. In questo processo, essa agisce come attivatrice di una memoria visiva ricca e articolata, una vasta enciclopedia dell'arte del passato e di luoghi contemporanei.

Il fotografo, il collezionista, l'archivista

Berman non si limita a fotografare, ma accompagna questa attività a quella del collezionista di immagini. Oltre a essere prezioso strumento



12. Charles Henri Ford, *Shepherds of the Alban Hills - V (L'homme bélier)*. Credits: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.

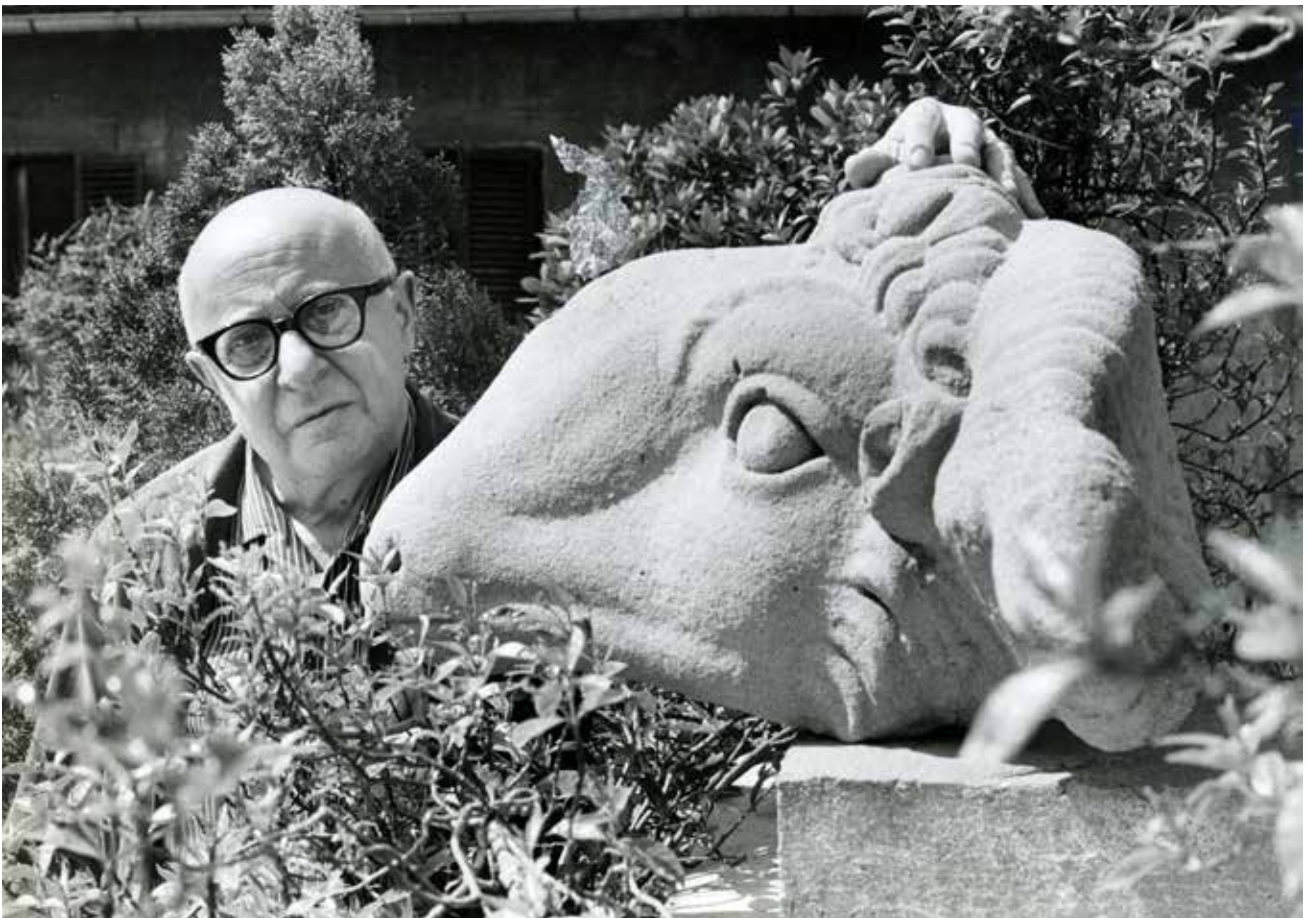


13. Eugene Berman, *Boy holding a giant ram's head against a Palestrina landscape*, 1961.

di riproduzione meccanica, la fotografia gli permette di avvicinare siti remoti nello spazio e nel tempo, assecondando un utopistico archivio globale delle civiltà umane prefigurato da Oliver Wendell Holmes,³⁷ riattualizzato nell'idea del museo immaginario di André Malraux, fino agli archivi globali del Web interattivo, da Google Art Project in poi. Quale che sia l'autore degli scatti, Berman indossa ora i panni dell'archivista nel riordinare le immagini in repertori tematici: raramente sono cartelle, il più delle volte album. Le sue fotografie sono montate

in sequenza con quelle di altri autori, in un esercizio di *variatio* attorno alle medesime fonti di ispirazione, che corrispondono a vedute di città storiche e siti archeologici. Sulle pagine dell'album a volte raduna riprese leggermente differenti dello stesso soggetto, altre volte, invece, ingrandisce alcuni esemplari scelti. Una analoga pulsione collezionistica viene del resto espressa da Berman anche con i reperti della sua raccolta di antichità principalmente etrusche, egiziane, romane e precolombiane.³⁸ Le fotografie del suo appartamento, scattate tra gli altri dall'amico Emmett Bright, rappresentano uno scenografico allestimento *all-over*, nel quale affianca reperti di provenienza assai diversificata per analogie e rispecchiamenti formali. Le pareti della dimora offrono un dispositivo di ordinamento delle memorie dei viaggi e delle passioni di Berman, in maniera simile a quanto fanno gli album di fotografie. Tanto la fototeca, quanto la collezione archeologica, diventano così gli specchi della sua personalità, parte di quell'autoritratto che è la sua opera.³⁹ L'album è il dispositivo preferito da Berman per ordinare le sue immagini, in maniera per certi versi paragonabile a quanto faceva Malraux nella

14. Berman con la testa d'ariete nella sua terrazza di Palazzo Doria Pamphilj a Roma, dall'Album *Rome Terrace photos*. Crediti: Courtesy American Academy in Rome, Photographic Archive, Berman Collection.



sua impresa enciclopedica del *Musée Imaginaire* o «museo senza mura».⁴⁰ L'obiettivo fotografico, con le possibili variazioni di ottica, inquadratura e illuminazione, era in grado per Malraux di dischiudere affinità o contrapposizioni non altrimenti percepibili, rinsaldando la fratellanza universale dei prodotti delle civiltà umane dispersi nel tempo e nello spazio. Georges Didi-Huberman interpreta la serie editoriale di Malraux evidenziando le potenzialità narrative del dispositivo 'album' rispetto a quello dell'«atlante».⁴¹ Se la costruzione della sequenza visiva è frutto di un lavoro di editing redazionale, che trasforma l'autore in produttore, nei termini benjaminiani, secondo Didi-Huberman gli effetti prodotti sul lettore mimano quelli del montaggio cinematografico. Il dispositivo album viene ripreso da Berman in maniera 'ossessiva' nelle numerose raccolte di disegni, o anche nei volumi riepilogativi della sua carriera. Le une e gli altri assumono la forma di veri e propri *menabò*, sorta di bozze editoriali talvolta decorate in ogni dettaglio (dalla copertina, al frontespizio, fino talvolta alla casa editrice sulla costa). Come Malraux, anche Berman coglie una delle funzioni più straordinarie della fotografia, quella della riproducibilità tecnica virtualmente infinita dell'immagine, per tornare ancora a Benjamin.

L'album fotografico, così come il libro illustrato, consente all'artista di introdurre una seconda temporalità, quella ricordo e della decantazione visiva del viaggio, nella quale risemantizzare a posteriori l'esperienza vissuta. Estendendo il ricordo dei luoghi oltre i limiti del vissuto individuale, Berman alimenta una 'migrazione di simboli' attraverso la memoria collettiva, che ricorda da vicino l'atlante warburghiano. In alcuni casi le stesse iconografie sono recuperate dalle fotografie dei giornali e delle riviste illustrate, in una riattualizzazione quasi letterale delle *pathosformeln* di *Mnemosyne*.⁴² Se però l'atlante prevede una serie di possibili connessioni a seconda dell'ordine di lettura prescelto, l'album impone invece una sequenza temporale: sequenza che spesso Berman ripete in innumerevoli varianti progettuali, poche delle quali effettivamente realizzate: esito estremo della necessità di ritornare in una verifica virtualmente infinita sugli stessi archetipi visuali.

Nell'introduzione al volume delle *Imaginary Promenades in Italy* (1956) Berman mette in guardia dal rischio di leggere i suoi disegni in termini realistici. Più che alla fotografia, pensa anch'egli al cinema, quando avverte:

Any similarity between these drawings and specific places, sites and monuments which the viewer may be tempted to identify is almost purely accidental and, to my way of thinking, of very minor importance.⁴³

Ciò non vuol dire però che il vero, che sia fotografato, schizzato o disegnato, non debba far sentire la sua presenza, quanto piuttosto che debba essere virato nella direzione della *fiction*.

Poche righe più avanti nella medesima prefazione, egli dichiara di sentirsi più affine a Carpaccio piuttosto che a Canaletto, perché lo studio e l'imitazione della realtà non sono finalizzate a una trasposizione illusionistica, quanto piuttosto a creare un 'repertorio visivo personale' sul quale attivare la rimediazione fantastica. Parlando del pittore rinascimentale, scrive:

Nor was his marvellous craftsmanship and his uncanny gift for observation used for other purpose than for the sake of studying, of developing and refining his tools and of *accumulating a private reference library of all available information and documentation concerning a visible universe for eventual transmutation into the final creative effort* which was to be as rich and as wonderfully complex as the real world which he was observing, admiring, annotating and, finally, recreating.⁴⁴

In un modo forse solo apparentemente paradossale, la fotografia consente, in fin dei conti, a Berman di distaccare l'immagine dalla realtà che l'ha originata. Una volta riprodotta, scomposta e rimediata in nuove narrazioni visive, essa perde concretezza per lasciar riecheggiare l'esperienza vissuta lungo traiettorie immaginarie, tali da mettere in risonanza le memorie personali con quelle collettive. Le scene disegnate dall'artista non nascono, infatti, dalla sottrazione di dettagli dal vero, quanto piuttosto dalla condensazione di spazi e tempi diversi della percezione, che l'obiettivo fotografico è in grado di fissare nella loro istantaneità. Proprio perché non riproducono nessun luogo in particolare ma ne evocano molti, le sue 'passeggiate immaginarie' inducono costantemente il dubbio se si sia di fronte alla realtà oppure a un sogno; alla verità o alla poesia, per usare le parole di Goethe.⁴⁵

Quasi sempre l'impossibilità di identificare univocamente nell'opera dell'artista una fonte dal vero, fotograficamente documentata, produce un senso di *déjà vu*, vicino per certi aspetti alla miscela di familiarità ed estraneità del perturbante freudiano. Proprio nella ripetizione differente, nelle variazioni di iconografie simili, ma mai identiche, mi sembra alberghi una chiave profonda dell'eredità di Berman. Nel 2005 Duncan caratterizzava la sua opera come postmoderna, non solo per la fedeltà a una cultura figurativa, ma anche per la consapevole riconfigurazione del passato.⁴⁶ Se ripensiamo all'archivio fotografico nei termini del dispositivo di *inventio* sin qui delineato, possiamo vedere oggi in lui un anticipatore della *visual culture*, innescata nell'era della riprodu-

cibilità tecnica dell'opera d'arte e riportata in auge negli ultimi decenni dalla rivoluzione digitale. La creatività di Berman si muove in una 'iconosfera' ricolma di immagini riprodotte, delle quali si è smarrita la chiave originaria: il che suona, in fondo, come una riattualizzazione della collana di ricordi dei quali si sia spezzato il filo, di cui parlava il suo mentore di sempre, Giorgio de Chirico.⁴⁷

¹ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Museum of Fine Arts Publications, Boston, 2003 [1977], p. 179.

² James Thrall Soby, *After Picasso*, Edwin Valentine Mitchell, Hartford - Dodd, Mead & Company, New York, 1935

³ *The Graphic Work of Eugene Berman*, Clarkson N. Potter, New York, 1971. Cfr. Ilaria Schiaffini, *From New York To Rome: Eugène Berman's 'Journey To Italy' Between Reality And Imagination*, 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. 141-152. https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

⁴ Soby, *After Picasso*, cit., p. 32.

⁵ *Oral history interview with Eugene Berman*, 1972 June 3-October 23, Smithsonian Archives of American Art (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-eugene-berman-12179>, ultimo accesso: dicembre 2024), p. 48.

⁶ Nell'appartamento romano di Berman sono state ritrovate due macchine fotografiche biottiche 6x6 (una Kodak Brownie e una Ferrania), attualmente visibili nella mostra *Passeggiate immaginarie. La collezione rivelata e l'opera riscoperta di Eugene Berman (1899-1972)*, a cura di Elisabetta Scungio, Sara De Angelis e Monica Cardarelli, Museo Archeologico Nazionale dell'Agro Falisco e Forte Sangallo, Civita Castellana (VT), 10/1-30/6/2025.

⁷ La maggior parte delle fotografie del Messico (salvo due album presso l'AAR) si trovano nel fondo Eugene Berman presso gli Smithsonian Archives of American Art di Washington.

⁸ *Oral history interview*, cit., p. 49.

⁹ *Oral history interview*, cit., p. 48.

¹⁰ Mary Ann Panzer, *Eugene Berman's Mexico*, «Archives of American Art Journal», 51, 1/2, Spring 2012, pp. 48-57.

¹¹ Julien Levy, *Eugene Berman*, American Studio Books, New York and London, 1947.

¹² *Julien Levy: Portrait of an Art gallery*, a cura di Ingrid Schaffner e Lisa Jacobs, Massachusetts Institute of Technology, 1998, pp. 128-129 e 173-177. Per informazioni più dettagliate si rimanda al recente *Julien Levy: The Man, His Gallery, His Legacy*, a cura di Beth Gates Warren e Marie Difilippantonio, Jean and Julien Levy Foundation for the Arts, 2023.

¹³ Ritratti di Berman scattati da Man Ray, Ann Rosener, George Platt Lynes, John Deakin, Marvin Lazarus, Roloff Beny si trovano nel fondo di Civita Castellana (Monica Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, Edizioni del Laocoonte, Roma, 2024, p. 9). Nell'album *Varia. Mexico-Greece-Italy* (AAR) sono incollate fotografie di Henri Cartier-Bresson, Helen Levitt, Herbert List, Jim Grant e Jean-Louis Michel. Presso l'AAR sono conservate, inoltre, diverse fotografie di autori contemporanei come Richard Avedon, Fred. R. Dapprich, Fred R. Conrad, Russel Lynes e Robert Emmett Bright, con il quale l'artista russo condivise diversi viaggi in Italia (Lindsay Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait: The Eugene Berman Archive*, in *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a cura di Barbara Cinelli e Antonello Frongia, Scalpendi, Milano, 2019, pp. 172-173).

¹⁴ *Oral history interview*, cit., p. 47.

¹⁵ Monica Cardarelli, *Eugene Berman: "appunti per un ritratto"*, in *Scritti di donne. 40 studiose per la storia dell'arte*, «I quaderni di aboutARTonline», 2, 2022, p. 86). Nel fondo Berman presso gli Smithsonian Archives of American Art si trova traccia di una corrispondenza con Man Ray e Juliet.

¹⁶ <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/eugene-berman-his-works-11986> (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁷ Nell'Archivio di Berman è documentata una mostra nel 1940 presso le Perls Galleries a Sunset Boulevard, Hollywood; una seconda si tenne nel 1941 (https://archives.menil.org/repositories/2/archival_objects/93463, ultimo accesso: dicembre 2024). L'indice dei fascicoli su Eugene Berman nel fondo della Frank Perls Gallery custodito presso gli Smithsonian Archives of American Art fa pensare a un rapporto continuativo nel tempo (1947-1960, 1964-1965; fotografie datate tra il 1937 e il 1952).

¹⁸ Nel menabò *Eugene Berman. Paintings, Drawings and Décor*, custodito presso l'AAR, sono documentate diverse copertine per «Town & Country» dal 1937, alcune per «Vogue-America» dal 1945, una per «Life» del 1963.

¹⁹ Cfr. Patrick Mauriès, *Néoromantiques. Un moment oublié de l'art moderne 1926-1972*, Flammarion, Paris, 2021, p. 143. Alcune pietre e conchiglie furono esposte alla Hugo Gallery a New York nel 1946. Nel fondo Berman dell'AAR tre album documentano l'allestimento della galleria La Boutique (si veda anche il menabò *Eugene Berman Paintings, Drawings and Décor*, cit.).

²⁰ «From now on he no longer painted places but random elements of his own work, sorted and redistributed into what he calls 'my own order'». Cfr. Rosamund Frost, *Berman the Baroque Boy*, «Art News», 40, 2 (March 1, 1941), p. 39. L'articolo è incollato in un menabò per una monografia di Frost su Berman (fondo Berman, AAR).

²¹ Tra i contatti di Berman con gli architetti vanno ricordati Sergej Gruzenberg (1888-1934), della cerchia Mir Iskusstva, del quale Berman seguì le lezioni all'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo. A Parigi strinse poi rapporti con Emilio Terry (1890-1969) e Jean-Charles Moreux (1889-1956), con i quali condivideva una visione eclettica e storicista basata sull'ammirazione dell'architettura ita-

liana dal Rinascimento al Neoclassicismo: Patrick Mauriès, *Eugène Berman, le rêve de l'architecte*, in *Néoromantiques*, cit., pp. 123-125; Cardarelli, *Eugen Berman*, cit., pp. 16-18. Nella biblioteca dell'AAR si trovano diversi trattati di architettura provenienti dal fondo Berman: Sebastiano Serlio, Jacopo Barozzi da Vignola, Wendel Dietterlin, Hans Vredeman de Vries, Giovanni Battista di Montano, Giovanni Battista Piranesi.

²² Eugene Berman, *Appunti per un autoritratto*, in *Eugene Berman. Disegni, guazzi, tempere, inchiostri*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 20 giugno 1959).

²³ Alessandro Pierattini, *Prefazione*, in Sebastiano Serlio, *Trattato di architettura. Libro quarto. Regole generali*, Editrice Dedalo, Roma, 2006, pp. VIII-IX.

²⁴ Il riferimento a Mondrian può essere ricondotto alla importante monografica tenutasi nel 1956 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

²⁵ Peter Benson Miller, *American Artists in Postwar Rome: Art and Cultural Exchange*, Bloomsbury, New York, 2025, p. 51. Più in generale si rimanda al capitolo 3 *The Great Collage: Eleanor Clark, Eugene Berman, and the Postwar Viaggio in Italia*, pp. 47-65.

²⁶ Ivi, p. 49.

²⁷ Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait*, cit., p. 171. Le cifre sono orientative, dal momento che manca una inventariazione dei singoli fototipi. Ringrazio sentitamente per l'aiuto partecipe e la grande disponibilità Lavinia Ciuffa, responsabile della Fototeca dell'AAR, e l'archivista Giulia Ciccarello, che ha curato la sistemazione del fondo Eugene Berman.

²⁸ *The Headlong Horserace*, «Holidays», 1964, pp. 59-62. Cfr. Cardarelli, *Eugene Berman*, cit., p. 49.

²⁹ Fondo Berman, AAR, *Contact photos. Napoli e dintorni. Roma Firenze Pisa Venezia 1960*. Si veda sul catalogo Alinari la foto ACA-F-011531-0000.

³⁰ Eleanor Clark, *Rome and a Villa*, Doubleday & Company, inc., Garden City, New York, 1952, p. 231.

³¹ Fondo Berman, AAR, *Contact photos. Napoli e dintorni*, cit.

³² *Eugene Berman: le meduse di Leptis Magna e dieci paesaggi*, Roma, 1969. Testo di Giovanni Carandente.

³³ Il testo *Le statue fanno sangue. Saluto a Eugene Berman* è incollato senza ulteriori indicazioni nel menabò *Eugene Berman. Paintings, Drawings and Décor*, cit.

³⁴ La scritta sul retro, «Fotorami service», potrebbe forse ricondurre all'amico Ramy Alexander.

³⁵ *Photographs by Charles Henri Ford*, catalogo della mostra a cura di Victor Koshkin Youritzin (Fred Jones Jr. Museum of Art, University of Oklahoma, 14 ottobre-31 dicembre 2006), 2006.

³⁶ Fondo Berman, AAR, *Album Rome Terrace Photos*, 1962-1964.

³⁷ Oliver Wendell Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, a cura di Giovanni Fiorentino, Costa & Nolan, Genova, 1995.

³⁸ Per una sintesi della vicenda della collezione romana di Berman si rimanda a Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, cit., pp. 59-61.

³⁹ Harris, *The Photographic Archive as Self-Portrait*, cit.

⁴⁰ *Le Musée Imaginaire* di André Malraux

fu pubblicato in tre versioni (1947, 1951, 1965). All'edizione del 1951 fa riferimento la traduzione italiana, *Il museo dei musei*, Leonardo, Milano, 1994.

⁴¹ Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du "Musée Imaginaire"*, Hazan, Paris, 2013 e *The Album of Images According to André Malraux*, «Journal of Visual Culture», 14, 1, April 2015, pp. 3-20 (<https://journals.sagepub.com/toc/vcua/14/1>, ultimo accesso: dicembre 2024). Su questi temi si rimanda più in generale a Georges Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

⁴² Cardarelli, *Eugene Berman. Il tesoro di Civita Castellana*, cit., pp. 56-57.

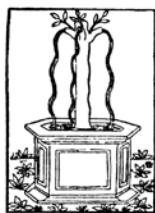
⁴³ Eugene Berman, *Imaginary Promenades in Italy*, Pantheon, New York, 1956, pp.n.n.

⁴⁴ *Ibidem* (corsivi di chi scrive).

⁴⁵ Berman, *Retour d'Égypte*, catalogo della mostra (Roma, Galleria 88, 19 maggio-4 giugno 1964), 1964.

⁴⁶ Michael Duncan, *High Drama. Eugene Berman and the Legacy of the Melancholic Sublime*, catalogo della mostra (Athens, Georgia Museum of Arts, 15 gennaio-20 marzo 2005; San Antonio, Texas, The Mc Nay Art Museum, 18 maggio-14 agosto 2005 e altre sedi), Hudson Hills Press, Manchester (Vermont), 2005, p. 27.

⁴⁷ Giorgio De Chirico, *Sull'arte metafisica*, «Valori Plastici», 4-5, 1919 poi in Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, p. 85.



«An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy

Raffaele Bedarida

Sapienza Università di Roma

Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arti Spettacolo

Contact raffaele.bedarida@uniroma1.it

Noto come il gallerista dei surrealisti, Julien Levy è stato anche l'unico statunitense degli anni Trenta a promuovere un numero significativo di artisti italiani negli USA. Il principale tra loro è Massimo Campigli, che Levy presentava al pubblico americano nell'ambito tra Surrealismo e Arte fantastica a cui la galleria era legata, sottolineando la componente psicologica e destabilizzante del suo lavoro. Campigli partecipava a questa proposta interpretativa esplorando e destabilizzando nel lavoro esposto alla Levy Gallery la propria identità di genere secondo strategie che oggi definiremmo queer.

Known as Surrealism's promoter, Julien Levy was also the only art dealer in the 1930s to promote a significant number of Italian artists in the United States. The main one among them was Massimo Campigli: Levy introduced him to the American public in the context of Surrealism and Fantastic Art to which the gallery was associated, by emphasizing the psychological and destabilizing component of his work. Campigli participated in this interpretative approach by exploring and destabilizing his own gender identity in the work exhibited at the Levy Gallery according to strategies that today we would define as queer.

Keywords: Massimo Campigli, Julien Levy, Transatlantic transfers, Fantastic Art, Italian Surrealism, Queer art

open access

Published twice a year
ISSN 2784-9597 (online)

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

Citation Raffaele Bedarida, «*An ordinary maladjustment*»: *sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy*, «La Diana», 7-8, 2024, pp. 267-284.
DOI 10.36253/ladiana-3398

Copyright © 2024 Raffaele Bedarida

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>

«An ordinary maladjustment»: sull'identità di genere nelle mostre di Massimo Campigli da Julien Levy

Raffaele Bedarida

Julien Levy è riconosciuto storicamente come il gallerista per eccellenza che, con le sue attività dal 1931 al 1948, ha portato il Surrealismo e consolidato la sua presenza negli Stati Uniti attraverso iniziative di vario tipo: dalla mostra *Surréalisme* del 1932, che esponeva per la prima volta il movimento a New York e importava il termine francese negli USA,¹ alla prima monografia americana sull'argomento, *Surrealism* del 1936.² Anche nel catalogo di *Fantastic Art Dada Surrealism* dello stesso 1936, con cui il MoMA collocava il Surrealismo nel pantheon americano del modernismo, il suo amico e rivale Alfred Barr nomina Levy ovunque: tra i principali prestatori, tra coloro che avevano contribuito all'allestimento, nella cronologia delle mostre più importanti e nella bibliografia, sia in veste di autore che di editore.³ Al di là del mondo dell'arte, come è noto, Levy è riuscito prima e più di chiunque altro a dare celebrità mass-mediatica al Surrealismo e a sé stesso lanciando Salvador Dalí: la pubblicizzata mediazione per la vendita al MoMA di *The persistence of memory*, il padiglione «Dream of Venus» alla New York World's Fair del 1939, le collaborazioni con «Vogue» e quelle con Hollywood.⁴ In breve, come rivendicato dallo stesso gallerista nelle proprie memorie e poi documentato da Ingrid Schaffner e da Marie Difiippantonio, il nome di Levy e la sua galleria sono inscindibili dalla vicenda del Surrealismo in America e viceversa.⁵

Fatto generalmente dimenticato nella letteratura su Levy, ma notato con il crescere negli ultimi anni degli studi sugli scambi transatlantici,⁶ è la presenza sostanziosa di italiani nella sua scuderia. Fatta eccezione per la breve vicenda della Comet Gallery di Mimi Pecci-Blunt (1937-38), si tratta di un caso unico negli Stati Uniti prima della mostra del 1949 *Twentieth-century Italian Art* al MoMA, che avrebbe dato il via ad un diffuso interesse critico e un mercato per l'arte italiana contemporanea oltreoceano.⁷ Sono state, infatti, numerose le personali di artisti italiani presso la Levy Gallery: Massimo Campigli (novembre-dicembre 1931, febbraio 1935, gennaio-febbraio 1936, gennaio-febbraio 1939); Giorgio de Chirico (ottobre-novembre 1936, dicembre 1937); Leonor Fini (novembre-dicembre 1936, febbraio-marzo 1939); Fabrizio Clerici e Giuseppe Viviani (febbraio 1945); Gianfilippo Usellini (marzo-aprile 1948). A queste vanno aggiunte le collettive tenute

ogni due anni circa e chiamate da Levy *review exhibitions*, in cui artisti come Campigli, de Chirico e Fini comparivano regolarmente mentre altri più sporadicamente, tra i quali Amedeo Modigliani (1933), Enrico Prampolini (1938, 1940) e Vittorio Rieti (1944). Infine, sappiamo di piccole mostre di disegni che spesso Levy allestiva in una sala sul retro senza pubblicazioni o inviti, dunque dimenticate dalla storiografia: ad esempio la mostra di Corrado Cagli nel 1940, che non ha lasciato tracce documentarie dirette ma che ha dato il via ad una collaborazione e scambio intellettuale per tutto l'esilio americano dell'artista fino al 1948.⁸ Negli archivi sono anche registrate vendite di Enrico Donati e Gino Severini. Sebbene sia difficile documentare quanto fosse programmatica la promozione degli italiani (probabilmente non lo era) e anche se l'asse Parigi-New York era inequivocabilmente il canale d'azione preferenziale del gallerista, di fatto la Levy Gallery ha svolto un ruolo importante per la carriera americana di un gruppo significativo di artisti italiani tra anni Trenta e Quaranta e ha preparato il terreno per la ricezione americana dell'arte italiana contemporanea nei Cinquanta, forgiando alcune modalità promozionali e un sistema interpretativo, tra metafisica, Surrealismo e arte fantastica, che le sono sopravvissute.⁹

Partendo da questo snodo, anche alla luce della documentazione raccolta nei quattro volumi pubblicati recentemente dalla Jean and Julien Levy Foundation,¹⁰ nel presente contributo voglio avviare una riflessione sulla natura delle collaborazioni di Levy con gli artisti italiani e sul tipo di clima culturale e sistema interpretativo che ne emergono. Non si tratta solo di una storia di ricezione: come ho documentato altrove, a cavallo della Seconda guerra mondiale, il dialogo con New York è laboratorio privilegiato per la definizione di una modernità italiana. O per dirla con Cesare Pavese:

A questo punto la cultura americana divenne per noi qualcosa di molto serio e prezioso, divenne una sorta di grande laboratorio dove con altra libertà e altri mezzi si perseguiva lo stesso compito di creare un gusto, uno stile, un mondo moderno che, forse con minore immediatezza ma con altrettanta caparbia volontà, i migliori tra noi perseguivano.¹¹

Da una parte, come ha dimostrato Emilio Gentile, l'americanismo è stato un fenomeno culturalmente e politicamente trasversale nell'Italia degli anni Trenta, che ha fornito non solo modelli culturali ma anche un palco metaforico su cui mettere in scena la propria modernità.¹² Dall'altra, come emerso dagli studi sulla diplomazia culturale Italia-USA, il consolidarsi del mercato e del sistema museale statunitense

negli anni Trenta ha rappresentato sempre di più una via alternativa per l'affermazione internazionale dell'arte italiana contemporanea, rispetto all'egemonia di Parigi. Su questi presupposti, nelle pagine che seguono propongo una riflessione, da sviluppare e circostanziare ulteriormente in uno studio più ampio, sul ruolo della Levy Gallery come veicolo e interlocutore per la formazione in Italia di un ambito di ricerca artistica tra Surrealismo e Arte fantastica che avrebbe trovato piena espressione nel dopoguerra.

Campigli e Levy

Lo farò attraverso la collaborazione di Levy con Massimo Campigli: è un caso studio forse sorprendente, non trattandosi di un artista generalmente interpretato in chiave surrealista o fantastica, ma che proprio per questo restituisce il senso, in primo luogo, dei confini dell'*expanded field* dell'Arte fantastica promossa da Levy; e, in secondo luogo, della centralità della componente che oggi chiameremmo *queer* nell'identità collettiva, nelle dinamiche sociali così come nella pratica artistica dell'ambiente della Levy Gallery. Da una parte, infatti, Levy era al centro di un'operazione di traduzione culturale di un Surrealismo espanso negli Stati Uniti: in conversazione con gli altri 'Harvard Modernists' (Barr al MoMA e Chick Austin al Wadsworth), Levy leggeva l'Arte fantastica e il Surrealismo in un continuum sia diacronico (a partire da Giovanni di Paolo, Arcimboldi e Bosch), sia sincronico (dai neoromantici a Walt Disney, dal de Chirico post-metafisico a Elsa Schiapparelli) svincolato da fazioni e modelli culturali europei, e in particolare dai dettami di André Breton.¹³ Sebbene Campigli non si identificasse col Surrealismo e, anzi, ne prendesse le distanze, veniva promosso e interpretato da Levy in termini di affinità con questo movimento, come vedremo.

Anche per una riflessione sull'identità di genere e sulle strategie *queer* nell'ambiente di Levy, Campigli è una scelta deliberatamente controintuitiva: a differenza di altri artisti legati a Levy, come Eugene Berman, Jean Cocteau e Pavel Tchelitchew o, tra gli italiani, Leonor Fini e Corrado Cagli, il cui lavoro presenta soggetti evidentemente omoerotici, Campigli ha dipinto ossessivamente e quasi esclusivamente figure femminili che rientrano in accentuati stereotipi di genere sia nella fisionomia che nei gesti.¹⁴ Nella collaborazione con Levy, tuttavia, Campigli ha dato voce a una prospettiva tutt'altro che conforme, interrogandosi pubblicamente sia sugli strumenti di rappresentazione che sulla posizione del proprio sguardo, sul desiderio sessuale e sull'identità di genere che altrimenti autocensurava o rimanevano latenti.¹⁵

Il caso di Campigli è rilevante nel contesto più ampio degli italiani di Levy in quanto, tra gli italiani, è stato l'artista che più di chiunque altro ha forgiato la visione di Levy e ha contribuito a definire l'immagine pubblica della galleria negli anni Trenta, sebbene poi sia stato in gran parte dimenticato dalla storiografia sul gallerista.¹⁶ Infatti, la personale di Campigli del 1931 è stata la prima mostra di pittura della galleria e la seconda in assoluto dopo l'esposizione inaugurale, *American photography retrospective*. Da quel momento ha continuato a esporre con regolarità per tutti gli anni Trenta, diventando con Berman e Dalí l'artista che ha tenuto più mostre personali da Levy. Inoltre, nella memoria visiva della galleria, la sua presenza è inscindibile dalla storia di Levy. Anche distanza di tempo, nel 1968, Levy avrebbe chiesto a Erró di inserire *Donna alla fontana* del 1929 di Campigli sullo sfondo del suo ritratto, insieme alle opere più rappresentative della storia della galleria con Dalí, Arshile Gorky, Marcel Duchamp e pochi altri, nonostante lo status internazionale di Campigli fosse ormai stato ridimensionato rispetto a questi altri. Esposto nel 1931, è uno dei primi quadri per cui Levy si entusiasma e che vende, come scrive in una lettera all'artista: una sorta di iniziazione che Levy non avrebbe dimenticato.¹⁷ Anche *Donna che si pettina* del 1935, esposto nella personale di Campigli del 1936, è stato poi collocato nel 1937 in una posizione d'onore sulla famosa parete ondulata nella mostra inaugurale della seconda sede della galleria sulla 57th Street: è uno dei pochissimi allestimenti documentati fotograficamente, pubblicizzato in un servizio su «Vogue» e altre testate. Rimasto a Levy per un decennio, fa da sfondo a un suo ritratto fotografico poi riprodotto quasi in ogni pubblicazione sul gallerista e che oggi apre la narrazione di oltre 2000 pagine che la Fondazione gli ha dedicato (fig. 1).¹⁸

Un Campigli fantastico-surrealista

L'incontro con l'opera di Campigli viene narrato nelle memorie di Levy con un tono tra casualità e predeterminazione di sapore surrealista: nel 1931, con i muratori ancora negli spazi che sarebbero diventati la sua galleria newyorkese, Levy partiva per Parigi alla ricerca di fotografi da esporre; durante la traversata transatlantica, si imbatteva per caso in una copia della rivista «Cahiers d'Art» lasciata da qualcuno nel lounge della nave, e rimaneva folgorato da un dipinto di Campigli riprodotto sulla quarta di copertina per pubblicizzare la galleria Jeanne Bucher. L'incontro fortuito gli faceva capire che la missione per cui stava andando a Parigi non era soltanto trovare fotografie, come aveva immaginato inizialmente, ma anche pittura. Una volta sbarcato, dun-



1. Fotografo sconosciuto, *Julien Levy nel suo studio con Donna che si pettina di Massimo Campigli*, 1936 ca. Jean and Julien Levy Foundation.

que, si recava da Bucher che lo metteva in contatto con Campigli. Al di là della veridicità dell'evento, due fatti sono degni di nota: che Levy riconoscesse a Campigli un ruolo iniziatico nella sua vicenda di gallerista e che lo facesse in toni surrealisti in un libro di memorie retrospettivamente volto a presentarsi come principale responsabile dell'arrivo del Surrealismo negli Stati Uniti. In altre parole, nell'auto-narrazione di Levy, Campigli non solo rientrava ma era addirittura via d'accesso che lo aiutava a individuare la pittura d'interiorità psicanalitica che avrebbe segnato l'identità della galleria.¹⁹

Nelle pagine dedicate all'artista, infatti, Levy ricorreva a temi cari alla versione espansa tra Surrealismo e Arte fantastica da lui promos-

sa: tanto l'opera quanto la persona di Campigli sono descritte come sospese in uno stato quasi allucinato, che paragona allo stadio intermedio tra veglia e sonno («some bewilderment or fuddled alienation is always implicit in Massimos»²⁰). Taciturno e bizzarro, il Campigli ricordato da Levy si animava raccontando parabole assurde, che Levy battezzava «Massimos», ispirate alla prigionia in Russia durante la Prima guerra mondiale e alle peregrinazioni rocambolesche per l'Europa a seguito dell'evasione dal carcere. Per esempio, diceva di un compagno di cella che per ore compiva gesti convulsi e mandava segnali incomprensibili a un interlocutore invisibile. Convinto fossero sintomi di un trauma di guerra o di una patologia mentale, Campigli poi scopriva trattarsi di un complesso sistema per giocare a scacchi a distanza con un carcerato recluso in un'altra cella, segnalando le mosse da compiere su una scacchiera immaginaria.²¹ In questo, come in altri racconti riferiti da Levy, Campigli era affascinato da incontri apparentemente assurdi la cui spiegazione razionale riportava a una normalità di piccoli gesti, giochi e rituali ancor più profondamente destabilizzanti. Nella storia del carcerato, per esempio, lo sguardo iniziale di Campigli era normativo: si poneva da persona razionale che osserva con timore un compagno di cella pazzo. Ma alla luce dei fatti diventava uno sguardo empatico e dunque destabilizzante: comprendeva lo sforzo umano, la creatività di una persona contro l'isolamento. Così facendo, Levy forniva una chiave di lettura al lavoro di Campigli, che prendeva le distanze dalla narrativa rassicurante del ritorno all'ordine e alla tradizione storico-artistica, a favore di una dimensione psichica sui rapporti, i gesti e i rituali.

È una lettura che, anche se in termini più sottili, affiorava già in occasione della mostra del 1931. Nella brochure della mostra l'anonimo autore (probabilmente lo stesso Levy) scriveva dell'esperienza traumatica delle trincee, dell'anno trascorso in prigione e del periodo di «unsettled and disconsolate wandering» come precedente immediato all'avvio dell'attività pittorica a sua volta descritta in chiave destabilizzante e psicologica: «a rebellion of his personal conscience and a desire to paint an intimate and necessary order of his own». La stessa riscoperta dell'antico e in particolare dell'arte etrusca non veniva interpretata come ritorno a una tradizione pacificata («he could make no logical return to the primitive»), ma come un mezzo di introspezione («a profound psychological experience») capace di dare voce ad una condizione di ordinario disadattamento («ordinary maladjustment»²²). Tramite la lettura di Levy, l'arcaismo e i semplici gesti femminili rappresentati da Campigli (donne alla fontana, che si pettinano, che gio-

cano, che siedono) raggiungevano l'America connotati in senso perturbante.

Se la prima mostra riceveva pochissime, tiepide reazioni (e vendeva due sole opere), le personali successive, rispettivamente nel 1935, 1936 e 1939, riscuotevano un notevole successo di critica e commerciale. Era in questa fase che l'interpretazione di Levy si diffondeva negli Stati Uniti, filtrata attraverso l'associazione della Levy Gallery con l'Arte fantastica, il Neoromanticismo e il Surrealismo. In occasione della seconda personale di Campigli, la rivista «Art News» parlava di una pittura che trasporta gli osservatori come su un «tappeto magico». Mentre Henry McBride del New York «Sun» scriveva di: «un livello inatteso di verità» e di «un tipo di verità non accettabile alle menti letterali e prosaiche».²³ Nel 1939 McBride aggiungeva:

C'è qualcosa di piacevole, quieto ma del tutto disarmante nel lavoro di Campigli. Nei soggetti e nello stile delle opere esposte non c'è niente di sensazionale al primo sguardo. Ma più si osserva il suo lavoro e più diventa strano.²⁴

Anche la lettura sostanzialmente formalista della critica Emily Genauer sottolineava:

una composizione in cui uomini, donne, bambini, alberi e cieli non sono collocati dove dovrebbero stare logicamente [...]. Questi stanno con braccia e gambe in gesti strani che potrebbero non significare nulla, anche se rientrano con naturalezza nei ritmi decorativi [del quadro].²⁵

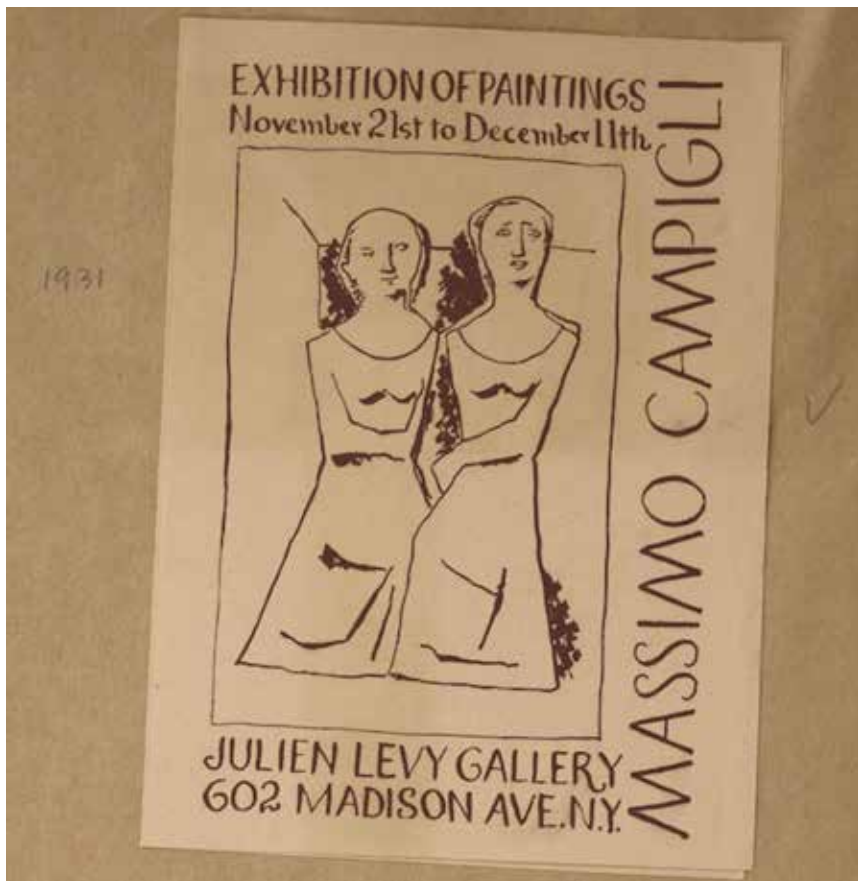
Il recupero dell'antico andava ben oltre l'interesse archeologico: alcuni critici trovavano nei suoi quadri la presenza inquietante («haunting») degli spettri di antiche civiltà.²⁶ Altri ricorrevano addirittura allo spiritismo: «sembra ricevere messaggi diretti dagli antichi romani, etruschi e altre popolazioni antiche che ancora infestano la terra dove vive».²⁷

Nelle sue memorie Levy avrebbe giustificato la scarsa ricezione della prima mostra con il fatto che la galleria era nuova e doveva ancora costruirsi una reputazione. Ma si può aggiungere che, a differenza della prima personale di Campigli del 1931, al momento della seconda (febbraio 1935), Levy aveva tenuto la prima mostra sul Surrealismo (1932), le personali di Berman (1932, 1933, 1934), Joseph Cornell (1932, 1933), Dalí (1934, gennaio 1935), Max Ernst (1932), Mina Loy (1933), Tchelitchew (1933, 1934): queste avevano ormai dato fama alla galleria di centro propulsore dell'arte fantastica, neoromantica e surrealista, fornendo le coordinate interpretative e il vocabolario per descrivere anche Campigli. Infatti, nel 1935 Campigli diventava

uno dei tre best-sellers della galleria insieme a Berman e Dalí, e la critica americana utilizzava per le sue opere espressioni adoperate comunemente per gli artisti della galleria come «magic carpet», «unexpected», «irrational» e «queer» (usato, questo, come sinonimo di strano).²⁸

Strategie queer

Campigli partecipava all'operazione di destabilizzazione del proprio sistema di significazione in occasione del suo esordio americano da Levy attraverso una strategia che oggi chiameremmo *queer*: ovvero rendeva instabili le categorie binarie di genere intervenendo sul sistema di rappresentazione che aveva messo a punto nei due anni precedenti. Apro una parentesi di metodo trattandosi di un aspetto del lavoro di Campigli che non è stato affrontato e che credo importante proprio nel contesto dell'ambiente della galleria Levy. Anticipo che non è mia intenzione fare *outing* per conto di Campigli oggi a più di cinquanta anni dalla sua morte; né voglio stabilire qui la «vera» identità di genere o le preferenze sessuali dell'artista. Mi interessa che il carattere che oggi chiameremmo *queer*, di una sessualità e identità di genere



2. Invito-brochure della mostra: Massimo Campigli. *Exhibition of paintings*, Julien Levy Gallery, New York, 1931.

non conforme alle norme sociali e legali del tempo, fosse costitutivo e identitario dell'ambiente socio-culturale della Levy Gallery, al punto che anche un artista come Campigli, altrimenti prudentemente privato, si inoltrava pubblicamente oltre i confini che oggi chiameremmo etero-normativi e cisgender attraverso il lavoro esposto da Levy. Nella versione altrimenti depoliticizzata del Surrealismo esteso portata da Levy negli USA, l'enfasi su una sessualità non conforme ai codici pubblicamente accettati veniva a far parte integrante di quel «ordinary maladjustment» apprezzato da Levy in Campigli e non solo.

Occupandoci di un contesto culturale censorio e omofobo non solo nella società borghese ma anche negli ambienti avanguardisti (nello stesso milieu frequentato da Levy, nota e documentata è l'omofobia di André Breton), bisogna interrogare le fonti alla luce di quella che Eve Sedgwick ha definito «epistemology of the closet», dunque leggendo tra le righe dei documenti testuali e tra i codici dell'iconografia, osservando le assenze e i silenzi.²⁹ A fronte del documento primario, che è visivo, utilizzare scritti retrospettivi e testi privati pubblicati postumi non è solo una necessità per ovviare alle reticenze del periodo affrontato, ma anche testimonianza di un sistema in cui censura e autocensura sono parte integrante e talvolta necessaria del significare, condizione linguistica oltre che ostacolo politico.

L'invito della mostra del 1931 consisteva in un doppio ritratto del pittore e di Joella Haweis Levy, moglie del gallerista (fig. 2).³⁰ Qui Campigli raffigurava il proprio volto con i tratti riconoscibili che aveva già colto in passato e che avrebbe poi ripreso negli anni: faccia tonda, orecchino a destra, segno delle occhiaie, forma della bocca fine a parentesi graffa e mento sporgente; lo completava un corpo a clessidra con seno femminile e vestito lungo, secondo lo stilema ormai cristallizzato nella sua opera per rappresentare le donne. È affiancato da un ritratto di Joella riconoscibile per il naso dritto e marcato, la mandibola accentuata, la piccola bocca a mandorla e i grandi occhi distanti. La somiglianza quasi sovrapponibile dei due corpi veniva sottolineata dal gesto speculare di cingersi il fianco, come se le due figure si specchiassero l'una nell'altra. Campigli rendeva esplicita l'identità del doppio ritratto non solo privatamente, scrivendone in una lettera a Joella,³¹ ma anche pubblicamente. Infatti, nella mostra da Levy, oltre a tre ritratti di Joella e a un autoritratto in cui il pubblico poteva riconoscere i due volti dell'invito, esponeva anche un quadro con due figure femminili nella stessa posa del doppio ritratto e intitolato *Le due sorelle* (figg. 3, 4, 5). L'artista, insomma, entrava a far parte del mondo sempre più esclusivamente femminile della sua pittura: come sorella, partner o doppelgänger di Joella.



Nella stessa mostra Campigli esponeva il quadro *Gli innamorati al caffè* del 1931 (*Café* nel catalogo di Levy), che rielaborava un disegno pubblicato su «L'Italia letteraria» pochi mesi prima (figg. 6, 7). Anche in questo caso l'artista rendeva permeabile il confine convenzionale di separazione tra maschile e femminile. Come ha notato Eva Weiss, la versione dipinta si discostava dal disegno proprio in questo senso:³² nella coppia a sinistra spariscono il seno, i capelli lunghi, la gonna della donna; l'uomo non è più pelato e non mette il braccio intorno alle spalle dell'innamorata. Nella coppia a destra l'ampio busto dell'uomo si riduce, le sue gambe accavallate diventano speculari a quelle della compagna; spariscono il volant e la scollatura della donna a favore di un generico busto chiaro. Se Weiss riconduce questa scelta al concetto platonico, poi ripreso da Sigmund Freud, della fusione dei due sessi per il raggiungimento di una completezza maschile-femminile, la lettura comparata di questo quadro con l'invito della mostra sembra indicare un'operazione più complessa, volta simultaneamente a complicare linguisticamente gli opposti semiotici, a rendere instabile la separazione dei generi, a introdurre il dubbio sull'entità stessa delle tantissime coppie che popolano il suo universo pittorico (innamorati, gemelli o *doppelgänger*?) e della logica che le tiene insieme (riflesso, sdoppiamento, gioco o desiderio sessuale?).³³

È possibile che Julien partecipasse giocosamente alla stessa operazione destabilizzante nel momento in cui posava di fronte a *Donna che si pettina* (cfr. fig. 1) in occasione della personale del 1936. Se l'invito della mostra

3. Massimo Campigli, *Ritratto di Joella Levy*, 1931, olio su tela (31-027).

4. Massimo Campigli, *Autoritratto*, 1931, olio su tela (31-019). Non avendo immagini dell'autoritratto effettivamente esposto da Levy, oggi disperso, si riproduce un autoritratto dello stesso anno a fini illustrativi.

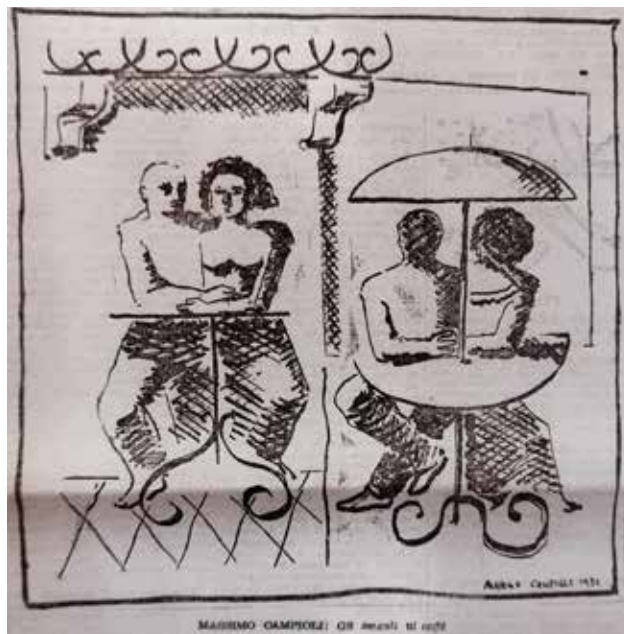


5. Massimo Campigli, *Les deux soeurs*, 1931 - primo stato, olio su tela (31-035).

era illustrato da una donna che si pettina, nella mostra erano esposti quadri che trasferivano e complicavano quel gesto riflessivo rappresentando rispettivamente una donna che si pettina (*Femme se coiffant*), una donna che pettina una compagna (*Deux femmes se coiffant*), e lo stesso gesto reiterato a tre (*Trois femmes se coiffant*). Posando per l'obiettivo fotografico, Levy sta di fronte alla donna dipinta come se si facesse pettinare e ne ripete la posa e la gestualità, sostituendo però il gesto di reciprocità femminile con quello tradizionalmente maschile di fumare.³⁴

Joella

Tanto i carteggi quanto i racconti retrospettivi delle persone coinvolte lasciano trapelare un'ambigua tensione sessuale-identitaria tra



il pittore e Joella Levy: è rilevante qui non tanto in senso biografico (il punto non è stabilire se c'è stata una relazione sentimentale tra i due), quanto come performance semipubblica che si intreccia con la presentazione del lavoro di Campigli da Levy e con i modi di socializzazione nell'ambiente della galleria. Figlia dell'artista Mina Loy, Joella era cresciuta negli ambienti cosmopoliti delle avanguardie prima a Firenze, poi a New York e infine a Parigi, dove aveva gestito l'attività commerciale della madre e i rapporti con la sua principale finanziatrice, Peggy Guggenheim.³⁵ Grazie all'esperienza così acquisita e al fatto di essere fluente in italiano, francese e inglese, Joella ha avuto un ruolo cruciale prima nel pianificare la Levy Gallery e poi nella vita sociale e intellettuale così come nell'amministrazione quotidiana della galleria, dai suoi esordi nel 1931 fino al divorzio nel 1942. Per gli italiani di Levy doveva rappresentare una fortunata eccezione nel mondo dell'arte newyorkese, un ponte, in quanto condivideva lingua e riferimenti culturali.³⁶ Come si deduce dagli scambi epistolari, Campigli ritrovava nella traiettoria di Joella un percorso per molti versi paragonabile al proprio.

Nelle memorie di Levy l'incontro con Campigli ruotava intorno all'intesa tra l'artista e Joella, e veniva evocato attraverso un intreccio di ambiguità sessuale ed equivoci linguistici. «Your wife is so *bellissima*», avrebbe detto Campigli baciando Joella. Per non rimanere indietro («not to be outdone»), il gallerista chiedeva alla giovane moglie di Campigli, Magdalena Radulescu: «voulez-vous me baiser?». All'imbarazzo di Mme

6. Massimo Campigli, *Gli innamorati al caffè o Il caffè degli amanti*, 1931, olio su tela.
 7. Massimo Campigli, *Gli amanti al caffè*, 1931. Da «L'Italia Letteraria», 12 luglio 1931, p. 7.

Campigli («her face flamed») gli veniva spiegato che: «nello slang popolare francese *baiser* significa fare all'amore». ³⁷ La goffaggine iniziale si risolveva nel connubio tra artista e modella, a cavallo tra pittura e vita vissuta: la fascinazione esercitata da Joella su Campigli portava a numerose sedute durante le quali il pittore eseguiva i tre ritratti poi esposti nella mostra del 1931. Vedere quei quadri era per Levy la rivelazione di come quell'incontro avesse lasciato tracce profonde:

l'interpretazione di lui forgiava il futuro portamento di lei, il suo modo di tenere la testa [...]; mentre l'aspetto prassiteleo di lei si infiltrava negli arcaismi di lui; cosicché nel periodo successivo le tele di Campigli sarebbero state popolate di donne simili a Joella e Joella sarebbe diventata un Campigli vivente. ³⁸

Già in tempo reale, i coniugi Levy avevano discusso con malcelato compiacimento della peculiare devozione di Campigli per Joella. Rimasta a Parigi dopo la partenza di Julien per posare per Campigli, Joella ammetteva al marito reazioni ambivalenti sulla fisicità e i modi del pittore:

è molto carino ma deve stare poco bene: i suoi occhi sono così pallidi ed ha un po' l'aspetto di una lumaca [...]. Parla pochissimo, cosa che all'inizio è un po' imbarazzante, ma mi ha conquistata; è così sincero riguardo al proprio lavoro. ³⁹

Di contro, l'anno successivo, arrivato da solo a Parigi, Julien riferiva alla moglie dell'ossessione di Campigli per lei: «Si è mostrato felice di vedermi finché non gli ho detto che tu non eri venuta. A quel punto è diventato velenoso (come avevi predetto)». ⁴⁰ Le lettere di Campigli a Joella giocavano a loro volta sulla tensione tra distanza e intimità, passando dal francese, che condividevano con Julien, all'italiano che era esclusivo di loro due, tra un'ammirazione che si avvicinava alla devozione, e un piano erotico, non di *avance* sessuali ma di immedesimazione autoerotica come se Joella rappresentasse una sessualità che Campigli ambiva a impersonare. ⁴¹

«Essere diverso, sbagliato, straniero»

Era solo a posteriori, in un testo mai pubblicato durante la sua vita, che Campigli affrontava il tema. Nel 1951, due anni dopo la chiusura della Levy Gallery, in occasione del rientro a Parigi dopo dieci anni in Italia, l'artista componeva una riflessione autobiografica in cui dava ampio spazio alla ricerca d'identità di genere rispetto al proprio lavoro. Né Joella né Julien vi erano nominati, ma rimanevano i dubbi, le strategie affrontate nel lavoro esposto alla Levy Gallery negli anni Trenta.

Tra i momenti-chiave è il racconto dal tono allegorico di un rito di passaggio in cui l'omosessualità latente, la non conformità della propria identità di genere vengono sacrificate sull'altare della pittura:

Bisognerà che mi sforzi a qualche confessione per quel che è di certi tratti femminili in me, dei quali non mi vanto, dei quali anzi, più che mai in quegli anni, soffrivo profondamente, con rivolte morali sproporzionate. Mi offendeva il fatto che il pittore Foujita osasse andare in giro con gli orecchini, mi rivoltava la sua mancanza di discrezione, di pudore. La verità era che io stesso avrei dato non so cosa per avere quel coraggio: come ci sono i maniaci che si riempiono la casa di scarpe femminili o di trecce tagliate, così io fin da giovinetto investivo i miei pochi soldi in gioielli. Non erano molto preziosi ma rappresentavano per me un tesoro inestimabile, ed erano costati sacrifici considerevoli. Ebbene, con un atto che ha del superstizioso, del religioso e anche della volontà d'autopunizione, credendo di fare un sacrificio alla mia pittura, uno dei tanti per rendermi più degno della pittura (o forse dell'Arte allegorica e divinizzata alla quale m'ero votato) e, più ragionevolmente, per procurarmi una maggiore libertà di spirito, ecco cosa feci: una notte che tornavo dal lavoro al giornale, era quasi mattino, sacrificai i miei tesori gettandoli uno a uno nella Senna dal ponte di Saint Michel.⁴²

Nelle pagine successive Campigli tornava con insistenza ossessiva su quella che oggi chiameremmo identità e performance di genere, sui desideri sessuali più o meno repressi (non senza pregiudizi omofobi): non come aneddoto autobiografico («una biografia non vorrei farla»⁴³), ma come chiave fondamentale di accesso alla propria pittura («la pittura è lo sfogo di ogni nevrosi. La pittura è sessualità simboleggiata»⁴⁴):

Mi attira la vita delle donne tra loro, il gineceo, e anche, della donna, l'idea, la donna idolo con i suoi attributi, ed è un sogno amoroso in cui il maschio è di troppo, non per naturale sentimento esclusivo di ogni maschio, ma arrivo sino a trovar di troppo la mia stessa presenza di maschio. Da piccolo avrei voluto essere bambina, pare che sia frequente nei bambini una simile ubbia che non viene quasi mai confessata. Sono cose che poi naturalmente si superano, magari si dimenticano del tutto. Io non le ho dimenticate e nemmeno completamente superate. Non vorrei essere una donna né vorrei essere preso per una donna, m'è rimasto però un senso di malcontento di me stesso, vago e uggioso come una carie, un senso di essere diverso, sbagliato, straniero.⁴⁵

Una versione molto ridotta di quel testo veniva pubblicata da Carlo Cardazzo già nel 1955 col titolo *Scrupoli*, ma epurata di tutti i passaggi confessionali su due aspetti identitari fondamentali per il suo lavoro: la crisi d'identità nazionale a seguito della scoperta di essere nato a Berlino, figlio illegittimo di genitori tedeschi (la quarta di copertina lo dichiarava nato a Firenze); e l'identità di genere, appunto.⁴⁶ Come sul Ponte di Saint Michel, ancora una volta l'artista sacrificava l'aspetto identitario a favore di una riflessione virilmente impersonale sull'Ar-

te (maiuscola). Ma conservava una copia dattilografata della versione integrale, che sarebbe stata rinvenuta e data alle stampe postuma dal figlio di Campigli, Nicola, negli anni Novanta.⁴⁷ Se l'enfasi posta in quella occasione riguardo al «segreto svelato» di Campigli era sullo scandalo familiare, l'invenzione del nome e dell'identità italiana, una rilettura oggi, alla luce di tre decenni di studi *queer*, rivela la centralità ricorrente e preponderante della riflessione sull'identità di genere, ben oltre i due passaggi citati. Questa riflessione così come le strategie espositive di Campigli da Levy sono state ignorate per decenni nella pur abbondante letteratura storico-artistica sull'artista e possono aprire nuove prospettive, al di là del caso specifico, sugli scambi artistici tra Italia e Stati Uniti e sull'Arte fantastica degli italiani di Julien Levy.

Grazie a Davide Lacagnina, Ilaria Schiaffini, Alessandro Nigro per il riscontro e il supporto durante la preparazione del saggio. A Marie Difilippantonio per avere condiviso la sua ricerca su Julien Levy prima della pubblicazione e a Duccio Castelli per i racconti sui suoi zii Massimo Campigli e Giuditta Scalini. La più sentita riconoscenza ai revisori anonimi per l'attenta lettura e i commenti generosi.

¹ Nicholas Fox Weber, *Patron Saints: Five Rebels Who Opened America to a New Art 1928-1943*, Knopf, New York, 1992.

² Julien Levy, *Surrealism*, Black Sun Press, New York, 1936.

³ *Fantastic Art Dada Surrealism*, a cura di Alfred H. Barr, Jr., MoMA, New York, 1936.

⁴ Ingrid Schaffner, *Salvador Dalí's Dream of Venus*, Princeton, New York, 2002; Riccardo Venturi, *Into the Abyss. On Salvador Dalí's 'Dream of Venus'*, in *Botticelli Past and Present*, a cura di Ana Debenedetti e Caroline Elam, University College, Londra, 2019, pp. 266-289.

⁵ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, MFA, Boston, 2003 (orig. 1977); *Julien Levy: portrait of an art gallery*, a cura di Ingrid Schaffner e Lisa Jacobs, MIT Press, Cambridge, MA, 1998; *Julien Levy: The Man, His Gallery, His Legacy*, a cura di Beth Gates Warren e Marie Difilippantonio, 4 voll., Jean and Julien Levy Foundation for the Arts, 2023.

⁶ *New York New York. Arte Italiana. La Riscoperta dell'America*, a cura di Francesco Tedeschi, Electa/Mondadori, Milano, 2017; Sergio Cortesini, *One day we must meet. Le sfide dell'arte e dell'architettura italiane in America (1933-1941)*, Johan & Levi, Monza, 2018; Raffaele Bedarida, *Exhibiting Italian Art in the United States from Futurism to Arte Povera: "Like a Giant Screen"*, Routledge, Londra, 2022.

⁷ Sulla mostra del MoMA come momento di snodo si veda *Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth-Century Italian Art (1949)*, a cura di Raffaele Be-

darida, Silvia Bignami e Davide Colombo, «Italian Modern Art», 3 (gennaio 2020).

⁸ Sebbene la mostra del 1940 non lasci traccia negli archivi di Levy o nella stampa, a essa si fa riferimento già nella corrispondenza preliminare e nella nota biografica pubblicata nel 1941 in occasione della mostra di Cagli al Wadsworth di Hartford, ovvero un ambiente vicino a Levy: è improbabile che vi si pubblicizzasse una mostra mai avvenuta. Da quel momento il rapporto di amicizia e la collaborazione tra i due è documentabile: Cagli, che parte per l'addestramento militare all'indomani della mostra da Levy, aggiorna il gallerista sulle proprie attività e spostamenti durante le operazioni belliche e gli invia alcuni disegni. Levy da parte sua media per la vendita di un disegno di Cagli al Whitney e fa da garante per l'apertura di un conto in banca americano quando Cagli rientra dalla guerra. Raffaele Bedarida, *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio, l'America (1938-1947)*, Donzelli, Roma, 2018, pp. 100-106.

⁹ Sul ruolo di Levy nella promozione e ricezione di de Chirico in America si veda: *Giorgio de Chirico and America*, a cura di Emily Braun, Allemandi, Torino 1996; anche Katherine Robinson, *Giorgio De Chirico – Julien Levy Artist and Art Dealer*, «Metafisica», 2008, 7-8, pp. 326-356. Sulla continuità con la Galleria dell'Obelisco nel dopoguerra: Giulia Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, De Luca, Roma, 2020; Ilaria Schiaffini, *It's a Roman Holiday for Artists: The American Artists of L'Obelisco After World War II*, in *Methodologies of Exchange*, cit.; Ilaria Schiaffini, *Surrealisti e neo-romantici sbarcano a Roma, 1948-1954*, «Predella», a cura di Cristina Casero, Lara Conzente, Luca Pietro Nicoletti, 49 e ½, 2021, pp. 97-131; Ilaria Schiaffini, *From New York to Rome: Eugene Berman's 'journey to Italy' between reality and imagination*, 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. 141-152. https://www.melusine-surrealisme.fr/Melusine_num-n°3-Anglais.pdf (ultimo accesso: dicembre 2024).

¹⁰ Warren e Difilippantonio, *Julien Levy*, cit.

¹¹ Cesare Pavese, *Ieri e oggi*, «L'Unità» (Torino), 3 agosto 1947, riportato in Bedarida, *Exhibiting*, cit., p. 8.

¹² Emilio Gentile, *Impending Modernity: Fascism and the Ambivalent Image of the United States*, «Journal of Contemporary History» 28, 1 (January 1993).

¹³ Fox Weber, *Patron Saints*, cit.; Steven Watson, *Julien Levy: Exhibitions and Harvard Modernist*, in *Portrait of an Art Gallery*, cit., pp. 80-95.

¹⁴ Se Nicoletta Pallini ha affrontato il tema in profondità, lo ha fatto in chiave primitivista e formalista, guardando alle fonti arcaiche e non occidentali del linguaggio visivo dell'artista: *Massimo Campigli. Il tempo delle donne*, Mazzotta, Milano, 2002. Un primo suggerimento potenzialmente nella direzione degli studi di genere è stato avanzato da Eva Weiss, ma non fino in fondo (vedi più avanti). Eva Weiss, *Sulle tracce della fama di Campigli*, in *Campigli. Il tempo, la fama*, Imago Gallery, Lugano, 2022.

¹⁵ La forte presenza di artisti omosessuali e di iconografia omoerotica negli artisti della Levy Gallery viene menzionata da Schnaffer, ma manca ancora uno studio sulla componente queer dell'ambiente di Levy nel suo insieme. Alcuni studi su casi individuali sono emersi negli ultimi anni. Tra i più efficaci è lo studio sul caso specifico di Cocteau, ma con una riflessione metodologica più ampia: *Jean Cocteau. La rivincita del giocoliere*, a cura di Kenneth Silver, Marsilio, Venezia, 2024.

¹⁶ Se Schaffner riduce Campigli all'artista grazie alle cui vendite Levy può sostenere iniziative più audaci, Difilippantonio gli dà più spazio, ma senza

collocarlo criticamente nel progetto del gallerista.

¹⁷ Levy a Campigli, 22 dicembre 1931, Julien Levy Gallery Records, Philadelphia Museum of Art, Box 8, Folder 8, «Massimo Campigli» (d'ora in poi JLG). Del carteggio è conservata solo la parte di Campigli rivolta ai coniugi Levy in quanto l'artista aveva l'abitudine di non conservare la posta ricevuta.

¹⁸ *Julien Levy: The Man*, cit., p. 86.

¹⁹ Levy, *Memoir*, cit., pp. 63-64.

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ Ivi, p. 63.

²² Julien Levy (?), *Massimo Campigli. Exhibition of paintings*, brochure della mostra, Julien Levy Gallery, New York, 1931.

²³ Henry McBride, *Massimo Campigli Modernist*, «The New York Sun», 16 febbraio 1935.

²⁴ Henry McBride, *Massimo Campigli's art: A difficult painter*, «The New York Sun», 21 gennaio 1939.

²⁵ Emily Genauer, *Massimo Campigli*, «New York World Telegram», 17 febbraio 1935.

²⁶ *Massimo Campigli*, «New York Herald Tribune», 2 febbraio 1936.

²⁷ McBride, *Massimo Campigli's art*, cit.

²⁸ I capitoli dedicati ai singoli artisti nel libro *Julien Levy: The Man*, cit., riportano ampi passaggi dalla rassegna stampa di ciascuna mostra facilitando un confronto di questo tipo.

²⁹ C.E.B. Miller, *Surrealism's Homophobia*, «October», 173 (estate 2020), pp. 207-229; Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet, Updated with a New Preface*, University of California Press, Berkeley, 2008.

³⁰ Anche se la brochure della mostra indica un solo ritratto, «n. 22 Portrait of Joella», lo scambio epistolare parla di tre ritratti esposti da Levy in quella occasione. Cfr. *Massimo Campigli catalogue raisonné*, a cura di Nicola Campigli e Eva Weiss, Silvana editoriale, Milano, 2013, p. 453.

³¹ Campigli a Joella Levy, 10 ottobre 1931, JLG.

³² Weiss, *Sulle tracce*, cit., p. 5.

³³ Julien Levy doveva essere particolarmente attaccato a questa opera dal momento che, avendola acquistata nel 1931 da Bucher per la propria collezione, non se ne è mai separato. Weiss, *Campigli*, cit., p. 457.

³⁴ Il gesto di fumare in pubblico e farsi ritrarre con la sigaretta veniva reclamato dalle donne, soprattutto nella Germania del periodo, come segno di emancipazione. Ringrazio il revisore anonimo che ha consigliato di leggere questa immagine in questo senso.

³⁵ Carolyn Burke, *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*, Ferrar, Straus and Giroux, New York, 1996.

³⁶ La reale importanza dell'apporto di Joella è documentabile solo indirettamente in quanto le memorie di Julien, scritte più di trent'anni dopo il loro divorzio, tendono a relegarla al ruolo della moglie bella e sofisticata; mentre gli archivi della galleria, donati nel 2008 al Philadelphia Museum of Art per volontà della seconda moglie del gallerista, Jean Farley Levy, documentano in modo solo indiretto e frammentario il suo apporto.

³⁷ Levy, *Memoir*, cit., p. 64.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Joella a Julien Levy, 29 giugno 1931, JLG, PMA.

⁴⁰ Julien a Joella, 24 aprile 1932, JLG, PMA.

⁴¹ Dal momento che Campigli non conservava la propria posta, conosciamo solo le lettere dell'artista a Joella, nelle quali si riscontra una tensione tra le righe di un tono generalmente formale e segnali di intimità: le lettere conservate sono quasi sempre per entrambi i coniugi Levy, ai quali dedica parti della lettera separate, a Joella dà sempre del lei; ma passa dal francese con cui si rivolgeva a Julien all'italiano con cui comunica con Joella, vezzeggiandola per il linguaggio infantile dovuto al fatto che Joella ha vissuto in Italia fino ai dieci anni («deve essere stata una studentessa un po' pigra», lettera del 10 ottobre 1931, cit.) fino ai ripetuti complimenti per la sua bellezza («prepari il suo viso angelico», Campigli a Joella e Julien Levy, ottobre 1937, JLG).

⁴² Massimo Campigli, *Nuovi scrupoli*, Allemandi, Torino, 1995, pp. 34-35.

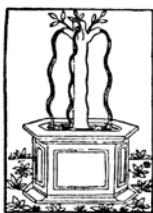
⁴³ Ivi, p. 119.

⁴⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁵ Ivi, p. 52.

⁴⁶ Non ho potuto determinare come o chi abbia operato i tagli: né dagli Archivi Campigli né dall'archivio Cardazzo è emersa alcuna corrispondenza intorno a *Scrupoli*. Ringrazio Edoardo Lo Cicero della Fondazione Cini per l'assistenza nella ricerca.

⁴⁷ In parte anticipata e discussa in Lilliana Bortolon, *Campigli e il suo segreto*, Giorgio Mondadori, Milano, 1992; pubblicata integralmente come *Nuovi scrupoli*, cit.



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).¹ 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». ² 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*)». ³ 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. ⁴

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. ⁵ 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. ⁶ 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». ⁷ 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». ⁸ 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. ⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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.¹³ 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».¹⁴

“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.¹⁵ 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.¹⁶ 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».¹⁷ Si sospetta che l'artista sia collegato a una cabala segreta con scopi illeciti.¹⁸ Nel 1950, per esempio, Cagli viene considerato il «formidabile regista» dell'«inconsueto apparato mondano che circonda la venuta a Roma del pittore [Pavel] Tchelitchev».¹⁹ 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».²⁰

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.²¹ 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*».²² 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.²³ 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».²⁴

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.²⁵ 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.²⁶ 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.²⁷

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, riecheggia il formato e l'idea compositiva della coppia di paraventi a tre ante dello stesso Berman.²⁸ Questi ultimi sono concepiti quale omaggio perso-

nale a sua moglie, l'attrice Ona Munson, e come insieme decorativo per la sua casa.²⁹ 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».³⁰

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.³¹ 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.³² 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.³³ 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».³⁴ 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».³⁵

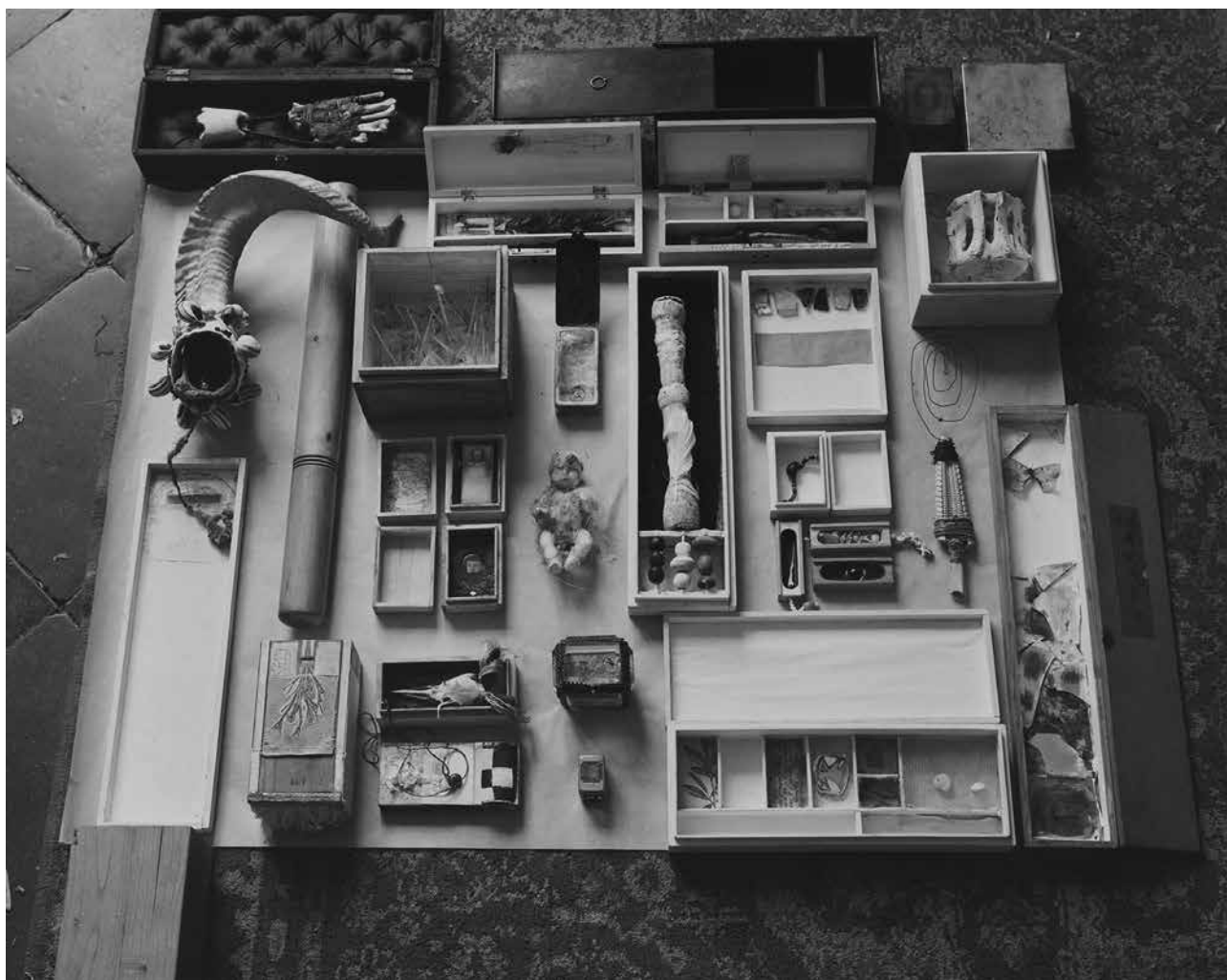
Bricolage

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.³⁶ 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».³⁷ 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.³⁸ 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.³⁹ Le sculture di Twombly, come le opere di Rauschenberg e Thek, sono state paragonate ai «feticci» e gli «oggetti di rito».⁴⁰ 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*)».⁴¹ 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.⁴² 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».⁴³ 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 1946.⁴⁴ 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».⁴⁵ 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.⁴⁶ 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)». ⁴⁷ 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.

¹ 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.

² 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».

³ 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.

⁴ Susan Sontag, *Against Interpretation*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1966.

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

⁶ 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.

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

⁸ *Ibidem*.

⁹ 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.

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

¹¹ 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.

¹² 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.

¹³ *Ivi*, p. 350.

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

¹⁵ 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).

¹⁶ 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.

¹⁷ *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.

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

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

²⁰ *Ibidem*.

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

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

²³ 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.

²⁴ «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.

²⁵ 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, *Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, cit., pp. 124-143.

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

²⁷ Ivi, pp. 103-106.

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

²⁹ 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.

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

³¹ 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).

³² 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.

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

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

³⁵ *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.

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

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

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

³⁹ 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.

⁴⁰ 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.

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

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

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

⁴⁴ Carlyle Brown, *Diario*, febbraio 1946. Modena, Carlyle Brown Archive.

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

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

⁴⁷ Pincus-Witten, *Thek's Tomb*, cit., p. 25.