

Predella journal of visual arts, n°49 e ½, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

La fortuna del surrealismo nell'arte italiana non è stata immediata e raramente si è esplicitamente conclamata, tanto che, come scriveva nel 1957 Arturo Schwarz, possiamo pensare al surrealismo come a un «un movimento che non è esistito nell'Italia del dopoguerra»¹. Tuttavia, la rivoluzione surrealista, con le sue istanze profondamente innovative, che coinvolgono non soltanto i linguaggi e le tecniche ma il senso stesso della prassi artistica, è indubbiamente una linfa vitale che, sin dall'immediato secondo dopoguerra, innerva di sé e rende fertile un panorama culturale aperto a nuove suggestioni, che vengono recepite, rielaborate e declinate con accezioni personali sia sul piano dei processi sia su quello delle iconografie.

Le giornate di studio tenutesi in tre sessioni tra novembre e dicembre 2020, e gli atti che qui si propongono, hanno avuto origine dalla volontà di approfondire gli echi del surrealismo sull'arte italiana degli anni Quaranta e Cinquanta, tra continuità e discontinuità, per iniziare a dissodare un terreno, e a definire trame e rapporti. Un primo passo verso una più precisa individuazione del ruolo della cultura surrealista nell'arte italiana del Novecento è costituito dall'indagare proprio le dinamiche della ricezione, in relazione alle fonti attraversate e manipolate da artisti e critici e ai differenti "surrealismi" che si definiscono sul piano di una strategia politica o nella dimensione letteraria ed etnografica.

Eredità e ricezione sono inoltre collegate alle geografie e alle geopolitiche dell'arte, sia per quanto riguarda l'affermazione degli scambi transatlantici nell'Italia postbellica sia per quanto attiene le dinamiche di relazione nella stessa Europa, che passano attraverso tutto quel fermento editoriale promosso dagli artisti, al quale si collega anche una trama di rapporti tra diversi centri di ricerca italiani, nell'attrazione verso i poli di Roma e Milano.

Senza tali premesse, il panorama del surrealismo in Italia, o meglio della declinazione che ebbe nella Penisola lo spirito surrealista, rischierebbe di polverizzarsi nella descrizione di personali esperienze, talvolta isolate, che ancora non hanno trovato una problematizzazione storico critica. In questo senso è sembrato necessario muoversi anche su piani diversi, a cavallo fra un livello "alto", di maestri dell'avanguardia, e la cronaca di eventi ed episodi che possono far pure parte della storia del costume, ma che nel loro interesse cronachistico

contribuiscono alla comprensione di un fenomeno non soltanto estetico ma culturale nella sua accezione più estesa. Non sarebbe infatti possibile tentare di mettere insieme una storia di queste vicende se non si tenesse conto dei circuiti che consentivano la circolazione (anche polemica) di certe idee estetiche, dalla cronaca a stampa al sistema delle gallerie. È qui, infatti, che si verifica una sorta di spaccatura in due fronti: da una parte l'arte "fantastica", quella dei visionari fedeli al disegno di figura; dall'altra un'assunzione dello spirito surrealista che innerva processi e comportamenti artistici in divenire.

Molte strade attendono ancora di essere percorse, e numerose storie attendono di essere riportate all'attenzione: soprattutto è stata nostra intenzione tenere coeso il discorso sullo scenario postbellico. Oltre ai casi studio e alle riflessioni teoriche qui riunite costituisce un viatico, anche in questo senso, il ritrovamento presso l'Archivio Dorazio del dattiloscritto di un dialogo del 1953 fra Sebastian Matta e Piero Dorazio, in cui si vedono contrapposte le ragioni del surrealismo e quelle dell'arte astratta: nel corso della narrazione, però, le due linee si confondono e dal cortocircuito provocato da tale dialettica derivano nuove prospettive di senso.

1 T. Sauvage [Arturo Schwarz], *Pittura italiana del Dopoguerra*, Milano, 1957, p. 168.

a cura di
Luca Pietro Nicoletti

Un dialogo fra Robert Sebastian Matta e Piero Dorazio, nel 1953

Nella primavera del 1953 Piero Dorazio trascrive un proprio dialogo insieme all'amico pittore Robert Sebastian Matta: una conversazione lunga e serrata, di cui si conserva copia presso l'Archivio Piero Dorazio di Milano, composta di tre fogli dattiloscritti recto verso con annotazioni a mano da parte del pittore romano in vista di una sua successiva pubblicazione. È possibile che si trattasse di un testo destinato a comparire sulle pagine di «Arti Visive», nel cui comitato di redazione Dorazio lavorava attivamente insieme a Enrico Prampolini e a Ettore Colla, e che forse non viene pubblicata per i sopraggiunti dissidi con quest'ultimo, che porteranno il pittore a lasciare la rivista nel dicembre del 1953.

Il testo, ad oggi inedito e citato solo raramente nella letteratura critica, si presenta come un documento di notevole interesse da più punti di vista. Da una parte testimonia il rapporto di amicizia fra Dorazio e Matta, che si conoscono a Roma e si aiutano reciprocamente: è il cileno, in particolare, ad aiutare l'amico italiano a farsi strada negli Stati Uniti, come scrive il pittore stesso, e come ricorda Mattia Patti nel suo saggio su Matta in Italia presente in questo volume.

Questo testo, però, costituisce anche un documento di grande interesse perché mette in scena in forma di dialogo un confronto intellettuale fra le posizioni dell'arte astratta, a cui l'inchiesta è espressamente dedicata, e quelle del surrealismo, evidenziando i punti di contatto fra due posizioni estetiche e di ricerca visiva trasversali alle canoniche distinzioni fra gruppi e correnti artistiche, trovando un punto di incontro nel concetto di "fantasia". Sono gli anni in cui Dorazio, partendo dalle posizioni di Lionello Venturi, sta concludendo la stesura del suo libro *Fantasia dell'arte nella vita moderna*, pubblicato da Polveroni e Quinti a Roma nel 1955.

Per questo motivo, le parole di questi due testimoni costituiscono un viatico prezioso per introdurre al tema della ricezione del surrealismo in Italia, che come un fiume carsico affiora in superficie nei luoghi più inaspettati, quando sembrava che si fosse inabissato.

*Le invenzioni insufficienti. Una inchiesta sul significato dell'arte astratta.
Dialogo fra i pittori Robert Sebastian Matta e Piero Dorazio*

MATTA. Come può essere importante per te fare l'arte astratta?

DORAZIO. Infatti, non è importante, poiché è una cosa che faccio come parlare italiano. Io sono nato in Italia e parlo italiano, così, siccome faccio il pittore nel 1953, mi esprimo nella forma che per me è più spontanea e completa.

MATTA. La necessità di questo linguaggio si cominciò a sentire dopo l'esperienza di Cézanne, quando ci si accorse che la parte più importante della realtà non era esprimibile. La realtà è come un orologio che i futuristi, i cubisti e gli altri hanno smontato e lasciato in pezzi in modo che a tutti fosse possibile rendersi conto di come questo orologio funzionasse. In seguito, però, altri sono venuti, ma costoro hanno cominciato a osservare la realtà compiacendosi dei pezzi singoli che la componevamo, abbandonandosi a un atteggiamento puramente contemplativo. Questi erano i pittori "astratti" e questa mi pare che sia una forma di evasione mistica. Costoro, cioè, hanno cominciato a giocare con i pezzi dell'orologio invece di sostituirli o, magari, di rimetterli di nuovo insieme.

DORAZIO. Non è proprio così e comunque, il gioco è una attitudine umana che fa parte del mondo e quindi, anche dell'arte.

MATTA. Ma tu cosa intendi per "astratto"?

DORAZIO. "Astrarre" ha per me un significato molto preciso e cioè corrisponde proprio all'atteggiamento di quelli che smontano l'orologio.

MATTA. Per me ha un significato che va inteso nel senso della astrazione "andata e ritorno", cioè da e verso la realtà.

DORAZIO. Sono d'accordo se si tratta di astrazione morfologica dalla realtà impiegata nella costruzione di un fatto reale nuovo che è il quadro.

MATTA. Sì è così, ma non basta, poiché la visione dovuta all'occhio che è un organo di orientamento, quando la qualità degli elementi di cui viviamo aumenta, diventa più complessa e complica maggiormente il modo stesso di orientarsi. Si tratta quindi di riproporre una nuova definizione del "dove siamo" come punto di riferimento perché sia possibile orientarsi meglio.

DORAZIO. Ma un quadro, che è un oggetto vero e che contiene in sé tutto il nostro pensiero e le nostre idee sul mondo e sulla storia, è proprio il miglior modo di segnare una tappa del cammino che stiamo percorrendo. Un quadro è prima di tutto un "fatto".

MATTA. Il quadro, ovvero l'opera d'arte, è proprio una immagine del mondo come se questo fosse stato sorpreso e immobilizzato in una istantanea. È quindi un intervallo fantastico che deve collegare le stesse differenze che esistono nella realtà con quelle che esistono nella fantasia. Io mi servo per esempio di specie di

animali come La Fontaine. Con la differenza però che i miei animali non sono quelli dello zoo ma quelli della mia fantasia. Quello che avviene fra questi insetti fantastici rappresenta quello che avviene fra gli uomini, cioè la più grave minaccia che pesa sul mondo: la "disumanizzazione". Io rappresento questa minaccia come un processo di "insettizzazione". Queste forme di insetti sono quindi un'astrazione dalla realtà. Una astrazione reversibile.

DORAZIO. Questi tuoi insetti fantastici, prima di essere insetti definiti, sono semplicemente delle forme e dei colori ordinati in un certo modo fra loro nello spazio. Ora tu non credi che basti lo stesso rapporto fra forme e colori come realtà fisica immediatamente percepibile e completa in sé stessa, a sostituire emotivamente ciò cui alludono gli insetti? E non credi che la efficacia emotiva che questi insetti hanno dipenda piuttosto dalla loro qualità di essere forme e colori, anziché dal fatto che denunciano una certa situazione in cui si trovano gli insetti?

MATTA. Non credo, perché allora la funzione del quadro sarebbe insufficiente a stabilire quella che io chiamo la "cartografia della vita". Il quadro resterebbe, cioè, un oggetto soltanto bello, anche se efficace; un po' come i fiori di carta, che sono molto belli e che hanno una importante funzione nel mondo, ma che non sono fiori.

DORAZIO. L'uomo artista vive e si espone continuamente alla realtà come una lastra emulsionata. Quando egli produce, è come se riferisse in segni, forme e colori, tutte le qualità che sono in lui e tutte le sue reazioni al mondo che agisce continuamente sulla sua emulsione latente. Quando lui dipinge, è come se si sviluppasse questa emulsione, cioè come di tutto, questa rende forme e colori, ma in un modo unico e preciso.

MATTA. Questo non deve essere però un grado di astrazione contemplativo, ma reversibile, nel senso che deve ricondurre alla realtà. Con un grado di astrazione più generale è possibile comunicare cose più importanti. Se io dico: «L'uomo è trattato come un bue ai macelli di Chicago», io comunico a tutto il mondo questo fatto. Se dico invece «L'uomo è una macchia nera», tutto è poco chiaro e il passo verso la realtà è corto.

DORAZIO. Tutta la vita, tutte le ragioni e tutte le regole del mondo sono ridicibili in principi generali e in formule; soltanto l'arte può riferire, però, oltre a questi principi e a queste formule, ciò che resta indeterminato nel continuo processo di differenziazione che si svolge fra l'uomo e il mondo. Ora, l'arte della pittura implica il fatto che ci si esprime visivamente per mezzo di forme e di colori, siano questi, secondo le diverse età della terra, veneri o madonne o draghi, alberi o mandolini. Sostanzialmente, però essi sono forme in un certo modo anziché in un altro. La posizione dell'uomo rispetto alla sua civiltà, è appunto nei rapporti che esistono fra queste forme e nella loro condizione di essere definite proprio in un modo preciso. Vi è l'uomo con tutte le sue

esperienze, con tutta la sua poesia e con tutta la sua coscienza della realtà, inquadrato appunto in quella che tu chiami “cartografia umana”.

MATTA. Io accuso tutta questa posizione di “insettizzazione latente” che tenta di disumanizzare l’arte. Si può fare questo che tu dici se si facesse un “codice”, una signografia [sic] personale che contiene costantemente in equilibrio i valori della pittura e dell’uomo. Torniamo all’esempio dell’orologio smontato. I surrealisti seguono questa situazione e già allora l’esperienza surrealista è una antitesi dell’arte astratta. Cioè, l’arte astratta non è in ritardo soltanto oggi, ma lo era già nel 1923 quando i surrealisti si proponevano di rappresentare la realtà come processo dialettico con la contraddizione visiva. Il loro difetto era però quello di restare idealisti. Essi avevano quindi una logica più progressiva e più evoluta di quella primitiva dell’arte astratta. In seguito, la sola antitesi efficace al surrealismo, è stato il realismo socialista poiché questo orienta la ricerca verso nuove emozioni umane in un senso più generale della realtà. Ma non alludo al realismo nella pittura o a Guttuso, ma a Neruda, per esempio, il quale mi sembra che abbia prodotto la poesia più nuova dopo la guerra. Vi sono in lui possibilità straordinarie nel senso che egli adopera lo stesso processo dialettico che genera la vita nei romantici e nei surrealisti e inoltre fa sua tutta quella grammatica formale che noi chiamiamo “arte astratta” ordinando tutte queste cose nella coscienza presente e costante della natura umana.

DORAZIO. Che l’arte sia in ritardo o in anticipo non è un giudizio che spetta a noi. Quello che io penso nei confronti del surrealismo facendo dell’arte astratta, è che la dialettica visiva e mentale che genera l’atteggiamento creativo dei surrealisti sia per me una importante lezione teorica e formale. Quello che in fondo manca ai surrealisti è uno “stile”, cioè una definita direzione espressiva nelle arti plastiche. Quello di cui spesso difetta l’arte astratta, che invece ha uno “stile”, è una ispirazione autentica. Io vorrei insomma che l’arte astratta fosse una sintesi completa di realismo, di surrealismo, di costruttivismo, di neoplasticismo, di espressionismo. Vorrei che fosse nel suo spirito una sintesi completa del pensiero e della vita moderna e nella sua forma, una sintesi completa di tutta la vitalità e di tutte le esperienze dell’arte moderna rivelate da una chiara unità di stile.

MATTA. Ma secondo me, la funzione dell’artista non è nel trovare uno stile. È invece nel cercare di stabilire dei legami affettivi che tendano a unire tutti gli uomini come un solo popolo. Lo stile consegue questi legami comuni e dipende da un indirizzo di lavoro affine.

DORAZIO. Io penso che lo stile sia proprio questa coscienza comune visualizzata in una comune espressione formale. Ogni epoca della storia ha uno stile, come essa ha pure un suo pensiero e delle sue forme di vita. Stile significa visione comune, modo comune di rappresentarsi che hanno gli uomini in una certa epoca. Ora l’arte astratta

e l'architettura moderna che sono proprio vicine alle fonti, mi pare che propongono proprio alla nostra epoca uno stile nel senso più completo. Né più né meno come la pittura umanistica ne propose uno a tutto quel ciclo di civiltà che ci precede. Se prendiamo un utensile primitivo, esso è un perfetto esempio di quello che io sto chiamando stile. Cioè, vi troviamo una perfetta unità e un giusto equilibrio fra ragione e fantasia, fra spirito dell'uomo che fa questo utensile, la forma che esso presenta e la sua funzione. Vorrei dire, insomma, che nella forma esistono elementi razionali e irrazionali o che nella forma dell'arte dei nostri giorni devono esistere il surrealismo o l'arte astratta come atteggiamento creativo e stilistico.

MATTA. Conoscendo che esistono elementi razionali e irrazionali nella forma di un'epoca, l'artista deve adoperarli per svegliare e stabilire dei legami affettivi umani. Per fare questo, gli artisti si servono del bello. La bellezza è fra tutte le altre cose del mondo quello che il sale è per i cibi; un elemento indispensabile, ma non altrettanto indispensabile del cibo che è cosa ben più importante in sé stesso. In un quadro, la bellezza corrisponde al sale mentre l'arte deve essere un atteggiamento di critica costante della fantasia alla vita quotidiana.

DORAZIO. Mi pare, per esempio, che i cubisti e i surrealisti, nel loro orientamento analitico, facessero appunto questa critica quotidiana.

MATTA. I surrealisti e i cubisti sono ancora idealisti, poiché non hanno una direzione positiva. I surrealisti, da una parte vogliono dipingere il dominio dell'irrazionale e non trovano una pittura adatta, i cubisti si dibattono, in uno spazio che è quello della ragione soltanto e trovano entro questi limiti una pittura.

DORAZIO. Io penso che a volte la pittura possa funzionare nei riguardi dell'uomo e quindi sulla sua natura razionale e sulla sua natura fantastica, senza cominciare necessariamente da un punto prestabilito. Cioè essa può partire dalla razionalità e funzionare sul mondo inconscio, come nel caso del cubismo; oppure, partire dall'irrazionale, dalla fantasia e funzionare sulla ragione ricordandole appunto quello che spesso la ragione dimentica di tener presente come uno degli elementi costituenti fondamentali dell'uomo, cioè la fantasia, come nel surrealismo.

MATTA. Ma la pittura che si cerca, non è né questa né quella; noi vogliamo una pittura che funzioni per una totale riorganizzazione della vita degli uomini nella vita del mondo. Si tratta in entrambi i casi di posizioni idealistiche, poiché non si tratta di descrivere cose per la ragione o per la fantasia.

DORAZIO. L'arte, fra le molte altre cose che l'uomo incontra nella sua vita, è la sola manifestazione dello spirito che lo aiuti a trovare uno stato di equilibrio fra queste sue attività contrastanti, quella della ragione e quella della vita dei suoi sensi o della sua fantasia. L'uomo non è libero finché questo equilibrio non esiste in lui, finché questo equilibrio non diventa una dialettica dinamica. Infatti, spesso gli uomini sono del

tutto secondo la intensa vitalità delle passioni, oppure limitano la loro partecipazione alla vita secondo la fredda guida della ragione.

MATTA. Perciò noi dobbiamo mostrare uno spazio aperto nel quale l'uomo si senta in grado di poter trasformare il mondo, cioè dove egli senta la sua forza e la sua libertà. Tutto ciò è esposto molto chiaramente da scienze come la sociologia, però, nel mondo dell'occhio esiste ancora la paura. Gli uomini hanno paura dell'occhio come se questo fosse un nemico. Invece, bisogna saper usare l'occhio come una mano e guidarlo con la ragione.

DORAZIO. E con la fantasia.

MATTA. Sì, si tratta quindi proprio di cambiare l'occhio in modo da seguire lo stesso ritmo e la stessa velocità in cui l'uomo si trasforma continuamente. Non si tratta di mutarlo per scopi mistici o idealistici. Invece è come se l'uomo si trasformasse alla velocità della luce e l'occhio agisse a una velocità inferiore.

DORAZIO. È così, proprio come se l'occhio avesse due ruote e la sensibilità e la ragione ne avessero quattro guidate da un motore.

MATTA. Si tratta quindi di affetti. Io me ne infischio della forma di un albero, quello che a me interessa è che esso serve alle relazioni fra gli uomini che cambiano costantemente. Percepire perciò questo movimento con la possibilità di fare un passo sicuro senza avere paura di essere sorpreso dall'odio di chi ti ama o dall'amore di chi ti odia. Senza avere paura che un pregiudizio o che una influenza idealista possa ad un certo punto cambiare una nostra azione. Le tue pitture sono come delle bottiglie capaci di contenere qualcosa, ora è questo qualcosa che noi cerchiamo e che dobbiamo mettere nelle nostre bottiglie preoccupandoci soltanto che esse possano contenerlo. Non dobbiamo stare lì a pensare se esse sono più o meno trasparenti, più o meno alte o basso o lunghe.

DORAZIO. Io direi anche che si tratta di orientare l'uomo secondo la latitudine dei suoi affetti e la longitudine dei suoi interessi verso un punto che è comune a tutti gli uomini. Un punto dello spazio infinito che il mondo rappresenta con tutti gli avvenimenti vitali che avvengono in esso dal sorgere del sole al nascere delle foglie, al mutare delle stagioni, al trasformarsi dei minerali alle vicende amorose dei pesci, alla segreta attività degli ormoni. Cose che avvengono simultaneamente e necessariamente insieme alla vita umana, intesa nelle sue attività costruttive e nella pigra produzione dei suoi sogni.

MATTA. La questione è proprio di rappresentare la realtà come uno spazio aperto dove le cose e gli altri uomini sono elementi determinanti? Un quadro che avesse questo ambiente sarebbe già vicino alla realtà concreta del mondo.

Roma, primavera 1953

«Indifferenza» o altro. Per una storia del surrealismo figurativo in Italia (*longue durée*)

The term "surrealism" designates multiple and intricate circumstances in the case of Italy. Breton's orthodoxy, ethnographic surrealism, political surrealism, parapsychological surrealism, studies on religion and folklore, catholic surrealism of the circle of «Frontespizio» and, of course, figurative surrealism. It is neither simple nor clear what we allude to from time to time, also because "impure" sources, such as printed illustrations or other (we try to detect something here), contribute to give "surrealism" its highly conjunctural meaning. Nor does it seem correct, on our side, to simply confirm self-promotion as "surrealist" by anyone, artist or man of letters, with a bureaucratic and notary attitude. The need arises to pose a problem of "sources"; and point out local (regional) "surrealist" italian junctions that may be very different in interests and agendas. At the same time it is necessary to free research from time-honored apologetic purposes of modernist heritage, for which Surrealism is invariably "right" and "beautiful"; in order to recover and historically articulate the motivations of those who, in Italy and elsewhere, for reasons that are artistic, political, religious and whatsoever, refused to make Breton's point of view their own.

Nella nostra epoca, in cui scrittori e scienziati hanno
curiosamente usurpato il posto dei sacerdoti,
il pubblico ammette, con una compiacenza destituita di
qualsiasi fondamento,
che le facoltà artistiche e scientifiche sono sacre.

Simone Weil, *La persona e il sacro*, 1943

Preliminare a una storia della fortuna del surrealismo in Italia sembra essere qui una corretta distinzione dell'«oggetto» storiografico. Di quale «surrealismo» si intende parlare? Del surrealismo delle origini, pressoché esclusivamente artistico e letterario; o del surrealismo politico degli anni a cavallo tra Venti e Trenta? Del surrealismo etnografico del Collège de Sociologie di Bataille; del surrealismo «clinico» della Società italiana di psicoanalitica, che trova in Italia Emilio Servadio, autore, nel 1931, dell'introvabile *Due studi sul surrealismo*¹, un interlocutore precoce, tra analisi freudiana e parapsicologia; o magari del surrealismo «contrito» e popolareggiante dei secondi anni Trenta e degli anni di guerra, frontista e resistenziale, esemplificato, in letteratura, da Aragon e Éluard; nelle arti figurative dalla *vague* muralista latinoamericana? Di Éluard è Bruno Cassinari, per dire, che illustra la traduzione italiana di *Poésie interrompue*, pubblicata nel 1948 da Einaudi nella traduzione di Fortini e recante al suo interno un celebre omaggio a Picasso² (fig. 1): e Cassinari non è oggi un artista che ci attenderemmo forse di trovare in una ricerca dedicata al movimento raccolto attorno a Breton.

Ecco sfilare rapsodicamente in parata accezioni di “surrealismo” che trovano tutte piena cittadinanza entro una storia della propagazione italiana del movimento considerato da punti di vista figurativi.

Viene poi la necessità di stabilire geografie e cronologie. Perché, stabilita la molteplicità interna dell’“oggetto” storiografico “surrealismo”, e la sua diffusione per via sia diretta che indiretta, attraverso multipli, riproduzioni a stampa e riviste del movimento, circolanti anche in Italia, se ne sperimenta subito una formidabile propensione alla policentricità e diacronia: per cui abbiamo attestazioni di fortuna di questo o quel “surrealismo” a date assai precoci in contesti che oggi consideriamo periferici – ad esempio Napoli, dove la familiarità con *La révolution surrealiste* assiste Guglielmo Peirce, nei secondi anni Venti, in un greve tentativo di detestazione anticlericale³; e, non appena adottiamo, com’è giusto fare, punti di vista locali, metropolitani o regionali, ci imbattiamo in diacronie appunto, “ritardi” o disgiunzioni che sconsigliano di sviluppare un’analisi unitaria per l’intero territorio nazionale, orientata a modelli evolutivi e lineari.

Si dice tutto questo non per fare le cose più difficili di quel che siano: ma perché, mentre mi propongo di schizzare una cronologia e di segnalare eventi e circostanze che possano valere come passaggi cruciali, l’“oggetto” si rivela singolarmente proteiforme e evasivo. Si presta, per sua indeterminatezza e opinabilità interna, a derivazioni/appropriazioni anche distanti o assai distanti, magari commercialistiche o spurie, ingenuamente promozionali e autopromozionali, sulla cui legittimità oggi è inevitabile gli storici si interrogolino; e consiglia, malgrado il *pathos* metodologico per le «distanze ravvicinate» che distingue oggi in Italia la disciplina L-ART/03, che lo sguardo si diriga simultaneamente all’albero e alla foresta; all’autografo e all’apocrifo. E inoltre, per la sua stessa radicalità, che si riflette in pari misura in mostre, serate, convegni, opere e manifesti, il surrealismo quale è concepito da Breton investe sia l’«arte» che la «vita»; questa anzi prima e più di quella. Risulterebbe dunque inadeguato ridurre il problema del surrealismo in Italia a un diligente catalogo di citazioni o a un repertorio storico di iconografie “surrealiste”, che pure, l’uno e l’altro, sono utili e mancano: e che, a mio avviso, trascenderebbero di molto, se avviati, i limiti cronologici, in parte artificiosi, del secondo dopoguerra (migliore periodizzazione, nel caso, sembra quella agganciata ai decenni Trenta/Sessanta; o Trenta/Settanta, da concludere immediatamente a ridosso della Transavanguardia: forse pochi ricordano le prime performance di Paladino, gli occhi chiusi, la mano “medianica” impegnata a tracciare automatismi sul foglio di carta).

Volti enigmaticamente velati, in chiave Magritte, popolano per decenni l’arte italiana, in via esplicita o allusiva, da Capogrossi a Manzoni⁴; per non parlare

di “spose”, anche se qui è difficile stabilire demarcazioni affilate tra ciò che, in tale raffigurazione, viene da parte surrealista o invece da parte metafisica⁵. Davvero urgente sembra ricostruire la fortuna postbellica di Dalí, quasi sempre vituperato, è vero, e tuttavia forte di una capacità di irradiazione per lungo tempo pressoché clandestina, tutta distribuita nei territori del “figurativo”, che rende questa o quella parte della sua attività – stile, “metodo”, figure – suscettibile di confronto e assimilazione, forse proprio perché vietata o “eretica”, da parte di artisti tra loro così diversi come Paolini, De Dominicis o Cattelan⁶. Occorre anche riconoscere, per muoverci a grande distanza da quadri e installazioni, che persino talune riflessioni di Carla Lonzi su «grazia» e «santità», consegnate a *Autoritratto*, sembrano destinate da una rielaborazione profonda e originale, in chiave laicale e religiosa insieme, di alcuni temi di Breton⁷; si inscrivono nella tradizione del surrealismo cattolico e “giansenista” di «Frontespizio»⁸; e si accompagnano a apprezzamenti di Duchamp al tempo decisamente eterodosi, tali da sfidare il luogo comune sociologico aleggiante attorno al nome dell’artista⁹.

Sino a poco tempo fa, all’apice della stagione postbellica del modernismo “progressista”, risultava ragionevole concedere al surrealismo (in una sua qualsiasi accezione) validità *ex ante* normativa; e imputarne la prolungata sfortuna italiana all’idealismo crociano. Così, ad esempio, Mario Richter nel 1986¹⁰: opinione di uno studioso certo autorevole, che tuttavia sembra ignorare qui che il prestigio del movimento di Breton risulta già scosso, e non poco, in Francia, nel decennio che precede la Seconda guerra mondiale. Non solo i comunisti democratici della cerchia di Boris Suvarin, Simone Weil, Bataille o Caillois (sulla «Nouvelle Revue Française», nel 1938), per tacere degli ortodossi del PCF; né solo Benjamin, Adorno o Sartre: ma persino Freud, che nel quinto numero di «Le Surréalisme au service de la révolution», apparso nel maggio 1933, prende le distanze da un movimento di cui, ammette, non comprende le finalità né si spiega l’ammirazione¹¹.

In realtà la tesi richteriana che Croce e solo Croce sia all’origine di un pregiudizio antisurrealista indubbiamente radicato e longevo, in Italia, appare del tutto inattendibile; e vale la pena interrogarsi se questo “pregiudizio”, che non è stato solo crociano, debba oggi valere *tout court* come capo di imputazione. Dissenso e denigrazione antisurrealista corrono in Italia lungo tutto il Ventennio, e provengono da ambiti ideologici assai diversi, idealistici e anti-idealistici, superfascisti o afascisti, laici o religiosi: ed è compito degli storici, così almeno pare, cercare di cogliere le motivazioni interne e articolare i diversi punti di vista, che si rinnovano, spesso con argomenti immutati, nei primi decenni del secondo dopoguerra, in ambito post-idealista, azionista, socialista e comunista. Tali motivazioni, antico e generalizzo, si lasciano in larga parte ricondurre,

fatta salva la grande diversità di presupposti politici o religiosi e (talvolta politico-religiosi), alla convinzione che esistano formidabili differenze tra cultura (o «civiltà») italiana e cultura francese; Roma (o Torino o Milano) e Parigi; e che queste differenze debbano restare, perché, lungi dall'impedire l'affermazione di una "modernità" specificamente italiana, conferiscono vigore e immaginazione all'arte che si fa nella penisola.

Non è certo l'antitesi "Italia *versus* Francia" che matura sulle pagine del «Baretti», dove Alberto Rossi e Santino Caramella ragionano di surrealismo tra 1925 e 1926¹². Qui, come noto, Croce è davvero *de rigueur*, e con lui attitudini cosmopolite e l'obbligo, sempre, di «andare a scuola» dovunque vi sia da imparare, in Italia e fuori. Tuttavia il punto di vista della rivista è sì cosmopolita, lo si è appena ricordato, ma non certo "internazionalista" (uso due categorie logore e poco precise in mancanza di meglio, per richiamare i termini dell'alternativa); e un problema (storicistico) di "radice" o radicamento si pone eccome, per Gobetti e collaboratori, *in primis* Eugenio Montale¹³. Non sorprende che la tempestiva segnalazione del surrealismo, sul «Baretti», lungi dal concludersi in un'acritica adesione alle "cose di Francia", corra al contrario lungo il binario (destinato a rivelarsi longevo) della distinzione tra culture: antirazionalista per eccesso di razionalismo la francese nelle sue manifestazioni protestatarie; orientata invece al «culto classico dei valori formali e della tradizione liberatrice» l'italiana (la citazione è da Gobetti¹⁴), pronta a disciplinare l'uso della critica e a chiamare artisti, scrittori e intellettuali in genere a compiti collegiali e civili. «Combattere a fondo, [e] mandare in rovina, la concezione del mondo realistica, latina, che sta alla base della nostra civiltà»¹⁵: questo il proposito surrealista, cui Rossi – vale la pena segnalarlo – non oppone argomenti solo difensivi e doveristici, ma come la certezza di appartenere a una tradizione culturale intimamente più coesa e risolta, impernata sulla società e la storia; che non richiede (né apprezza) compiacimenti apodittici o furori iconoclasti.

Balziamo adesso a «Prospettive», eclettica rivista fondata e diretta da Curzio Malaparte nel 1937, che al tema «il surrealismo e l'Italia» dedica un ampio numero monografico nel gennaio 1940. L'interesse per il surrealismo è qui duplice, artistico e letterario; e l'accezione del termine lata – vi si discorre di Lautréamont e Roussel, Novalis e Kafka, Bontempelli e Aragon, Piccio e Picasso, Man Ray e Dalí (il più odiato, per i suoi rapporti con «i ricchi borghesi americani»¹⁶). Vi si fa inoltre menzione di *Anémic Cinéma* di Duchamp (1926) e dell'installazione con sacchi di carbone appesi al soffitto, pure di Duchamp, per l'*Exposition Internationale du Surréalisme* parigina del gennaio-febbraio 1938¹⁷: a riprova del fatto che una qualche conoscenza diretta o (solitamente) indiretta dell'opera di Duchamp,

in Italia, ha date di gran lunga anteriori a quelle ammesse solitamente e passa in primo luogo per descrizioni/parafrasi apparse in riviste quali «Littérature» e «Minotaure» (non per riproduzioni)¹⁸.

Rilevante per quantità e qualità, nel numero di «Prospettive» appena richiamato, la presenza di critici e poeti di provenienza «Frontespizio»: sono senza dubbio gli articoli di Bo, Luzi e Bigongiari a stabilire i termini della discussione per quanto riguarda il surrealismo letterario. Malaparte (in piccola parte) e Savinio intervengono invece sul tema delle arti figurative, e il loro atteggiamento in merito alle “cose di Francia” appare severo¹⁹. Savinio, che ha avuto modo di chiarire da tempo la sua posizione in merito al «sogno», prima ancora che il movimento raccolto attorno a Breton nascesse e si imponesse²⁰, conclude adesso una disputa pluridecennale tra pittura metafisica, Valori plastici e surrealismo francese: e proprio il suo editoriale chiarisce che la congiunzione «e», presente nel titolo del numero monografico – *Il Surrealismo e l'Italia* – intende disgiungere molto più che unire. Detto in altri termini: equivale non al latino “et”. Sta invece per “aut”. Così come si dà o si è dato in Francia, questa la tesi di Savinio, il surrealismo – inteso genericamente come disponibilità ai sogni e al subconscio, all'automatismo psichico, agli stati sonnambolici – non rispecchia i tratti morfologici di fondo dell'arte e della poesia italiana, distesi e fantastici sì, ma non antirazionalistici; dunque non interessa – affermazione, questa, che riecheggia il punto di vista del «Baretti» e troviamo frequentemente ribadita tra Venti e Trenta, in forza di motivazioni assai diverse, ora antidecadentistiche, ora superomistiche, comunque antifrancesi, in Corrado Pavolini, Mafai, Scipione, Evola, Servadio e altri²¹. Il surrealismo interessa invece se avvicinato come reagente polemico in senso sia sociale («polemica antiborghese») che linguistico; o meglio “tradotto” nei termini dell'«arte fantastica», alla luce del magistero di de Chirico, qui richiamato come vero e proprio iniziatore del movimento, e fatta salva la «più dura fatica figurativa dell'artista»²²: in tal caso tuttavia, ammesso appunto come «arte fantastica», il surrealismo viene a perdere i tratti di più spiccata negazione che gli sono propri (l'«abortivo razionalismo», il cartesianesimo “inverso” invisato a Malaparte) e si risolve nel più ampio alveo dell'arte «metafisica».

Sia in ambito letterario, dove gli interventi di Bo e Luzi accreditano la tesi di una fondamentale convergenza tra surrealismo e ermetismo e si fanno strada punti di vista insieme estetici e religiosi, sia in ambito figurativo assistiamo così, in «Prospettive», a un disegno più o meno meditato di rigenerazione delle componenti «liriche» e poetiche del movimento di Breton, sgombrato da «manifesti... riviste e... testi maggiori»²³ e emendato (o da emendarsi) da aspetti più polemici e contingenti, siano essi dada-nihilistici o marxisti, che non interessano

né si è disposti a ricevere (per il surrealismo è ormai tempo di «bilanci», suggerisce Bo in un volume di poco più tardo; dove, venendo al tema dei collages di Picasso, incoraggia lo storico «a scegliere la parte viva dalla morta»²⁴). Appare liquidata, è evidente, la stagione della militanza politica surrealista, a cavallo tra Venti e Trenta, quando il tema dei rapporti tra surrealismo e PCF in Francia è all'ordine del giorno²⁵. «Il faut changer la vie» di Rimbaud», scrive ad esempio Malaparte, «non ha niente a che fare col “bisogna trasformare il mondo” di Carlo Marx. Più che errori... le assurde deviazioni politiche e sociali del surrealismo sono da considerarsi *divertissements, loisirs* di intellettuali annoiati, disgustati del clima ricco e facile della Francia borghese, giustificabili reazioni all'insufficienza di una cultura e di una tradizione esclusivamente formali»²⁶. Emergono peraltro differenze di tutto rilievo tra letterati e critici d'arte: che non sbaglieremmo troppo a tradurre nei termini dell'opposizione, al tempo incandescente, tra cattolicesimo non collaborazionista e fascismo. Se Bo e Luzi appaiono infatti determinati a rilanciare l'impostazione critico-istituzionale di Breton, il rifiuto di una letteratura intesa come *charade* e convenzione – il critico ligure scrive, a questo proposito, di «scacco» come del destino proprio di un testo autenticamente poetico, se non dell'autore²⁷; Luzi invece del surrealismo come «dell'imposizione d'una vita i cui argini siano stati vittoriosamente violati»²⁸ – e chiedono di verificare la validità dell'esperienza surrealista nelle profondità della «coscienza» individuale, Savinio, in un editoriale che ha non poche implicazioni se considerato nel contesto della *drôle de guerre*, propone una genealogia tutta tedesca del surrealismo, in chiave per così dire spengleriana e “faustiana”; mentre issa ambiguamente sugli scudi l'attività del fratello.

C'è una fascetta all'origine della fortuna postbellica del surrealismo in Italia, da repertoriare qui come elemento segnaletico di una metamorfosi della ricezione. Nel gennaio del 1948 Einaudi pubblica, nella Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici di Cesare Pavese e Ernesto de Martino (o «collana viola»), *L'anima primitiva* di Lucien Lévy-Bruhl. È il terzo volume della Collezione, avviata, sempre nel 1948, dalla pubblicazione del *Mondo magico* di de Martino. Non è mio compito, qui, soffermarmi a indagare la complessa questione dei rapporti tra Pavese e de Martino, la reciprocità del dare-e-avere né la diversa posizione dell'uno e l'altro in merito al Lévy-Bruhl in particolare o ai meriti della ricerca etnografica francese in generale²⁹. Mi è sufficiente osservare che, a corredo dell'edizione, Pavese (certo non de Martino³⁰) prevede una fascetta rosa, recante in bianco lo struzzo emblema dell'editore, con la scritta: «un mondo fantasioso e surreale l'infanzia e il passato» (fig. 2). Qui, a dispetto della realtà storica (e di de Martino, che insiste sulla storicità del “pensiero magico”, in contrapposizione

proprio alla teoria del «prelogismo» di Lévy-Bruhl e agli irrazionalismi di tradizione surrealista, che aborre), surrealismo artistico-letterario e etnografia di scuola francese appaiono congiunti tanto intimamente da risultare inestricabili. L'espedito promozionale (che, in attesa di confutazioni a venire, attribuisco a Pavese) non inganna, quantomeno non inganna sulla confusa *koinè* circolante nell'Italia del tempo: surrealismo bretoniano, Collège de sociologie, "pensiero magico", etnografia, paleoantropologia (se non anche meridionalismo) confluiscono ormai in un unico alveo di ricezione che non sarebbe sbagliato avvicinare come kitsch etnografico-primitivistico (da intendere a sua volta come modo specifico del tardo modernismo). Si avvia adesso, è evidente, una seconda stagione di fortuna italiana del surrealismo, etnografica (quanto più possibile spuria e commista, incurante, lo ripeto, di distanze tra scuole e tradizioni). Sorge, per lo storico dell'arte, un problema di fonti: dove dobbiamo cercare le "fonti", se non più esclusivamente all'interno del recinto storico-artistico e letterario (e resta inteso che, nella circostanza, dobbiamo cercarle anche fuori dal recinto storico-artistico e letterario)? Mi riferisco qui a fonti anche immediatamente visive, non solo a fonti saggistiche o letterarie; ancorché non tratte dai repertori più illustri della storia dell'arte ma, poniamo, dall'illustrazione. Perché è evidente che anche le illustrazioni di questo o quel volume dedicato al "pensiero magico" o alla cultura dei "primitivi" giocano un ruolo sin qui trascurato nella ricostruzione del passaggio di tanti artisti italiani dallo stile figurativo dell'anteguerra all'"astrazione" postbellica. Ne sia esempio, qui, un'illustrazione tratta dal volume *I primitivi* di Remo Cantoni, di larga circolazione in Italia tra Quaranta e Sessanta (nel 1963 esce, dei *Primitivi*, un'edizione ampliata e riveduta per Il Saggiatore). Non saprei se associare con più vantaggio questa *Nozione cosmica mitica del Paleolitico*, di origine incerta, a una xilografia di Miró, a una "forchetta" di Capogrossi o a uno scarabocchio nucleare, purché a vocazione antropomorfa (fig. 3).

Come valutare determinate forme postbelliche di ricezione/appropriazione "surrealista" in Italia, sin troppo spurie e occasionali se avvicinate dal punto di vista di una storia istituzionale del movimento? Acconsentiamo a accoglierle in una storia a venire, in base al fatto che tutto o quasi tutto, a una certa data, sembra diventato "surrealismo"; o scegliamo di espellerle, confutato l'abituale e assai generico pregiudizio positivo, perché in definitiva estranee a ciò che, in tema di surrealismo, hanno inteso Breton e i custodi dell'ortodossia? Ci imbattiamo qui in un problema ampio e complesso, che merita di essere ripreso in altra sede, con più ampiezza, da punti di vista ben discussi e congegnati. Mi limito in quest'occasione a segnalare una difficoltà storiografica, in attesa di tornare sull'argomento più estesamente in altro saggio di prossima pubblicazione³¹.

Compiamo un altro balzo, e portiamoci al 1968. La scultura/installazione *Vedova blu* di Pino Pascali diviene più concretamente comprensibile, sia nella genesi del processo creativo che nelle scelte iconografiche, performative e di comunicazione/documentazione fotografica, non appena essa sia ricondotta alle ricerche di de Martino, in particolare alla *Terra del rimorso*, terzo e ultimo volume della trilogia meridionalistica dell'etnografo e storico delle religioni napoletano (1961), dedicato al tarantismo salentino e al simbolismo, ivi dispiegato, della taranta, ragno diffuso in ambito mediterraneo. Possiamo chiederci, considerata con rinnovata attenzione l'ampia sezione illustrativa della *Terra del rimorso*, vale a dire le fotografie di Franco Pinna, in particolare gli scatti relativi alle «coreutiche»; e ammessa l'ipotesi di un'origine "demartiniana" di *Vedova blu*: l'opera di Pascali è da considerare o meno parte di una storia del surrealismo in Italia? A rigore dovremmo rispondere di no: pur se con i suoi caratteri di sogno (o incubo) a occhi aperti, o forse proprio per essi, *Vedova blu* si iscrive in una tradizione dechirichiano/saviniana di «arte fantastica» che, certo, condivide determinate predilezioni figurative ben riconoscibili con i surrealisti (Böcklin, Kubin, etc.); e tuttavia, come già richiamato, si differenzia dal surrealismo in punti decisivi. D'altra parte è vero che il luogo comune storiografico, riversantesi irreversibilmente nei mille rivoli della comunicazione, assegna oggi Pascali in modo stabile al surrealismo, e questo è pur sempre un dato di ricerca, se ci rimettiamo all'opinione corrente (degli artisti su di sé o del pubblico sugli artisti: il risultato non cambia, sotto profili di metodo). *Vedova blu* mal si adatta in realtà non solo alla lezione surrealista – quale automatismo, qui, *objet trouvé* o proiezione «paranoico-critica»? Quale esercizio di dislocazione? – ma persino a quella demartiniana, che pure finisce per illustrare: scomparso nel 1965, de Martino, nessun dubbio in proposito, avrebbe rimproverato al ragno di Pascali la depoliticizzazione/destoricizzazione del folklore meridionale e il suo reclutamento a fini candidamente autopromozionali³².

Più vicino di quanto non si ritenga abitualmente al surrealismo cristiano di «Frontespizio», Fortini afferma in un'occasione che «il surrealismo esige, se non la morte dell'"arte" e dell'"artista", almeno la sua messa in mora, una sospensione storica, una condizione fra parentesi»³³. Difficile dire chi, e quando nell'arte italiana del secondo dopoguerra, soddisfi davvero a questa sua condizione. Attingere al repertorio del kitsch etnografico meridionalistico non equivale per Pascali, né potrebbe mai equivalere, a sperimentare «una vita i cui argini siano stati vittoriosamente violati», come scrive Luzi; ma, al contrario, a prendere parte, con attitudini new dada e pop, al rinnovamento tecnico-stilistico dell'arte italiana da posizioni di relativo riparo, in cui non entrano elementi di critica istituzionale né, ancor meno, motivazioni anti-artistiche.

L'autore è lì, intatto, nel suo autocompiacimento di fanciullo-istrione, sul palco dove si dispiega la "trappola per spettatori": c'è da credere che Savinio sarebbe stato soddisfatto del suo *culte de soi*. Ne viene per lo storico un dubbio radicale, o meglio, una domanda, da porre qui senza alcuna nostalgia né furore, ma con la semplice intenzione di comprendere. C'è mai stato, nell'arte italiana del secondo Novecento, un "surrealismo" che non si sia presto esaurito sul piano di semplici adozioni tecnico-stilistiche o iconografiche, anteriore ad esse? Si è mai andati oltre a quella che ancora Fortini chiama «indifferenza»³⁴? Se sì, quando, rivolto a quali modelli, con quali motivazioni microcontestuali? Se no, con quali resistenze, tacite o meno, quali motivazioni di lungo periodo, "identitarie" o altro?

- 1 E. Servadio, *Due studi sul surrealismo*, Roma, 1931. Di Servadio, che nel 1957 troviamo a fianco di Ernesto de Martino in una tarda spedizione lucana, cfr. anche la voce *Surrealismo*, in *Enciclopedia Italiana di lettere, scienze, arti*, Roma, 1937, risorsa online <https://www.treccani.it/enciclopedia/surrealismo_%28Enciclopedia-Italiana%29/> (ultimo accesso luglio 2021).
- 2 P. Éluard, *Poesia interrotta*, Torino, 1948. *Travail du peintre* è alle pp. 102-113.
- 3 G. Peirce, *Pietà per i nostri carnefici*, Milano, 1951, p. 11 e *passim*.
- 4 Per un avvio di ricerca in questo senso cfr. M. Dantini, *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes 1957-1959*, in *Piero Manzoni. Nuovi studi*, a cura della Fondazione Piero Manzoni, Poggibonsi, 2017, pp. 155-169, 239-242 (riproposto, con integrazioni e modifiche, in *id.*, *Arte e sfera pubblica*, Roma, 2018, pp. 203-212).
- 5 Cfr. *infra*, nota 18.
- 6 Cfr. M. Dantini, *Geopolitiche dell'arte*, Milano, 2012, pp. 117-134, 177-182.
- 7 Cfr. M.E. Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, 1986, pp. 53-54.
- 8 «Surrealismo di Destra»: così Fortini nell'*Introduzione a Il Movimento surrealista* (1977), a cura di F. Fortini, L. Binni, Milano, 1991, p. 11, per una definizione che trovo oggi in larga parte fuorviante.
- 9 Richiamato dall'immagine di copertina scelta in origine da Lonzi per *Autoritratto*, e cioè il ritratto fotografico di Teresa di Lisieux nelle vesti di Giovanna d'Arco, oggetto in seguito di una «tavola ottica» di Paolini, il requisito della «santità», sia detto per inciso, in *Autoritratto* è attribuito da Lonzi a Duchamp. Sempre in «Autoritratto» sono Paolini e Fabro a discutere di «grazia» con riferimento anche all'integrità e compiutezza interna dell'opera d'arte. Lonzi rinvia peraltro rinvio a quelle dimensioni di «salvezza» e «fede» negate dal laicismo prescrittivo dell'istruzione universitaria. Sulle vicissitudini editoriali legate all'immagine di copertina di *Autoritratto* – il ritratto di Teresa di Lisieux è rifiutato dall'editore – cfr. C. Lonzi, *Itinerario di riflessioni*, in M.G. Chinese, C. Lonzi, M. Lonzi, A. Jaquinta, *È già politica. Scritti di Rivolta femminile*, Milano, 1977, pp. 16-17: «la proposta fu bocciata come una goffaggine tipicamente femminile. Fui presa dal vomito per la delusione e l'impotenza»; e, *ivi*, p. 14, ancora sul tema della «santità»: «[le sante] mi piacevano perché erano impegnate in un'avventura invisibile e non sindacabile astratta come l'amore, concreta

come la sofferenza. Non vedevo come se ne potesse fare a meno. Non ho trovato ostacoli verso di loro, anche l'aspetto edificante risulta secondario: mi illuminano sull'identità, mi precedono su questa strada e, sebbene sembra che rinuncino a tutto, mi è chiaro che non hanno rinunciato all'essenziale. Anzi, mi hanno rivelato qual è questo essenziale. Aspettavo una conferma». Per una posizione uguale e contraria sul surrealismo, interpretato qui in chiave nihilista e anticristiana, cfr. E. Zolla, *Storia del fantasticare* (1964), in *id.*, *Il serpente di bronzo*, Venezia, 2015, pp. 479-502.

- 10 M. Richter, *Prefazione*, in M.E. Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, cit., p. 7.
- 11 Cfr. in proposito il malizioso commento apparso in «La Critique sociale», 9, 1933, p. 51. Sul tema cfr. anche J. Schuster, *La psychanalyse dans le surréalisme*, a cura di C. Garrigues, in «L'Ane», 17, 1984, pp. 3-11, risorsa online <[https://psyaanalyse.com/pdf/LA%20PSYCHANALYSE%20DANS%20LE%20SURREALISME%20\(7%20Pages%20-%202,4%20Mo\).pdf](https://psyaanalyse.com/pdf/LA%20PSYCHANALYSE%20DANS%20LE%20SURREALISME%20(7%20Pages%20-%202,4%20Mo).pdf)> (ultimo accesso luglio 2021); e B. Aleksić, *Freud et les surréalistes, ses « fous intégraux »*, in «Topique», 115, 2011, pp. 93-112.
- 12 A. Rossi, *Surréalisme*, in «Il Baretto», 8, 1925, p. 33; e S. Caramella, *Surrealismo*, in «Il Baretto», 4, p. 83.
- 13 Mi permetto qui di rinviare al mio saggio «Precisione di un'ideologia». Edoardo Persico tra Venti e Trenta. *Arte, critica, architettura*, in M. Dantini, *Arte e politica in Italia tra fascismo e Repubblica*, Roma, 2018, in part. pp. 24-48, per un esame ravvicinato delle diverse (ma convergenti) posizioni barettiane sul rapporto tra cultura europea e cultura nazionale.
- 14 P. Gobetti, *Opera critica*, i. *Arte, religione, filosofia*, Roma, 2013, p. 163.
- 15 Rossi, *Surréalisme*, cit.
- 16 C. Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive», 1, 1940, p. 6.
- 17 *Ibidem*.
- 18 M. Dantini, *Arte italiana postbellica. Prospettive e metodi*, in *Arte italiana postbellica*, a cura di L. Conte, M. Dantini, numero monografico della rivista «Predella», 37, 20015, pp. 14-15 e nota 19; e *id.*, *Spose e revenants: Piero Manzoni, Achromes 1957-1959*, cit., p. 14 e nota 19. Per la distribuzione di «Minotaure» in Italia, alla libreria Rossetti di via Veneto a Roma, ad esempio, cfr. F. Rovati, *Dopo Venturi. Torino selvaggia e surrealista*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di F. Varallo, Torino, 2016, p. 232 e nota 84. Vale la pena provarsi a tracciare qui, per adesso in abbozzo, i contorni di una congiuntura che, in attesa di ricerche a venire, è destinata a rimanere congetturale. Roma 1934. Carlo Socrate dipinge un grande quadro dal titolo *La vestizione della Sposa*. Socrate, sappiamo, è pittore di «idee» o emblemi, come Longhi (*malgré soi*) riconosce per tempo; né certo nel caso della *Vestizione* gli mancano fonti testuali che possano condurlo sulla via dell'allegoria. Potremmo portare qui citazioni da Prezzolini (*Il sarto spirituale*, apparso una prima volta nel 1907, riedito da Persico nel 1928). Da Soffici, che nei *Primi principi di un'estetica futurista*, raccolti in volume da Vallecchi nel 1920 (ma pubblicati in precedenza), divulga la metafora della «veste» per l'Epoca: cercarla, afferma, è cosa di artisti. Da Savinio infine, che nel primo saggio pubblicato in «Valori plastici», dal titolo *Arte = Idee moderne* (1, 1918, pp. 3-8) chiarisce che «lo spirito del mondo, io dico, assomiglia in modo strano a quello della femmina, perché entrambi sono educabili»; e a distanza di pochi mesi ricorre alla metafora del «vestito» adatto all'epoca in *Anadiomènon. Principi di valutazione dell'arte contemporanea* (in «Valori plastici», 4-5, 1919, p. 9); da Savinio, che rilancia. Da Prezzolini, Soffici e Savinio potremmo poi proseguire la ricerca di fonti filosofico-letterarie in direzione

di Laforgue, Nietzsche o Weinger. Ma non è indispensabile. Più importante sembra osservare che di lì a poco, nel 1935, anche Emanuele Cavalli dipinge la sua *Sposa*. E altri a Roma, tra 1934 e 1935, si mobilitano a mo' di «sarti spirituali», vestendo o spogliando figure nei quadri (Mafai, Capogrossi, Pirandello etc.; con qualche ritardo Badodi); quasi a sfidare, in nome di una pienezza artistica e «vita» ritrovata, quel «manichino d'accademia o di sartoria» così tanto inviso a Longhi (*Al dio ortopedico*, 1919, oggi in R. Longhi, *Opere complete*, vol. 1, t. 1, *Scritti giovanili 1912-1922*, Firenze, 1980, p. 428). Si può forse considerare la mia attenzione per questa *vague* tematica deterioro iconografismo. Personalmente ritengo invece lecito indagare sulle costanti figurative, avvicinandole come elementi di un gergo contestuale, “luoghi comuni” attorno a cui, entro una società ristretta, si dibatte. Ho sin qui tracciato una genealogia metafisica per il tema della «sposa»: e non sembrano esserci dubbi sul fatto che quella metafisica è e non può non essere la via interpretativa prioritaria. Accade però che nel dicembre del 1934, su «Minotaure», André Breton l'ampio saggio *Phare de la Mariée* (6, 1934), dedicato a Duchamp (cui va anche la copertina, con la riproduzione di un «rotorelief» tratto da *Anémic Cinéma* “installato”, mediante fotomontaggio, sullo sfondo di *Élevage de Poussière*, 1920) e contenente ampie descrizioni di sue opere, tra cui *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). È interessante osservare che Breton, alla data del 1934, non ha ancora visto il *Grande vetro*, che pure descrive; ma deriva le sue cognizioni da riproduzioni fotografiche, appunti e annotazioni allegate da Duchamp alla sua *Boîte verte* del 1934. Tutto, dunque, per Breton, passa per via indiretta: materiali a stampa e, dobbiamo supporre, conversazioni duchampiane (“oralità”). Sappiamo che «Minotaure» è distribuito in Italia sicuramente a Roma, forse anche altrove (cfr. *supra*): non è forse peregrino assumere che i misteriosi riti di vestizione e svestizione caratterizzanti *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* possano concorrere, sulla scorta di pregressi nutrimenti metafisici, alla diffusione del tema della «vestizione della sposa» nella pittura romana dei secondi anni Trenta; e a sfidare ingiunzioni naturalistiche che Socrate in particolare deve avere avvertito come assai poco congeniali e, in generale, non richieste (R. Longhi, *Storia di Carlo Socrate* (1926); adesso in *id.*, *Opere complete*, vol. XIV, *Scritti sull'Otto e Novecento, 1926-1966*, Firenze, 1984, pp. 47-58; eco della posizione di Longhi in V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, Milano-Roma, 1931, pp. 65-66).

- 19 Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit.; e A. Savinio, *Della pittura surrealista*, in «Prospettive», 1, 1940, pp. 24-26.
- 20 A. Savinio, «*Primi saggi di filosofia delle arti*», in «Valori plastici», 5, 1921, pp. 103-105.
- 21 Sul tema dell'antisurrealismo di Scipione e Mafai, considerato da punti di vista politici, cfr. M. Morelli, *Artisti-ideologi in Italia tra le due guerre*, tesi di dottorato, Università degli studi di Perugia, A. A. 2019-2020, relatore M. Dantini, pp. 280-319 e *passim*.
- 22 M. Broglio, *Dove va l'arte moderna?*, Roma, 1950, p. 58.
- 23 C. Bo, *D'un senso segreto*, in «Prospettive», 1, 1940, p. 9.
- 24 *Id.*, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, 1944, p. 44.
- 25 Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, cit., p. 5.
- 26 *Ibidem*.
- 27 Cfr. anche, a mo' di approfondimento, T. Collani, *Carlo Bo lettore dei surrealisti francesi: la poesia, la vita e la verità*, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, a cura di R. Bernardini, F. Gambin, Alessandria, 2015, pp. 29-46.
- 28 M. Luzi, *Ciels séduits*, in «Prospettive», 1, 1940, p. 21.

- 29 Rimando, sul tema, al volume Cesare Pavese, Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, 1991.
- 30 Mi limito qui a segnalare, in attesa di tornare a breve sull'argomento, che il rapporto di de Martino con Lévy-Bruhl da un lato, il surrealismo dall'altro è aspro e tormentato; e si conclude in un doppio reciso rifiuto. Non si sono ad oggi indagate le fonti demartiniane in tema di arte del Novecento, malgrado l'ampiezza di riflessioni e materiali disponibili in proposito.
- 31 M. Dantini, *Arte, religione, politica in «Autoritratto» di Carla Lonzi (con un incipit dedicato a Niccolò Zapponi, explicit a Burri)*, in *id.*, *Dieci/Settanta. Storia dell'arte e storia civile nel primo e secondo Novecento italiano*, Bologna, 2022, in corso di pubblicazione.
- 32 Nell'insistere, sia pur giocosamente, su stati e attitudini estatiche, sui "veleni" e intossicazioni interne alla professione dell'artista nega che questa possa svolgersi al riparo di metodi o programmi definiti e consuetudini di mestiere. L'«emozione» contro la «regola», in definitiva; oppure «magnanimità» contro «ostinato studio», in termini cinque-secenteschi. Dove qui l'antitesi potrà risolversi in una qualche ricerca di "identità" dell'artista italiano, da cercare nelle dimensioni prelogiche, o per meglio diversamente logiche, della «fantasia», dunque: non nel "metodo" o nella tecnica, che a Pascali – lo ribadisce in più occasioni – sembrano appannaggio di artisti di altre culture.
- 33 Fortini, *Introduzione*, cit., p. 19.
- 34 *Ivi*, p. 11.



Fig. 1: Bruno Cassinari, illustrazione di P. Éluard, *Poesia ininterrotta*, Torino, 1948, p. 73.

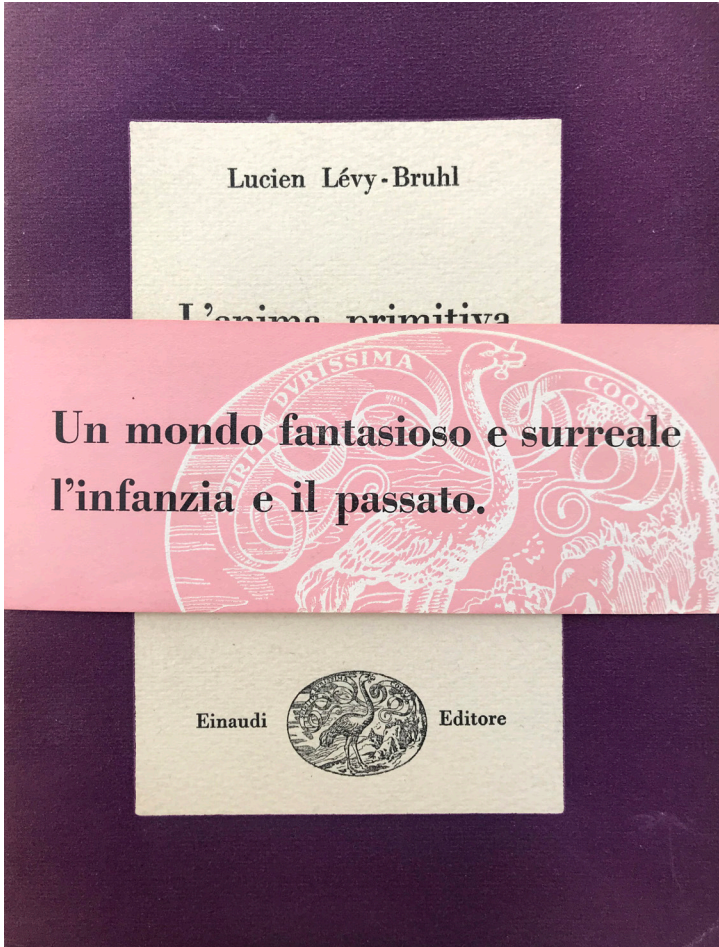


Fig. 2: L. Lévy-Bruhl, *L'anima primitiva*, Torino, 1948.

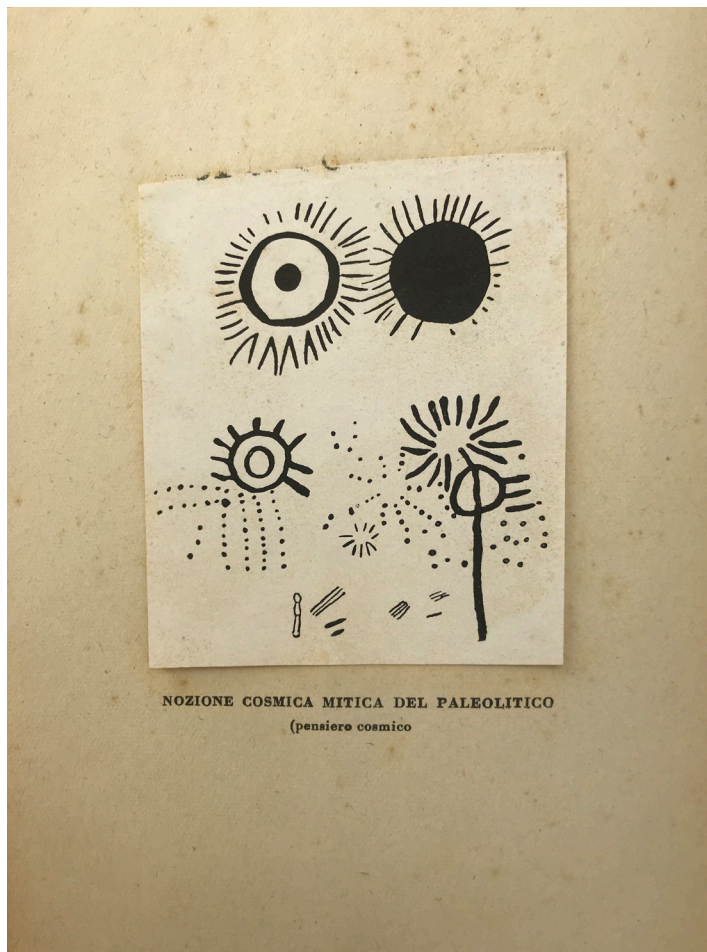


Fig. 3: R. Cantoni, *I primitivi*, Milano, 1941, controfrontespizio.

The fortune of surrealism in postwar Italy is analyzed here through some writings by Giulio Carlo Argan, Francesco Arcangeli and Carla Lonzi, in the background of some exhibitions (such as the 1954 Venice Biennale) and controversies among the artists. We identify Franco Fortini and Lanfranco Binni anthology issued in 1959 as a real turning point for a more focused approach to surrealism. From that moment on, it is possible to identify a "useful" surrealism, that is active in social criticism (up to ending in '68), and a futile surrealism, which is lost in a pseudo-erotic figuration and acts as a compensatory fantasy, such as example in the painted work of Dino Buzzati.

Perché mai il surrealismo avrebbe dovuto avere fortuna nella pittura italiana? Per comprendere la parabola di quel movimento, bisognerebbe anzitutto capire quale fu la sua colossale ed epica sfortuna tra le due guerre. E poi capire come il rilancio degli anni Cinquanta fosse caduto per molti aspetti fuori tempo massimo: un'attualità giocata più sull'*allure* di un movimento "internazionale" con seguito di mercato e collezionismo, che non sulle sue effettive ragioni costitutive.

Riprendiamo per iniziare lo schema cronologico dettato da Fortini¹. Vi fu un primo decennio di «sufficienza e disincanto», quando cioè si credette bastevole la parola armata e un esibito erotismo disfunzionale da gettare in faccia ai borghesi filistei per invocare la rivoluzione. Dalla metà anni Trenta, grosso modo a ridosso dei processi staliniani, avvenne una sorta di riscatto nella militanza politica, colorata di tratti mitici (Breton con Trotzky in Messico) e che trovò il suo naturale esaurimento con la cesura storica, culturale e politica del 1956. Ci fu infine un terzo momento, che vide lo sbocco del surrealismo nell'industria culturale, nella comunicazione di massa e nei relativi sconvolgimenti sociali; quello che proverbialmente è stato usato come prisma per una certa comprensione dei movimenti del '68 e '77.

In Italia la fortuna del surrealismo vide il sovrapporsi di due se non di tre diverse generazioni che adoperarono l'attrezzatura ideologica e concettuale del movimento, o di ciò che di volta in volta venne di esso inteso, in modi molto diversi.

Tanto a destra quanto a sinistra, o per meglio dire: in una certa destra e in una certa sinistra, maggioritarie nell'Italia "alle vongole" e che si erano rese responsabili dell'annosa diatriba tra realismo e astrazione l'inconscio faceva ancora paura. Le tracce si trovano un po' ovunque, e sarebbe persino pleonastico ricordarle.

Si potrebbe ad esempio menzionare un passaggio da un articolo non memorabile di Renzo Vespignani che ancora nel 1958 parlava di una «fumosa e abnorme rivelazione dell'inconscio»².

Poche le eccezioni, ma sempre rilevanti, e in alcuni casi tempestive.

Rifacendosi al Breton della *Crise de l'objet* (una lettura tutt'altro che scontata nell'Italia del 1948) come esempio di crisi di storicità del soggetto e tenendo ben in mente quel deserto di forme e colori con cui l'*informel* aveva dato forma antitetica all'uomo-storico, Argan riconobbe che esso «non è un segno di disperazione e di morte della coscienza». Non ponendosi più nella storia ma accogliendo la gettatezza dell'uomo (il riferimento esplicito è ad Heidegger), Argan accettava il fatto che alla coscienza bastassero gli atti che essa veniva compiendo per realizzarsi³.

L'eredità migliore del surrealismo si poteva così dare in una concezione critica della creazione artistica, paga della propria natura processuale. Senza renderlo esplicito, e sullo sfondo della Biennale del 1948, qui Argan sembrava contrapporre l'opzione Klee contro l'imperio "storicista" di Picasso.

La posizione di Argan era certo più avanzata rispetto a quella dei pittori. Qualche apertura tuttavia vi era stata: Dorfles ad esempio aveva accettato una «certa sottospecie di surrealismo astratto» come elemento precursore dell'astrazione del MAC (e della sua stessa opera pittorica giovanile, va detto)⁴.

Un'aperta e irrisoria ostilità restò tuttavia l'espressione più diffusa. Queste ad esempio le parole con cui Mario Nigro si presentò in una personale del 1954:

In un discorso di tendenza ad esempio non posso considerare validi gli psicografici, che eseguono linee e macchie sotto l'impulso di un preteso automatismo; escludo i cosiddetti nucleari perché, a parte vere e proprie simulazioni, evadono in un campo puramente rappresentativo di mondi astrali e di fumate atomiche; escludo i numerosissimi tappezzieri, gli accademici della forma, gli approcci surrealisti e tutti quei compromessi fra astratto e figurativo.⁵

Al di là degli strali contro i "tappezzieri" (all'epoca una delle definizioni per antonomasia di Capogrossi) sono queste affermazioni sicuramente ingenerose, e tuttavia condivise da molti giovani. Si possono ad esempio legare a quanto dichiarato dai napoletani del Gruppo 58: «Gli incanti non bastano più a soddisfare la nostra coscienza, e probabilmente neanche i nostri sensi desiderano più alcuna droga. Troppi sogni ci hanno devastati. La possibilità di nuove aperture può nascere da questo disgusto disperato che ci prende allorché ci aggiriamo fra le macerie spettrali dei paradisi surrealisti»⁶.

Da un lato dunque l'apertura "esistenziale" di Argan verso l'opera dei surrealisti, per il fondamentale tramite di Klee; dall'altro più spesso una sommaria liquidazione, se non una sovrana indifferenza, in cui caddero molti.

È noto che alla Biennale del 1954 si tenne una triplice mostra dedicata ad Arp, Klee e Miró. Era in realtà l'infelice esito di un iniziale progetto di retrospettiva sul surrealismo, che a furia di veti incrociati, difficoltà economiche e indisponibilità di opere si risolse nella presentazione di uno stock di quadri e sculture giunte direttamente dalla Galerie Maeght. Una mostra verso cui non furono risparmiati i sarcasmi longhiani e che venne perlopiù letta come una sorta di frettoloso bilanciamento della grande retrospettiva, promossa dai critici più vicini al PCI a un'intenzione quasi insurrezionale, di Courbet. Non fu quella, insomma, l'occasione per una compiuta e consapevole storicizzazione, e i risultati si videro.

La parabola più interessante riguarda Francesco Arcangeli⁷. Tutti scrissero di Pollock nel 1956, anno della sua morte; anche il critico bolognese, per un epitaffio su «L'Europeo». Senza nascondere i prestiti longhiani e venturiani, Arcangeli osservò: «Il vantaggio di Pollock sui surrealisti è la stretta consequenzialità tra fantasia e mezzo: a oscura fantasia quelli aggiungevano vesti esecutive diligentissime, a fantasia sfrenata Pollock fa servire invece sfrenatissimi mezzi»⁸.

Per Arcangeli il surrealismo appariva essenzialmente una questione di tecnica pittorica; è perfino ovvio che dietro le «vesti esecutive diligentissime» ci fosse lo stigma di Dalí.

In Pollock invece «L'eredità romantica, o espressionistica dell'urlo o del caos vi è tradotta in una lucida assurda concretezza, che ne svela le origini, almeno parzialmente, surrealistiche». Un dipinto come *Convergence* (1952) poteva così mettere in luce il «selvaggio ma infallibile calcolo» con cui il pittore americano aveva rielaborato i «contorni surreali e freudiani» di un Ernst, di Matta se non addirittura di Dalí in una straripante frenesia⁹.

Una volta superato questo problema, cioè mantenuto l'impulso primario traducendolo in immediatezza e autenticità, la questione sembrava risolta. Risolta però, dalla parte di Arcangeli, nei riguardi di uno pseudo problema di fattura pittorica emancipatosi nella sua ossessiva idea di naturalismo della materia. Ma "surrealismo" voleva naturalmente dire molte altre cose: oggetto, collage, installazione, pensiero e spazio espositivo, azione del corpo, letteratura, poesia, *desire unbound*¹⁰. Poteva mai tutto questo essere risolto in un mero slittamento di natura tecnica e formale? Il surrealismo era davvero risolvibile come questione di stile?

Nel saggio *Una situazione non improbabile* (1959) Arcangeli tornò sul tema della continuità del surrealismo, e lo fece prestando attenzione all'ultima avanguardia degli informali (un po' alla rinfusa: Dubuffet, Fautrier, Wols, Pollock) considerati preferibilmente come «aformali»:

Ma [in loro] il "raptus" interiore di specie romantica si profonda, con inedito scandaglio, in una nuova discesa agli inferi di eredità surrealista: non già, ora, ed è qui la forza dei nuovi

artisti, con l'intima contraddizione surrealista fra il proclamato automatismo del sogno e la gelida, assurdamente sorvegliata pazienza dell'esecuzione. Anzi, con un nesso follemente ma inevitabilmente consequenziale fra l'immediatezza dell'espressione e l'impulso di cogliere nella coscienza le prime oscure germinazioni (materiali, spirituali?) del nucleo¹¹.

Come si vede, il tema è sempre quello: per Arcangeli il surrealismo si comprendeva e superava attraverso il gesto "libero" e una spontaneità trascendente. È quello che venne riconosciuto in Wols: «I surrealisti lo aiutarono a tuffarsi in una realtà anche più nascosta e perduta di quella di Klee; ma la forza di Wols stette, allora, nell'abbandonare la loro gelida e assurda diligenza esecutiva, e nel buttare un nesso mirabilmente consequenziale fra l'impulso creativo e l'immediatezza dell'esecuzione»¹².

Ma c'è inoltre un passaggio, in chiusura di *Una situazione non improbabile*, che permette di introdurre un altro punto. Leggiamolo:

Per questo la limitazione del significato e del carattere del "naturalismo" a una partecipazione al naturale che si chiuda nel tentativo di esprimerne l'aspetto sessuale (naturalmente nel senso più profondo e – come usa scrivere il Testori – "sacrale" del termine); questa unilateralità predicata per iscritto dal critico, sentita in parole, in intuizioni, e cercata nell'opera da Morlotti, anche se simbolicamente efficacissima, e stimolante, non ci pare né esclusiva né esauriente¹³.

Non si tratta qui soltanto di un esempio di prosa oscura. Ma non possiamo dirlo più che in una battuta. Certo, «né esclusiva né esauriente», questa unilateralità di pan-naturalismo sessuato e sacrale sembra segnare l'incolmabile distanza del cattolicesimo giansenista e di rito borromiano dalle pulsioni polimorfe di un Bataille.

Bisognerà attendere il 1961 per aver un bilancio più ponderato. Ragionando sull'opera di Victor Brauner, Arcangeli con un po' di sconforto osservò che gli italiani erano stati «quasi interamente e volutamente immunizzati da vent'anni di fascismo nei riguardi della "malattia" surrealista»¹⁴, riconoscendo la quasi totale ignoranza di una fondamentale poetica moderna. Complice di questa rimozione era stata per Arcangeli anche l'estetica idealista, timorosa che le premesse psicanalitiche del surrealismo portassero l'arte al di fuori della coscienza, per quanto intuitiva «ma sempre contemplante e contemplata». Sociologismi, anarchismi, marxismi impliciti nel movimento di Breton altro non avevano fatto che alimentare sospetti tutt'altro che sopiti in un paese che al critico appariva ancora dominato dal conformismo e da una passione che non andava oltre «l'arte piacevole, moderatamente astratta, magari».

Da più parti in realtà gli artisti maggiormente avveduti operavano per rendere concreta e spendibile nel presente l'eredità del surrealismo.

Riconoscendo che l'automatismo gestuale aveva ormai raggiunto il massimo grado di libertà, Achille Perilli osservava:

Il ritorno ad una espressività del segno non è solo rivalutazione dell'espressionismo tedesco, dell'automatismo surrealista, o del drammatico mondo degli ultimi anni di Klee o scoperta di talune virtù in lontane calligrafie, ma è soprattutto il voler concentrare in un'immagine precisa, concreta, reale le incertezze, gli squilibri, le irrazionali paure che si vanno diffondendo nel nostro mondo civile¹⁵.

La gesticolazione scomposta dei vari automatismi, sembra voler suggerire Perilli, non si esauriva certo nell'intensificazione materica e retorica degli ultimi naturalisti, convocati da Arcangeli in maniera un po' imperialista, e non meno provinciale nel suo furibondo *name dropping*, a condensare un po' tutto il percorso dell'arte del Novecento. Emergeva piuttosto la possibilità di un controllo della forma più che la sua deflagrazione. Siamo dinanzi a una dialettica tra ordine ed eversione.

La parabola del surrealismo, in termini storici, sembrava per tutti ormai conclusa; esaurita la problematica specifica e decantati gli ideologismi; portato a compimento l'automatismo di scrittura e gesto entro l'esperienza del pittura d'azione e *informel* (ancora una volta: l'asse Wols-Pollock), restava secondo Enrico Castellani «la positiva accettazione di una condizione umana mai aprioristicamente definibile ma pur sempre materia di arte, e dei frutti e delle conseguenze spesso inaccettabili di questa posizione, contro l'astratto e sterile dogmatismo degli epigoni neo-plastici»¹⁶. La nuova concezione artistica poteva ripartire da quel punto.

Come si vede, nello scorcio degli anni cinquanta il principio di soggettività del surrealismo si vedeva risolto nella gestualità espressiva e nell'ispessimento materico dell'informale. Qualche anno dopo questa posizione, che era sostanzialmente quella messa a punto da Arcangeli, venne confermata da Carla Lonzi: «Se i pittori surrealisti hanno rotto la logica di costituzione e di incontro delle immagini a favore della casualità, spetta agli informali l'aver applicato alle tecniche stesse della pittura un principio di realizzazione che dipendesse strettamente dalla nozione di inconscio»¹⁷.

L'antologia procurata da Franco Fortini e Lanfranco Binni nel 1959 costituì una prima importante cesura. Non soltanto per la quantità di materiali e documenti rimessi in circolazione, né per il peculiare punto di vista, negli anni del boom, da parte di un intellettuale della generazione degli anni difficili (Fortini era del 1917); ma soprattutto perché nella prefazione alla seconda edizione, uscita in un cruciale 1977, Fortini poté tornare con uno sguardo retrospettivo all'intera parabola del movimento, spiegando bene come un "surrealismo utile" (noi lo chiameremo così) si poteva a quel punto misurare sull'esperienza del '68 e con l'emersione dei nuovi soggetti¹⁸.

In realtà, già nel 1965 Fortini aveva osservato che il paradigma per la comprensione dell'attualità prescindeva ormai dai concetti di "liberazione" surrealista. Nell'era del neocapitalismo, quelli che prevalevano erano gli strumenti della sociologia e uno spirito di militanza critica, operaista per paesi industrializzati e terzomondista per tutti gli altri¹⁹.

Se, rifacendosi al Benjamin del 1929, il surrealismo altro non era stata che la «scoperta e appropriazione di una realtà diversa da quella proposta alla coscienza quotidiana», era pur vero che le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese formulate trent'anni prima erano ormai accettate come pratica di massa restando «in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse». Un'attualità del surrealismo implicava a quel punto comprendere, negare e superare nella teoria e nella prassi «un'area ideologica-culturale vastissima, che coincide di fatto con i fondamenti di salvazione della società contemporanea».

Si tratta di un passaggio importante. Nell'Italia ormai suddivisa tra apocalittici e integrati, la liberazione dell'individuo (Freud) e delle strutture familiari, in analogia alla liberazione sociale (Marx) poteva essere impugnata contro quella idea decorativa e falsamente letteraria di inconscio come fuga dalla ragione, fantasia compensativa, e infine volgarizzazione dei «vispi faccendieri» (una bella definizione fortiniana per Dalí e Cocteau) ormai pienamente confluiti entro un'industria culturale che poteva spingersi fino ai poeti *beat* e ai Beatles.

Fortini era stato attento lettore di Breton. Nella sua prefazione all'*Antologia dello humour nero* il poeta francese aveva ripreso un passo di Lautréamont per offrire uno spiraglio. Lo humor costituiva infatti una rivolta superiore dello spirito, che va al di là della «rivolta assoluta dell'adolescenza e della rivolta interiore dell'età adulta»²⁰. Seguendo Freud, accanto al sublime e all'elevato lo humor appariva come una forma di liberazione. Era forma di piacere intellettuale che veniva favorita dalla possibilità di repentino passaggio, in caso di grave allarme, dall'io al super-io. E soprattutto, in analogia con il surrealismo, quello humor era il nemico mortale, secondo Breton, del sentimentalismo e della fantasia di corto respiro «che troppo spesso si spaccia per poesia». Tale dunque la sua potenziale portata eversiva («una risata vi seppellirà», dopotutto).

Come intendere allora l'altro corno del dilemma, quello che abbiamo chiamato surrealismo futile? Potremmo convocare una figura come quella di Dino Buzzati. Giornalista e scrittore ma anche pittore e illustratore che riconobbe sempre i suoi debiti con René Magritte, Paul Delvaux, Salvador Dalí. Ne sono un esempio le tavole di *Poema a fumetti* (1969) e, più in generale, le pagine sul «Corriere» in cui egli da critico d'arte accettò il "surrealismo" nelle sue tante distinte declinazioni italiane e non. Enrico Donati, Fabrizio Clerici, i non pochi autori proposti da Cardazzo sulle

piazze milanesi e veneziane, certo “nuclearismo” come variante aggrovigliata e grumosa del secondo e terzo surrealismo; e poi quelle cose da «Cimaise» e «Derrière le miroir». Tutti autori e opere gradite nella misura in cui si potevano opporre alle vituperate correnti dell’arte concettuale, minimal e «povera»²¹. Da questo punto di vista tale “surrealismo”, rigorosamente tra virgolette, stingeva sempre più in una figurazione rassicurante perché doppiamente lontana sia delle tensioni ideologiche o sociali sia dalla natura stessa problematicamente critica del surrealismo “utile”.

È insomma la ben nota presenza nella pittura di metafisiche o trascendenze più o meno stralunate, sognanti e oniriche. Si trova un po’ ovunque, e non solo nei dipinti *midcult* di quel periodo. «La maschera di un clown in mezzo a un gran deserto»: è una linea che possiamo seguire in certa grafica di matrice visionaria e psichedelica fino alle illustrazioni *sci-fi* del prog italiano.

Figure tolte del prevedibile repertorio dechirichiano, se non dalle tavole del *gothic novel* e del fantasy “nordico” riviste in chiave neofigurativa e pop, paghe del loro stesso allucinato isolamento. Un possibile residuo di figurazione “letteraria” elusiva, una forma di disimpegno non immune da un sussiegoso pseudoerotismo piccolo borghese. Dietro il quale più che lo scatenamento delle forze dell’eros, e meno ancora del riconoscimento del ruolo liberatorio della soggettività femminile, agivano fantasie di dominio o di compensazione.

Quali allora le forme di resistenza a questa compiaciuta deriva, che nessun ‘68 e nessun ‘77 sembrò poter scalfire? Suggesto per concludere due piste di natura editoriale. La prima di esse risale allo studio di Michel David sulla psicoanalisi nella cultura italiana, che cadde nello stesso cruciale anno in cui la casa editrice Bollati Boringhieri avviò la collana delle opere complete di Freud curate da Cesare Musatti²².

La seconda pista ci porta a “Einaudi Letteratura”. La mirabile collana diretta da Paolo Fossati aprì con il Beckett di *Teste-morte* e il Bataille de *L’azzurro del cielo*. Su questa programmatica chiave di lettura si proiettarono di volta in volta i *Concetti spaziali* di Lucio Fontana, il Sanguineti de *Il Giuoco del Satyricon* e più all’indietro ancora *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra e il *Fotodinamismo futurista* di Bragaglia. La parte meno prevedibile e meno incasellabile dall’avanguardia italiana era messa a specchio con gli *Oggetti d’affezione* di Man Ray e infine, fosse stato pure un surreale frutto del caso, *L’Antologia dello humor nero* di Breton.

1 F. Fortini, *Introduzione* (1977), in *Il movimento surrealista* (1959), a cura di F. Fortini, L. Binni, Milano, 2001 (4a edizione), p. 10.

- 2 R. Vespignani, *La realtà contagiosa*, in «Città aperta», 9-10, 1958, p. 35, cit. in L. Quattrocchi, *Il realismo del dissenso. Arte, marxismo e Pci nelle pagine di "Città aperta" (1957-1958)*, in «Prospettiva», 172, 2018, p. 58.
- 3 G.C. Argan, *L'arte astratta*, in «Ulisse», II, 1948, pp. 699-670.
- 4 G. Dorfles, *Gli artisti del M.A.C.*, in *Gli artisti del MAC*, Milano, 1951.
- 5 M. Nigro, *Presentazione*, in *Pittura e guazzi di Mario Nigro*, Livorno, 1954, p.n.n.
- 6 *Manifesto del "Gruppo 58"*, Napoli, 5 giugno 1958, in *Arte nucleare 1951-1957. Opere, testimonianze, documenti*, Milano, 1980, p. 41.
- 7 Cfr. per questo F. Fergonzi, *Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi sulla pittura moderna (1958-1960)*, in «Studi di Memofonte», 24, 2020, pp. 76-112.
- 8 F. Arcangeli, *Jackson Pollock*, in «L'Europeo», 53, 1956, ora in *Dal Romanticismo all'informale*, Torino, 1977, pp. 336-337.
- 9 *Id.*, *I pittori americani e la città*, 1956, *ivi*, p. 333; il giudizio è ripetuto pressoché alla lettera nel coevo *Una situazione non improbabile*, *ivi*, p. 348.
- 10 J. Mundy, *Surrealism. Desire unbound*, Princeton, 2001.
- 11 F. Arcangeli, *Gli ultimi naturalisti (1959)*, in *Dal Romanticismo all'informale*, cit., p. 345.
- 12 *Id.*, *Wols (1959)*, in *Dal Romanticismo all'informale*, cit., p. 404.
- 13 *Id.*, *Gli ultimi naturalisti*, cit., p. 369.
- 14 *Id.*, *Victor Brauner (1961)*, in *Dal Romanticismo all'informale*, cit., p. 407.
- 15 A. Perilli, *Nuova figurazione per la pittura*, in «L'Esperienza moderna», 1, 1957, p. 22.
- 16 E. Castellani, *Continuità e nuovo*, in «Azimuth», 2, 1960, p.n.n.
- 17 C. Lonzi, *Una categoria operativa*, in «Marcatrè», 8-9-10, 1964, p. 190.
- 18 F. Fortini, *Introduzione*, cit., p. 14.
- 19 *Id.*, *Introduzione*, in *Profezie e realtà del nostro secolo*, Laterza, 1965, pp. VII-XII.
- 20 A. Breton, *Antologia dello humour nero (1939)*, Torino, 1970, p. 12.
- 21 D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, 1969; cfr. *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, catalogo della mostra (Belluno, 13 settembre -15 ottobre 2002), a cura di M.T. Ferrari, Milano, 2002, pp. 19-28 e *Poema a Fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, a cura di N. Giannetto, Milano, 2005.
- 22 M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, 1966.

Le vie dell'automatismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra e le loro premesse

What are the ways in which surrealist automatism is interpreted, transformed and updated by Italian artists? In the immediate post-war period, this surrealist practice underwent its first transformations thanks to the dialectical materialistic approach to which it was subjected first by the group of Surréalistes Révolutionnaires and then by the Danish artist Asger Jorn. This was followed in Italy by an interest in a type of "dynamic writing" and an interest in forms of controlled automatism linked to the practice of oriental calligraphy.

Nel riflettere sugli echi del surrealismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra – anche se si dovrebbe parlare sempre, soprattutto nell'affrontare problematiche con un taglio cronologico come questo, di arte europea¹ *tout court* –, è necessario partire dalla periodizzazione, cruciale per affrontare, in un quadro globale, le opere, le fonti e la loro circolazione.

In merito alla storia dei testi sulla pittura e sulla scultura italiana, non credo sia necessario andare a rileggere la letteratura italiana generalista, né quella di settore riguardante gli studi sul surrealismo pubblicata nel Ventennio, perché la chiave per comprendere per quali vie il surrealismo e le sue pratiche siano state accolte, poste a verifica, e di conseguenza fatte proprie e trasformate secondo differenti percorsi di appropriazione dagli artisti italiani nel secondo dopoguerra si trova nella lettura dei testi di André Breton, e nello specifico sia nel *Manifesto del Surrealismo* del 1924, che nei suoi scritti pubblicati a partire dal periodo del suo autoesilio oltreoceano.

Premessa

Fondamentale a questo proposito è un breve, ma assai centrato articolo, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*², che costituirà non solo la base per alcuni scritti che Breton scriverà in seguito, ma sarà letto e studiato dalla giovane generazione europea sin dalla sua prima pubblicazione sulla rivista «Minotaure» nel 1939. Dal testo emerge l'urgenza di Breton di riprendere le redini del movimento che sembrava ormai sfuggire al suo controllo. L'esempio più evidente era rappresentato dall'*affaire* Salvador Dalí le cui coeve dichiarazioni razziste, e l'ostentata simpatia verso il regime franchista, richiedevano una presa di distanza politica netta. Dalí, con il suo vocabolario visivo così peculiare, andava

però subito sostituito con un altro artista della sua stessa generazione, Yves Tanguy, francese, poi naturalizzato americano nel 1948, il cui vocabolario visivo avrebbe dovuto, secondo Breton, guidare i più giovani³. Insieme a questa presa di posizione nell'articolo Breton precisava anche come sul piano plastico l'asse d'interesse del surrealismo si fosse spostato dallo studio dell'*objet* a un ritorno all'*automatisme absolu*, che egli stesso individuava nelle tecniche rinnovate di due artisti, Óscar Domínguez e Wolfgang Paalen (fig. 1), entrambi all'epoca poco più che trentenni e di recente entrati a far parte del gruppo surrealista.

Le ragioni per le quali ritengo che questo scritto sia centrale, nonostante la distanza cronologica rispetto al periodo in oggetto, sono da ricercare nelle formule, nelle espressioni che Breton utilizza per descrivere il processo di realizzazione delle loro opere:

Le premier [Domínguez] d'un mouvement aussi peu dirigé et aussi rapide que celui d'un nettoyeur de vitre ou de l'ouvrier qui, la maison finie, paraphe cette vitre au blanc d'Espagne, mais sa brosse véhiculant coup sur coup plusieurs couleurs, est parvenu sur ses toiles à définir de nouveaux espaces qu'il n'a plus eu que la peine de cerner et d'attiser pour nous transporter dans ces lieux de fascination pure où nous ne nous sommes plus retrouvés depuis qu'enfants nous contemplions dans les livres d'image en couleur des météorites. Le second [Paalen], en laissant couler des encres sur une feuille blanche et en soumettant cette feuille à des très rapides mouvements de rotation et autres alternés avec d'autres moyens mécaniques de dispersion de la couleur comme celui qui consiste à souffler sur elle de divers points, a libéré des êtres brillant de tous les feux des oiseaux - mouches et dont la texture est aussi savant que leurs nids. [...] Matta Echaurren, est dès maintenant à la tête d'une production éclatante. Chez lui non plus rien de dirigé, rien qui ne résulte de la volonté d'approfondir la faculté de divination par le moyen de la couleur. Chacun des tableaux peints par Matta depuis un an est une fête où se jouent toutes les chances, une perle qui fait boule de neige en s'incorporant toutes les lueurs à la fois physique et mentales⁴.

Nel *modus operandi* di Domínguez e di Paalen – e in seguito in quello di Matta (fig. 2) –, Breton anticipa, come si legge nei passaggi da me sottolineati, il linguaggio che la critica militante del secondo dopoguerra utilizzerà per apprezzare la nascente pittura astratta.

A tre anni di distanza dall'articolo prima citato su «Minotaure», nel catalogo della mostra *First Papers*, inaugurata il 14 ottobre del 1942 presso il Whitelaw Ried Manson a Manhattan, Breton appare concentrato sulla ricerca di un *nouveau mythe collectif*⁵. Sei giorni dopo, Peggy Guggenheim inaugurava la propria galleria *Art of This Century* con una selezione di settanta opere, *Objets, dessins, photographies, peintures, sculptures et collages de 1910 à 1942*, tra le quali una nutrita selezione di autori surrealisti. Tra i testi del catalogo, che comprendono scritti, tra gli altri, di Jean Arp e Piet Mondrian, è presente anche *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism* di Breton, pubblicato in inglese nel 1941 e tradotto in francese nel

1945⁶. Il testo è l'occasione per divulgare il significato e l'importanza della pratica dell'automatismo e diventa per gli artisti americani un'importante fonte sulla storia del surrealismo: dopo aver motivato in una chiave di filiazione il lavoro di alcuni tra i grandi precursori – Wassily Kandinskij, Paul Klee, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Giorgio de Chirico, fino ai primi collage di Max Ernst e alla pittura di André Masson –, il messaggio che Breton indirizza ai pittori della giovane generazione è che la priorità nella sperimentazione di un nuovo linguaggio deve partire dall'automatismo: «La grande circulation psycho-mentale dans le surréalisme continue à s'opérer par l'automatisme»⁷. Una ricaduta immediata di tali verifiche si ritrova negli articoli che Clement Greenberg pubblica su «Nation» dedicati a Jackson Pollock⁸, William Bazotes e Robert Motherwell⁹, dove il critico americano ribadisce l'importanza dell'automatismo quale punto di partenza e mezzo che ha portato gli artisti a creare un proprio linguaggio del tutto autonomo o quasi dal surrealismo. L'interesse, poi, che Breton manifesta per la pittura di Enrico Donati e per quella di Archile Gorky mostra aperture verso linguaggi le cui ricadute sull'espressionismo astratto sono ormai dei punti saldi della storiografia post-bellica.

Tuttavia, fatta eccezione per il testo *Artistic Genesis and Perspective of Surrealism*, a persistere nella nuova visione che Breton ha del surrealismo c'è il *nouveau mythe collectif*, che viene recepito con sospetto in Europa, perché percepito quale “desiderio religioso” generato dalla scoperta del nuovo mondo, dei suoi oggetti e delle sue culture esotico-esoteriche. Al rientro di Breton a Parigi questo punto costituirà la rottura con i surrealisti rimasti in Francia, fattore questo che condizionerà anche la ricezione del surrealismo in Italia.

In Francia, infatti, la sfida lanciata dalle giovani generazioni procede in una direzione diversa: si intende accogliere l'eredità di Breton, ma partendo dal credo politico, secondo una necessità, nata durante il periodo dell'occupazione e poi sostenuta nell'immediato secondo dopoguerra, di ricostruire una propria identità sulle basi di un impegno politico-militante¹⁰. La scoperta dei campi di concentramento, l'U.R.S.S. che diventava sempre più potente e presente nella vita quotidiana e culturale europea – attraverso le attività delle singole sedi del partito comunista afferenti a Mosca –, la minaccia atomica, i cambiamenti geopolitici, e con essi le nuove priorità culturali, mostrano una configurazione dell'Europa totalmente diversa rispetto a quella che Breton e i surrealisti avevano vissuto negli anni tra le due guerre¹¹.

Ma c'è anche una *lignée*, nata ai margini del surrealismo, che ne rivendica l'eredità: in Francia, sono i poeti, gli intellettuali e gli artisti che hanno mantenuto in vita il surrealismo durante l'assenza di Breton e che si mostrano ostili alla

“deriva” esoterica: tra questi, in prima linea, Noel Arnaud, Yves Battistinin ed Édouard Jaguer¹², mentre in Belgio la stessa posizione è difesa da Christian Dotremont. Insieme, francesi e belgi si riuniranno nel gruppo del *Surréalisme Révolutionnaire*¹³ che avrà durata effimera, ma che porterà alla creazione di due movimenti, Cobra e Phases.

Il discorso ai pinguini e l'automatismo controllato

L'automatismo è ancora una volta il punto di partenza per il rinnovamento della pratica artistica: il gruppo Cobra, ed in seguito il movimento Phases, che ne accoglierà alcuni membri dopo la dissoluzione avvenuta nel 1951 e che farà da collettore tra tutti quegli artisti, primo fra tutti Max Ernst, che non si riconoscevano più nel surrealismo di Breton, porranno al centro della propria ricerca la libera sperimentazione in rapporto ad un automatismo che si evolve indipendentemente dai confini posti da fondatore del movimento.

Per Dotremont, e poi per Asger Jorn, che avrà un ruolo cruciale insieme a Jaguer per la ricezione dell'automatismo in Italia, il processo segue le vie del materialismo dialettico. Centrale a questo proposito è l'articolo *Discours aux pingouins*¹⁴ – a giusto titolo ricordato dalla storiografia come uno dei contributi più importanti pubblicati sulla rivista «Cobra» – il cui primo paragrafo è dedicato alla rimessa in discussione dell'automatismo:

Esaminiamo anzitutto la definizione del Surrealismo nel primo Manifesto (1924): “Automatismo psichico puro attraverso il quale ci si propone sia verbalmente che in qualsiasi altro modo di esprimere il pensiero in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di qualsiasi preoccupazione di ordine estetico o morale”. [...] Queste tre parole [*automatismo psichico puro*] bastano per esprimere una concezione la cui contraddizione interna è insolubile. Non ci si può esprimere in modo puramente psichico. Il fatto di esprimersi è un atto fisico che materializza il pensiero. [...] Qual è la realtà che *fonda* il pensiero? È il corpo dell'uomo, o altrimenti detto la sua “anima”. [...] L'“anima” umana non è così soltanto una realtà oggettiva, è la fonte vitale dell'uomo, la sorgente di tutte le sue attività, compreso il pensiero¹⁵.

Sulla scia di questa libera sperimentazione, che attualizza e trasforma il valore stesso dell'automatismo in chiave materialistica, si muoveranno di lì a poco gli artisti del *Movimento Arte Nucleare*, in contatto con Cobra, e in seguito anche Lucio Fontana e alcuni tra gli spazialisti. Il momento di confronto si concretizzerà nel corso degli *Incontri Internazionali della ceramica* ad Albisola Marina, a partire dal 1954.

La “mutazione” dialettico-materialista dell'automatismo non sarà l'unica via attraverso la quale gli artisti italiani nel secondo dopoguerra si approprieranno di tale pratica. Grazie alla rete che soprattutto Jaguer creerà attraverso Phases, saranno in molti ad aggiornarsi su tale pratica, ognuno seguendo le proprie inclinazioni.

Nell'articolo *L'expérience spatiale en Italie*, ad esempio, Sergio Dangelo – che pubblica a corredo dell'articolo quattro disegni nucleari (figg. 3-6) introduce la nuova avanguardia guardando al Futurismo e individuando una linea che dai concetti spaziali di Fontana passa per le opere di Emilio Scanavino, arrivando fino alle *pitture nere* di Enrico Baj: «à travers des langages parfois opposés [...] un même filon se retrouve, qui par les images nouvelles et les attributs réellement 'autres' propres à notre époque témoigne de cet héritage de l'écriture dynamique»¹⁶.

Parlare di *écriture dynamique*, in questo caso, significa fare riferimento proprio all'automatismo. Il percorso "spaziale" è inserito da Dangelo nel novero di quelle ricerche delle forme "liberate" da costruzioni astratte geometrizzanti. *Spazialismo* e *Movimento nucleare* sono tra loro accostati poiché, nonostante le differenze, manifestano uguale «nécessité d'un renouvellement par un art libre et authentique»¹⁷.

Nella sua monografia dedicata ad Enrico Baj, Jaguer insiste su questo passaggio ed esalta la componente "pan-formale" di alcune delle opere, tra cui *Spiralen* del 1951¹⁸, citando Kandinskij, secondo cui «la sola necessità interiore decide della scelta delle forme e della forma più conveniente in un caso determinato»¹⁹. In Baj, la necessità interiore kandinskijana si libera, secondo Jaguer, grazie alle tecniche sperimentali come la decalcomania, il *fumage* e le emulsioni che esaltano la pratica dell'automatismo quale «principale strumento di liberazione della pittura»²⁰. Per Jaguer, *Spiralen* è una «grande bestemmia» perché antidecorativa dal punto di vista formale, fatta eccezione per lo smalto, unico virtuosismo concesso allo sguardo dello spettatore. Coincidenza vuole che Gastone Novelli chiamerà una sua tela realizzata due anni dopo *La grande bestemmia*²¹ e le caratteristiche di contenuto – non formali – saranno le stesse: al virtuosismo degli impasti materici si sovrappone una brutalità dell'esecuzione e un titolo dal tono sgradevole e offensivo, commentato da Cesare Vivaldi quale risultato di «un atteggiamento furiosamente polemico, protestatario vorremmo dire, contro se stesso e contro la necessità di un tramite (materia, colore, graffio di spatola, pennellata) tra ispirazione ed espressione»²².

Ma rispetto all'automatismo, come si pone *Spiralen* di Baj? Jaguer propone il paragone con le opere di Jackson Pollock realizzate nel breve ritorno al neofigurativo, quando l'artista americano abbandona le «grandi aspersioni [*dripping*] casuali e multicolori del 1948-50 per la proiezione fissa – ugualmente in nero su bianco! – di suggestioni mitiche semi-figurative alle quali il gesto motore dell'aspersione (salvaguardata in quanto valevole scoperta tecnica?) conferisce un sorprendente potenziale lirico»²³.

Per Baj e i nucleari le macchie non sono un punto d'arrivo di ricerca, bensì lo spunto per una nuova figurazione: queste stesse macchie, inizialmente casuali e automatiche, vanno sottoposte a un "controllo". Anche nelle *Pitture nere*, in cui gli unici bagliori sono provocati dalla brillantezza dello smalto, l'estetica della spirale, del ghirigoro – o "giduglia" in linguaggio patafisico – sembra l'elemento dominante, sia in polemica con l'astrattismo geometrico, che, per opposizione, legato a quell'automatismo gestuale di matrice surrealista e all'arte infantile in cui la spirale, come ricorderà anni dopo l'artista, «viene spesso eseguita senza nemmeno il controllo degli occhi»²⁴.

A proposito della tecnica del *dripping*, parlando di aspersioni casuali, Jaguer esclude ogni possibile controllo dell'artista sulle sgocciolature, evidenziando, così, la matrice legata al caso. Il perché la formula dell'automatismo controllato non funzioni con Pollock Jaguer non lo spiega: forse, alla luce dei *black paintings*, le composizioni astratte del periodo precedente gli sembrano casuali, o forse, molto semplicemente, non crede al controllo esercitato da Pollock, ma legge il suo periodo astratto come completamente automatico.

Riflettendo su Pollock, è necessario aprire una piccola parentesi che permette di capire come è recepita e interpretata l'opera dell'artista americano nella cerchia dei filosurrealisti tra Francia e Italia in questo immediato secondo dopoguerra, lettura, questa, che esula dal panorama critico coevo e frutto, più che di un fraintendimento, di intenti programmatici volti a giustificare e supportare l'evoluzione delle ricerche astratte in direzione di un ritorno alla figurazione. Molte delle tele di Pollock erano state viste non solo alla Biennale di Venezia, ma soprattutto alla prima mostra parigina dell'artista organizzata presso lo Studio Paul Facchetti nel marzo del 1952, presentata da Alfonso Ossorio e Michel Tapié come «une bombe dans le monde artistique parisien»²⁵. La mostra presentava diciassette opere, di cui sei riferibili alla serie dei *black paintings*; nello specifico, in *Number 7*, *Number 14* e *Number 24*, tutte datate 1951, emergevano quelle che lo stesso Pollock definirà le sue «prime immagini»²⁶.

La critica coeva non ha accolto favorevolmente quello che secondo alcuni è stato considerato "un incidente di percorso" nel lavoro di Pollock²⁷, poi subito abbandonato per un ritorno alle composizioni astratte²⁸. Ma non per tutta la critica le cose sono andate così. Un anno e mezzo dopo la mostra di Pollock allo Studio Paul Facchetti, infatti, Jaguer avrebbe pubblicato sul primo cahier «Phases», accanto a un poema di Louis Scoutenaire, parte di un'opera di Pollock senza peraltro alcun commento in proposito. In seguito ad alcune verifiche in sede di ricerca, si è scoperto che Jaguer ha "prelevato" il doppio ritratto proprio dalla quarta di copertina del catalogo della mostra da Facchetti (fig. 7). All'interno del circuito

delle riviste legate a Jaguer, poi, quest'opera circolerà non poco, riscuotendo, com'era logico, un discreto successo tra gli artisti ed editori delle riviste fino al 1959. Lo si incontra, ad esempio, nel secondo fascicolo di «Il gesto», in prima pagina, e nel secondo fascicolo di «Documento Sud» ad apertura dell'articolo di Mario Persico *Prima idea per una etica dello scandalo*; entrambe riviste che in un modo o nell'altro proponevano un'uscita dall'*empasse* informale. Un particolare di un'opera di Pollock appartenente alla stessa serie è pubblicato ugualmente sulla copertina del primo fascicolo di «Direzioni». Pubblicare quest'opera aveva un preciso significato: prendere non solo una posizione favorevole nei confronti di questa fase dell'opera dell'artista, assegnando al doppio ritratto il ruolo strumentale di "prova" anti-informale, di ritorno a quell'automatismo che aveva caratterizzato il lavoro di Pollock dei primi anni Quaranta e a una figurazione utile per uscire dall'informale.

Ritornando alla monografia di Jaguer, suggerire un raffronto tra Baj e le opere di Pollock del "ritorno alla figura" era funzionale anche per creare un parallelo tra l'artista americano e il percorso dei nucleari che avevano saputo discostarsi dalle restrittive indicazioni contenute nel loro stesso manifesto del 1952 con la mostra *Prefigurazione: prospettive del movimento nucleare*, del giugno dell'anno successivo, presso lo Studio B24. Questa mostra è importante per il gruppo perché oltre a segnare una base programmatica più matura apre agli stimoli di una nuova figurazione, «così una volta disintegrata, tentano di ricomporre la pittura, ne ricercano i simboli e le ragioni di vita»²⁹, scrive Enrico Brenna, da Jaguer citato. Quelle macchie, quelle *taches*, infatti, da cui erano partiti i milanesi e che Jaguer già conosceva attraverso le opere di Georges Mathieu, Wols, Christine Boumeester, Henri Goetz e dello stesso Pollock, erano state immediatamente interpretate come premessa per una nuova figurazione, cosa che aveva sicuramente affascinato Jaguer, che vedeva una possibilità altra dall'informale.

Automatismo controllato e calligrafia

Nell'Italia degli anni Cinquanta, così come anche all'estero, la critica militante usa spesso una terminologia che rimanda, direttamente o indirettamente, alla calligrafia³⁰. Si parla di "calligrafia", nel senso qui dato al sostantivo, a proposito di Paul Klee, di Marc Tobey, così come di «calligrafismo» per la pittura nucleare³¹ e come si parlerà in accezione negativa di «calligrafismo automatico» nel 1960³² per indicare le ricerche legate all'automatismo come decadenti, a favore di un rinnovamento in chiave cinetica dell'arte. Ma parlerà di «ideografie preagrarie delle stirpi gialle» anche Emilio Villa a proposito della Scuola del Pacifico nel

1954³³, o Roberto Longhi che a commento dei disegni di Renato Guttuso ne ribadirà la distanza dalla «scrittura cinese o ittita»³⁴. Mentre De Libero, nel 1952, fa ricorso al sostantivo “ideogramma” per distanziare le ricerche di Afro e Birolli «dai vari Cagli, Capogrossi ecc.» accusati di «ricreare non la natura, bensì l’idea delle cose, un ideogramma della vita»³⁵. E ancora Villa a proposito di Colla³⁶, Carluccio per Becchis³⁷, Crispolti per Fontana³⁸, Barilli per Kline³⁹ e Urbanek a proposito delle illustrazioni di Willi Baumeister, «che fondò un tipo del tutto nuovo d’illustrazione artistica, in cui, in un evidente linguaggio ideografico, parola ed immagine si completano a vicenda».

Nell’inchiesta *Situation de la peinture en 1954*, lanciata dalla rivista «Medium. Information surréaliste»⁴⁰ e curata da Charles Estienne e José Pierre, quali esempio campione, Hans Arp, parlando della pittura della nuova generazione e dei vari tentativi da parte della critica di classificarla, sosteneva che essa

refuse d’être baptisée. Elle n’est pas trop éloignée d’une peinture automatique. Le lien qui la relie au vaste monde de l’art chinois et japonais et souvent tout simplement à une nouvelle interprétation de la nature ne permet pas encore de la fixer. Ces jeunes peintres s’intéressent aux problématiques les plus émouvants, au hasard, à la constellation, à des problèmes donc qui étaient ma préoccupation déjà à l’époque Dada et dont maints reliefs, collages, papiers déchirés témoignent⁴¹.

E Stanley William Hayter, nel corso della stessa inchiesta, vedeva sempre nelle nuove ricerche

une tendance directement issue du surréalisme, même non avoué ; effort vers l’intégration de l’expérience de l’homme (cf. la peinture chinoise) plutôt que le fractionnement typique des écoles occidentales. Certaines directions de la peinture soi-disant abstraite ont démontré leur faillite ; on est abstrait comme la pensée de l’homme, mais la poursuite des moyens ne réussit pas sans la poursuite de la réalité. On cherche le fétiche plutôt que le symbole, qui dévient facilement chiffre, ou même étiquette⁴².

Sulla scia dell’interesse per le calligrafie orientali e di un parallelo aggiornamento sull’automatismo surrealista e le avanguardie storiche, il gruppo di giovani artisti romani riuniti attorno alla rivista «L’Esperienza Moderna» s’interessa alle sollecitazioni delle ricerche dada e astratto-surrealiste. Così scrive Achille Perilli in un articolo pubblicato sul primo numero della rivista da lui diretta, nell’ambito dell’aggiornamento dell’arte italiana su queste nuove ricerche: «Sotto il segno dell’irrazionale procede l’umanità e, questo continuo scendere in profondità, nel più profondo del più profondo, fino al più segreto io è parte importante della ricerca contemporanea, tesa a ricreare in nuove forme e in nuove immagini la mitologia del nostro mondo»⁴³, esortando, nel numero successivo: «Abbandoniamo il razionale, il naturale, il concettuale, il simbolico e ritroviamo ancora il segreto piacere dell’alchimia, del ritornare a perdersi in sé, dell’automatismo, della calligrafia, dell’assurdo»⁴⁴.

Il recupero di primordiali tensioni s'inserisce nella ricerca di quelle sensazioni archetipiche che avrebbero permesso alla nuova generazione di esprimere al meglio le tensioni offerte «dall'inconscio sulla ragione»⁴⁵, in uno spirito di allineamento sperimentale con le coeve avanguardie europee e proprio l'automatismo e la calligrafia, allora ampiamente rappresentati a Parigi dalla rivista «Phases», saranno due dei tramite attraverso i quali si realizzerà il percorso di ricerca degli artisti dell'«L'Esperienza Moderna».

Quando, nel settembre 1957, Jaguer entra in contatto con Achille Perilli e Gastone Novelli grazie all'intercessione di Luigi Boille, artista italiano residente a Parigi, che con molta probabilità aveva intuito la possibilità di un contatto proficuo tra le due riviste, l'intesa fu immediata. Dalle prime due lettere della corrispondenza si apprende innanzitutto lo scambio d'esemplari delle riviste e il conseguente stupore nello scoprire il programma comune. Vi è, inoltre, in Perilli la consapevolezza che «ce qui se passe au présent dans l'Europe est destiné à changer notre monde visuel et poétique dans la mesure et avec la même violence avec laquelle tant de canons picturales et littéraires ont été changés par la révolution cubiste et dadaïste»⁴⁶.

Analizziamo l'interesse per la calligrafia orientale. Il numero uno dell'«L'Esperienza Moderna», pubblicato nell'aprile del 1957, presenta, infatti, corredato da un ampio apparato iconografico, l'articolo di Fosco Maraini sul *Segno della scrittura giapponese*⁴⁷ che trova rispondenza nell'articolo di Pierre Alechinsky *Au dela de l'écriture* edito su «Phases» del 1955⁴⁸, inserendosi in un contesto bibliografico ed espositivo internazionale ricco di stimoli in tal senso: sia Maraini che Alechinsky pubblicano l'ideogramma EL NAGAI come esempio esplicativo delle otto leggi "formali" della calligrafia.

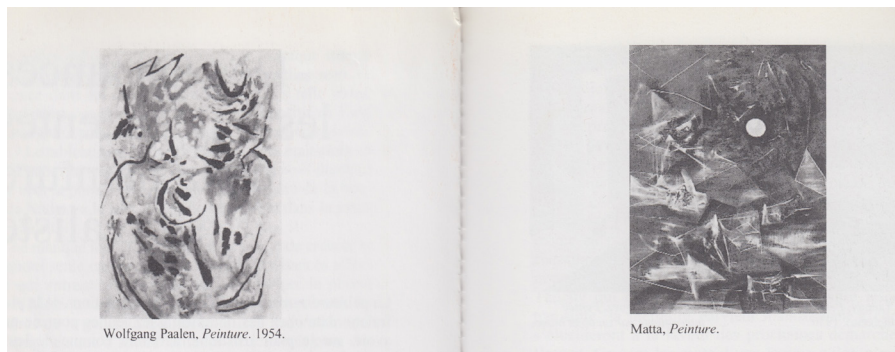
In una lettera a Jaguer, Perilli assegna alla pratica dei calligrafi orientali il valore di «automatismo controllato»⁴⁹, legando implicitamente il gesto calligrafico alla pratica surrealista e connotandolo di una valenza continuativa rispetto ad essa, mentre nel numero uno dell'«L'Esperienza Moderna», pubblicato nell'aprile del 1957, l'articolo di Fosco Maraini sul *Segno della scrittura giapponese* mette in risalto le complessità fonetico-visuali del triplice valore dell'ideogramma, da lui definito come "la madre di tutte le arti", e cioè significato, suono e apparenza.

Le "mutazioni genetiche" dell'automatismo non si esauriscono entro le date trattate in questo articolo, e probabilmente non si sono ancora esaurite. Esse fanno parte, infatti, di una serie di sottoculture che persistono nella ricerca di un surrealismo che segue vie parallele rispetto all'arte contemporanea.

Desidero ringraziare Cristina Casero, Lara Conte e Luca Pietro Nicoletti per l'opportunità di partecipare a un convegno così ricco di spunti e di novità, e per aver pazientemente aspettato. Dedico questo studio a mio fratello Giorgio, con tutto l'affetto.

- 1 Anche questa definizione ha i suoi limiti, se si considerano i rapporti di reciproco scambio tra artisti americani e artisti europee.
- 2 A. Breton, *Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste*, in «Minotaure», 12-13, 1939, poi in *id.*, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1945 ed ediz. successive (ediz. consultata *id.*, *Le surréalisme et la peinture. Nouvelle édition révue et corrigée 1928-1965*, Paris, 2006, pp. 191-198).
- 3 Si pensi in particolare a Dominguez e Matta, che guarderanno a Tanguy proprio tra 1939 e 1944.
- 4 Breton, *Des tendances les plus récentes*, cit., pp. 191-193.
- 5 Cfr. su questo tema cfr. F. Flahutez, *Nouveau Monde et nouveau Mythe. Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'Ecart absolu' (1941-1965)*, Paris, 2007.
- 6 Il testo verrà pubblicato in Breton, *Le surréalisme et la peinture*, cit., pp. 73-114.
- 7 *Ivi*, p. 109.
- 8 C. Greenberg, *Review of Exhibitions of Marc Chagall, Lyoned Feininger, and Jackson Pollock*, in «The Nation», 27 novembre 1943, poi in *id.*, *The collected essays and criticism*, vol. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, Chicago, 1988, pp. 164-165.
- 9 *Id.*, *Review of Exhibitions of William Baziotes and Robert Motherwell*, in *ivi*, p. 239-240.
- 10 Cfr. i numerosi e fondamentali studi di Laurence Bertransd-Dorléac, tra cui L. Bertrand-Dorléac, *Après la guerre*, Paris, 2010.
- 11 Cfr. E. De Chassey, *Après la table rase, in 1945-1949. Répartir à zéro. Comme si la peinture n'avait jamais existé*, catalogo della mostra (Lione, 24 ottobre 2008 – 2 febbraio 2009), Paris, 2008, pp. 19-32 e saggi annessi.
- 12 Mi permetto di rimandare a G. Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases e l'Italia*, Roma, in corso di stampa.
- 13 *Ibidem*.
- 14 A. Jorn, *Discours aux pingouins*, in «Cobra», 1, 1949, p. 8, poi in *id.*, *Discours aux pingouins et autres écrits*, Paris, 2011, pp. 91-95.
- 15 *Ivi*, p. 91-92.
- 16 S. Dangelo, *L'expérience spatiale en Italie*, in «Phases», 2, 1955, pp. 45-48.
- 17 *Ibidem*.
- 18 E. Baj, *Spiralen*, 1951, smalto su tela, 100 x 200 cm. Collezione privata.
- 19 *Ivi*, p. 7.
- 20 *Ivi*, p. 8.
- 21 G. Novelli, *La grande bestemmia*, tecnica mista su tela, 200x130 cm. Roma, Collezione G.T. Liverani.
- 22 C. Vivaldi, *Gastone Novelli*, catalogo della mostra (Roma Galleria La Salita, dal 29 marzo 1958), Roma, 1958, p.n.n.
- 23 Jaguer, *Baj*, cit., p. 9.

- 24 E. Baj, *Cose, fatti, persone*, Milano, 1988, p. 33.
- 25 *Jackson Pollock*, catalogo della mostra, (Parigi Studio Paul Facchetti, marzo 1952), présentation de M. Tapié, A. Ossorio, Paris, 1952, p.n.n.
- 26 Lettera di Jackson Pollock a Alfonso Ossario, in J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, Milano, 2006, p.89.
- 27 A questo proposito cfr. E. A. Carmean, *Les peintures noires de Jackson Pollock*, in *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Parigi, Centre Georges Pompidou, 21 gennaio – 19 aprile 1982), a cura di D. Abadie, Paris, 1982, pp. 54-77.
- 28 Rosalind Krauss, ad esempio, non è d'accordo con questa lettura nel saggio Krauss. *Jackson Pollock: una lettura astratta*, cit., pp. 235 - 253.
- 29 É. Jaguer, *Baj*, Milano, 1956, p. 10.
- 30 Cfr. F. Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, voll. I e II, Pisa, 1996.
- 31 *Ivi*, p. 86.
- 32 *Ivi*, p. 87.
- 33 *Ivi*, p. 253.
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 *Ivi*, p. 254.
- 37 *Ibidem*.
- 38 *Ivi*, p. 87.
- 39 *Ivi*, p. 254.
- 40 C. Estienne-J. Pierre, *Situation de la peinture en 1954*, in «Médium. Information surréaliste», 4, 1954, pp. 43-54.
- 41 *Ivi*, p. 49.
- 42 *Ivi*, p. 48.
- 43 A. Perilli, [s.t.], in «L'Esperienza Moderna», 1, 1957, p. 1.
- 44 *Id.*, *Documenti per una nuova figurazione*, in «L'Esperienza Moderna», 2, 1957, p. 30.
- 45 G. Novelli, *La macchina Totem*, in «L'Esperienza Moderna», 1, 1957, p. 3.
- 46 Lettera di Achille Perilli a Édouard Jaguer, datata 2 ottobre 1957, in Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases e l'Italia*, cit.
- 47 F. Maraini, *Il segno della scrittura giapponese*, cit. L'articolo è un estratto dal libro F. Maraini, *Ore giapponesi*, Bari, 1957.
- 48 P. Alechinsky, *Au déla de l'écriture*, in «Phases », 2, 1955, pp. 27-33.
- 49 Lettera di Achille Perilli a Édouard Jaguer, datata 2 ottobre 1957, in Di Natale, *Édouard Jaguer, Phases e l'Italia*, cit. Perilli aveva già parlato di «automatismo calcolato» a proposito del lavoro di Hans Hartung: A. Perilli, *I francesi*, in «Arti Visive», 2, 1952, p.n.n., cit. in Fergonzi, *Lessicalità visiva dell'italiano*, vol. I, cit., p. 75.



Figg. 1-2: Wolfgang Paalen e Matta in A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1945.

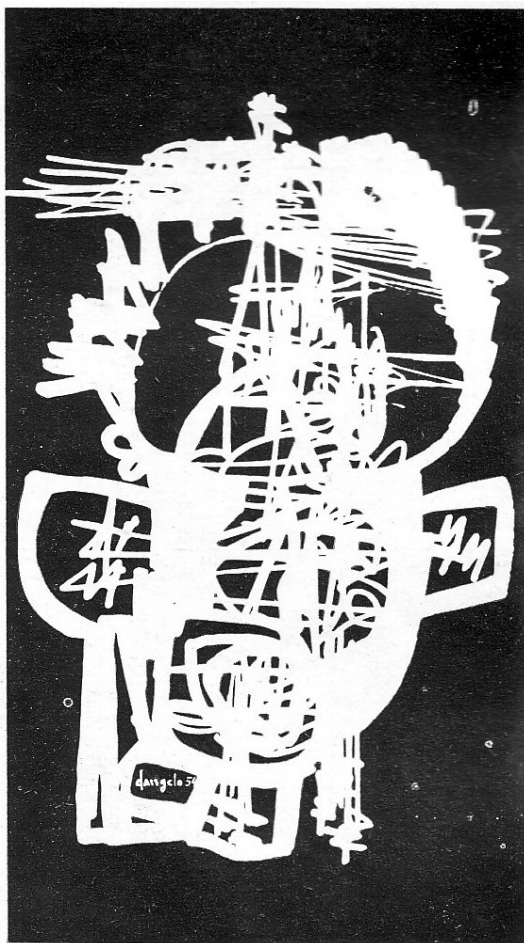


Fig. 3: Sergio Dangelo, in «Phases», 2, marzo 1955.

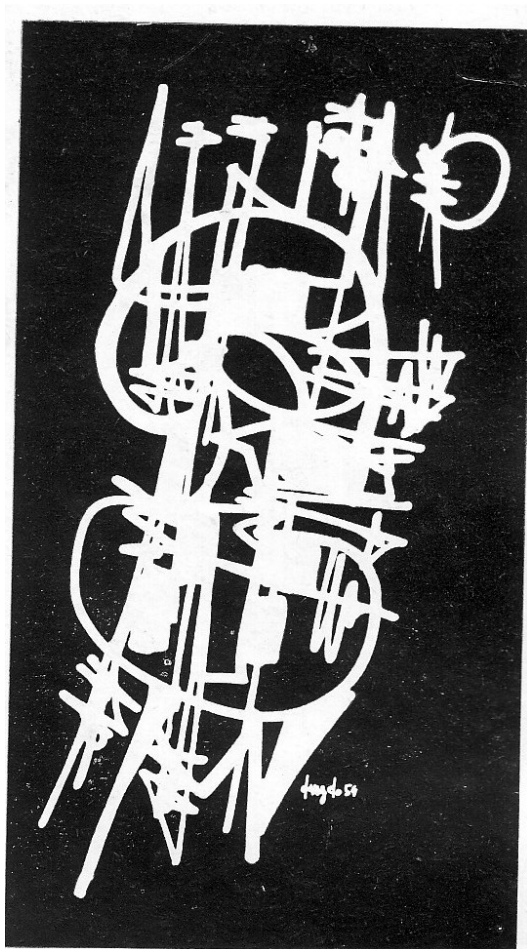


Fig. 4: Sergio Dangelo, in «Phases», 2, marzo 1955.

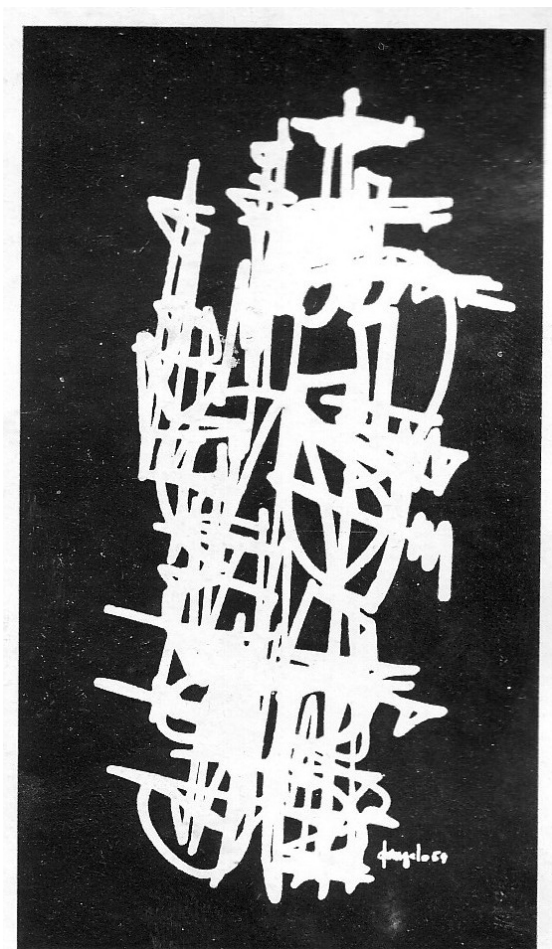


Fig. 5: Sergio Dangelo, in «Phases», 2, marzo 1955.

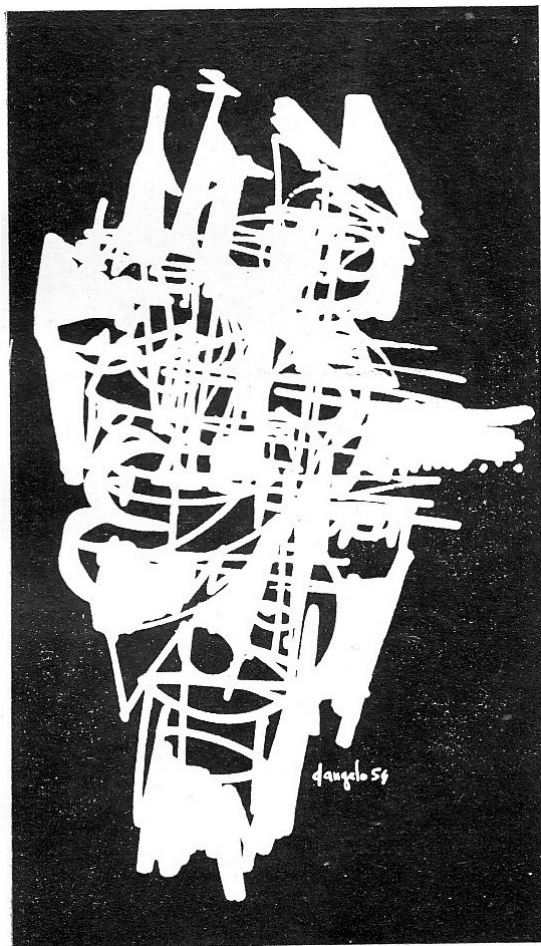


Fig. 6: Sergio Dangelo, in «Phases», 2, marzo 1955.

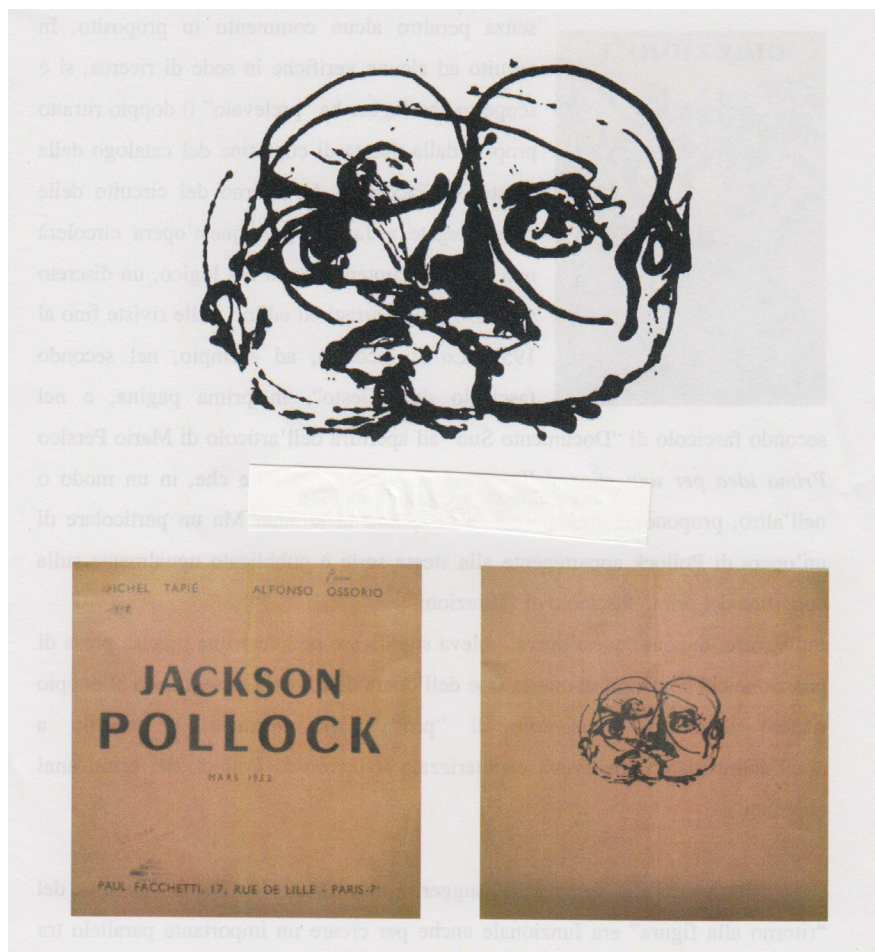


Fig. 7: In alto un frammento di un'opera di Pollock pubblicata su «Phases», 1, 1954, mentre in basso la copertina e la quarta di copertina del catalogo della mostra di Pollock allo Studio Paul Facchetti, Parigi, marzo 1952.

Although indirect, Toti Scialoja's interest in surrealism emerges in successive phases and with different characters during the artist's life. The first glimpse probably dates to 1937, when the artist was 23: a fleeting contact, through the reproduction of a painting by Dalí on an issue of «Minotaure» leafed in the premises of a bookstore in Via Veneto, was a cause of immediate fascination. A few years later, in the reviews of exhibitions and in the articles published between 1944 and 1948 in Alba de Céspedes' magazine «Mercurio», surrealism appears as one of the artist's main polemical objectives, and the works in some way related to Breton's movement are constantly the object of radical criticism. Finally, during the fifties, another major change occurred: American artists' works, and especially Gorky's, showed the way for a use of surrealism as an operative practice; on that basis Scialoja developed both his own thought on painting, to be found in the Giornale di pittura, and his own practice, to be found in his paintings, in the experimentation of techniques in which a margin is deliberately left out of the rational control of the expert gesture. In my article I intend to present these different moments, focusing in particular on the fifties and on the comparison between the works of those years and some unpublished pages of the Giornale di pittura.

Il nome di Toti Scialoja non si associa comunemente al surrealismo, e tuttavia un legame – indiretto e discontinuo – affiora in fasi successive e con valori di segno opposto nel corso della vita dell'artista. Nelle pagine che seguono mi soffermerò su tre momenti particolarmente significativi: aurorale il primo, perché nel ricordo dell'artista legato alla decisione di dedicarsi a tempo pieno alla pittura; polemico il secondo, quando il surrealismo è oggetto di severe critiche negli articoli di Scialoja per la rivista «Mercurio»; operativo infine il terzo, quando l'artista recupera, attraverso la conoscenza della pittura americana, l'eredità surrealista nel suo versante tecnico e sperimentale. Di quest'ultimo momento, oltre che nelle opere di Scialoja, si trovano ampie tracce nel *Giornale di pittura* redatto dall'artista tra 1954 e 1964: un documento prezioso, nelle cui pagine edite e inedite si snodano riflessioni e pensieri maturati sul corpo vivo della pittura propria e altrui, che costituisce la fonte principale di questo studio¹.

Il primo incontro di Toti Scialoja con il surrealismo è avvenuto con ogni probabilità nel 1937, quando l'artista aveva ventitré anni. È stato lui stesso a raccontarlo, in una intervista rilasciata a «mondoperaio» molto tempo dopo, nel 1991:

All'epoca mi capitò tra le mani una rivista surrealista, «Minotaure», che arrivava alla libreria Rossetti di via Veneto. Sfolgiandola avevo visto l'immagine di un quadro molto strano, di un pittore a me ignoto. La sera al caffè con gli amici (allora la sera non c'era assolutamente traffico e Roma era una città meravigliosa) chiesi a Cagli: «Corrado, io ho visto su "Minotaure"»

l'immagine di un quadro di un artista di cui non ricordo il nome, che tuttavia mi ha incuriosito». Allora, per far capire di chi parlavo, tirai fuori una matita e feci il disegno di quello che avevo visto. Sorprendendomi Cagli disse: «ma questo è Dalí e tu sei un pittore, perché hai fatto questo disegno senza mai staccare la matita dal marmo (il tavolino) e hai un segno interessante». Ricordo che questa fu la prima affermazione convinta che mi incoraggiò a dipingere².

La testimonianza di Scialoja è interessante sotto almeno due punti di vista: il primo, e più generale, riguarda l'informazione specifica sulla disponibilità di «Minotaure» in una nota libreria romana, informazione che a sua volta riverbera sulla circolazione delle riviste surrealiste in Italia nella seconda metà degli anni Trenta, e in particolare delle riviste costose come «Minotaure», e sul ruolo giocato da alcune librerie delle grandi città come Roma e Milano nella importazione di pubblicazioni guardate con sospetto dal regime fascista sia per le scelte estetiche e editoriali, sia per il prezzo di vendita molto alto, ritenuto poco consono allo stile di vita fascista³.

Il secondo, e più pertinente, riguarda il ruolo che Scialoja, più o meno consapevolmente, assegna al surrealismo nella sua testimonianza: la scoperta di Dalí viene fatta coincidere, nel racconto autobiografico, con il riconoscimento della propria attitudine alla pittura da parte di un artista, Corrado Cagli, maggiore di pochi anni ma già celebre. La fascinazione per un quadro tanto sconosciuto e nuovo da non poter essere descritto, e da poter essere riferito invece soltanto attraverso un tentativo di rievocazione grafica, è dunque in un certo senso l'occasione per la rivelazione del talento a se stesso, per la conferma della scelta, certo impegnativa per un giovane uomo nato in una famiglia di giuristi e professori universitari, di interrompere gli studi di giurisprudenza per dedicarsi interamente alla pittura. Il surrealismo – o almeno una delle sue possibili declinazioni in pittura – viene dunque posto da Scialoja all'origine della decisione determinante della sua vita.

Se volessimo individuare con maggiore precisione la fonte dell'entusiasmo di Scialoja, negli anni centrali del decennio Dalí è molto presente su «Minotaure», con riproduzioni di immagini, disegni, scritti, ma potremmo escludere per ragioni cronologiche il numero 10 (primo della terza serie, unico del 1937 e stampato solo nel mese di dicembre) e concentrare la nostra attenzione sui fascicoli pubblicati nel 1936: nel numero 8, ad esempio, Dalí è l'autore della copertina e due sue opere sono riprodotte all'interno dell'articolo *La peinture surréaliste* di Tériade (fig. 1); di sua mano sono inoltre le illustrazioni per *Trois sechéresses* di Edward James⁴. Sul numero 9 la presenza visuale dell'artista catalano è limitata a una sola tavola fuori testo a colori del quadro già riprodotto nel numero precedente, ancora noto con il titolo *Espagne, prémonition de guerre civile*. La ricorrenza dell'immagine permette di ipotizzare che sia stata proprio la riproduzione di questo quadro, dall'architettura formale impervia e sicuramente inedita per un giovane cresciuto nell'Italia fascista, ad attrarre l'attenzione del giovane Scialoja.

Nel settembre 1944, a tre mesi dalla liberazione di Roma e con la guerra ancora in corso in nord Italia, Scialoja inaugura la sua collaborazione con «Mercurio», la nuova rivista fondata e diretta da Alba de Céspedes. Il trentenne pittore, che ha alle spalle una breve collaborazione con «Il Selvaggio» di Maccari, cura la rubrica *Arti figurative* e le notizie, restituendo il quadro vivace di una scena artistica e culturale desiderosa di tornare alla normalità dopo la guerra e i mesi orrendi dell'occupazione nazista⁵.

Vicino in questo periodo a Cesare Brandi⁶, Scialoja attraversa una fase interessante e inquieta della sua pittura: sempre più avverso al realismo di marca politica con il passare dei mesi e degli anni, critico nei confronti della pittura astratta, l'artista si assesta su un'attitudine espressionista che, come ha ricordato Claudio Zambianchi, interpreta l'opera nei termini di un «sedimento della coscienza»⁷. In questo quadro, evidentemente mutevole e in continua evoluzione, lo sguardo di Scialoja critico d'arte si fa via via più acuto, il lessico si affina, le scelte si precisano anche ribaltando assunti precedenti. Sette anni dopo la scoperta di Dalí sulle pagine di «Minotaure» Scialoja, superato ormai quel primo incantamento, manifesta una radicale avversione per il surrealismo e per tutto quanto appare in qualche misura riconducibile al movimento fondato da André Breton, o piuttosto alle sue multiformi incarnazioni. Così ad esempio, rispetto a De Chirico, «[n]el surrealismo che pur da quella pittura deriva, sconsideratamente si passa dall'altra parte, e sprofondati nella fumosità letteraria e oziosa dell'inconscio si abbandona ogni luce per una arbitraria e antiformale trascrizione»⁸.

In un articolo uscito qualche mese dopo, dei surrealisti si nota la «posizione scettica, da nausea di troppa civiltà, giuoco, indifferentismo morale»⁹, mentre la particolare situazione del contesto italiano, presentata in una conferenza alla Bussola in chiave di «decadentismo pittorico», appare segnata tra l'altro dalla «miracolosa immunità» rispetto al surrealismo:

Poi c'è il fatto che noi siamo rimasti ermeticamente illesi dalla elegante putrefazione del surrealismo e dalla gelida sterilizzazione dell'astrattismo. Che sono due modi egualmente pre-formali e anti-formali, automatici e volontari, psicoanalitici e algebrici, che si precludono la possibilità di creare immagine figurativa, cioè di far arte. [...] La nostra miracolosa immunità vuole essere il segno di un destino pittorico, dimostra che si va maturando nella nostra cultura figurativa cosciente di quello che è forma, questa molteplicità e ricchezza di cuore e non di retina, questa complessità di visione e non di ottica; che preparano una pittura dove vita e fantasia convivranno entrambe al colmo, in una nuova, piena e irreali naturalezza¹⁰.

Oltre al diffuso sospetto per un certo tipo di irrazionalismo, le ragioni del disprezzo nei confronti del surrealismo sono probabilmente riconducibili da una parte a una conoscenza frammentaria del movimento, o anche solo alla messa

a fuoco delle sue radici culturali; dall'altra a uno sviluppo interno del linguaggio pittorico nella direzione, come si è accennato, di una vena espressionista. Nonostante il maturare di un giudizio estremamente critico che troverà formulazione compiuta in *Fine dell'avanguardia*, deve essere stato Brandi il primo a instillare il dubbio sull'effettivo spessore del surrealismo, al di là della cartografia concettuale di Breton o dei singoli esiti figurativi. È comunque nella recensione di *Carmine o della pittura* che Scialoja abbandona i toni polemici e cita, tra i «vertici lucidi» del libro, le pagine in cui Brandi tratteggia «la poetica surrealista vista positivamente come riconoscimento critico della natura simbolica della costituzione di oggetto»¹¹. Ma ancora nel numero successivo, recensendo alcuni volumi sull'arte francese, Scialoja può dichiarare con sollievo la chiusura in Francia del «ventennio delle macabre dilettezioni surrealiste e astrattiste»¹², mentre nei lavori «americani» degli artisti emigrati negli Stati Uniti durante la guerra intravede «documenti di una fusione, di una infezione surreale e astratta, in cui traverso i caratteri microboformi e cromosomatici e i vari momenti cariocineticici dell'astrattismo, si arriva addirittura alla trascrizione diretta del subconscio, della verminosità dell'anima»¹³.

È una condanna senza appello quella che unisce surrealismo e pittura astratta, che se può trovare conferma nelle scelte pittoriche coeve, resta tuttavia difficile da interpretare criticamente e da ricostruire nella sua genesi e sviluppo, al di là di alcune considerazioni sul dibattito contemporaneo e sulla circolazione di opere e notizie nei primi anni del dopoguerra. Allo stato attuale della ricerca, sono le riflessioni intorno alle proprie scelte pittoriche che appaiono determinanti: ne fanno fede la ricostruzione di una sorta di genealogia espressionista nel commosso articolo con il quale, nella primavera 1945, Scialoja ricorda Chaïm Soutine, e in generale l'interesse appassionato, ampiamente condiviso negli anni successivi alla seconda guerra mondiale, per gli sviluppi della generazione dei maestri della pittura francese, da Braque e Picasso a Matisse e Chagall. Un articolo dedicato a quest'ultimo chiarisce ulteriormente i termini del problema nella rallegrata considerazione che l'artista «non cadrà mai in una forma intellettuale di surrealismo, ma sarà piuttosto vicino alle cantilene infantili»¹⁴, dove la sottolineatura del registro fiabesco sottrae il maestro a ogni sospetto di intellettualismo, lo avvicina a un registro popolare e al tempo stesso lo accomuna a Scialoja nella passione per le filastrocche.

Tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni del decennio successivo gli orizzonti di Scialoja si ampliano; alla partecipazione alla miriade di iniziative, mostre e nuove associazioni, si affiancano già dal 1947 i ripetuti viaggi a Parigi, che nutrono le recensioni e gli articoli per le riviste romane¹⁵. Nella pittura di Scialoja l'evento

maggiore del periodo è senza dubbio il ripensamento della pittura astratta, che proprio in quegli anni a Roma vede l'addensarsi di esperienze riunite intorno a gruppi di artisti (Art Club, Origine), riviste («Spazio», «Arti visive»), e naturalmente alla capillare attività delle gallerie¹⁶.

L'adozione di un linguaggio astratto passa, per Scialoja come per molti altri artisti, anche attraverso una maggiore conoscenza della pittura delle avanguardie europee, grazie alla accresciuta circolazione sia di opere che di immagini a stampa, oltre che naturalmente alla possibilità, seppur limitata, di tornare a viaggiare. Senza potermi soffermare qui sul complesso itinerario pittorico di Scialoja, vorrei tuttavia ricordare che la prima pittura astratta, all'inizio degli anni Cinquanta, appare come una libera interpretazione dell'astrazione geometrica, legata a una intelaiatura cubista della superficie dipinta (fig. 2); e che questa architettura interna del quadro comincia a perdere alcuni tratti di rigidità nel corso del 1955 (fig. 3), per poi affrancarsi definitivamente nel 1956 e passare a una stesura decisamente più libera e sperimentale nel 1957 (fig. 4), dopo il viaggio negli Stati Uniti dell'autunno precedente¹⁷. Non c'è dubbio che se l'amicizia e la vicinanza di Afro hanno potuto in un primo momento indirizzare la pittura di Scialoja verso lo scioglimento della struttura di ascendenza geometrizzante, altre suggestioni arrivano evidentemente da direzioni diverse. Da questo punto di vista il *Giornale di pittura* rappresenta uno specchio prezioso non solo dell'elaborazione concettuale, ma anche del continuo rimuginare sulla pittura in tutti i suoi aspetti. È qui che si registra tra l'altro, il deciso cambio di opinione anche sul surrealismo.

Già in un brano del novembre 1955, pubblicato nell'edizione curata nel 1991 dallo stesso Scialoja per gli Editori Riuniti, il surrealismo compare finalmente senza alcuna valutazione negativa come «automatismo psichico e fede in quella inesauribile fonte di energia inconsapevole che è ogni coscienza umana», e dunque come elemento del «nuovo "rovello" che rende così viva, toccante, attuale» la pittura americana del dopoguerra¹⁸. È però nel 1956, in una lunga riflessione redatta su carta intestata della Catherine Viviano Gallery nel corso del viaggio in nave di ritorno da New York, datata 28 novembre-4 dicembre 1956 e parzialmente pubblicata nell'edizione del *Giornale* del 1991, che troviamo traccia di una diversa percezione e valutazione del surrealismo. Il testo è una sorta di rimediazione sull'esperienza americana, nella quale Scialoja ragiona sulla situazione generale del dopoguerra e sulle fonti delle opere viste a New York, individuando nell'automatismo di ascendenza surrealista uno dei motori della nuova pittura, operante «in una diretta trasmissione di sé al mezzo espressivo che uno stile assoluto di pittura aveva come isolato e messo in estrema evidenza»¹⁹.

Penso che i ragionamenti di Scialoja sulla pittura altrui, condotti con grande eleganza, siano il precedente necessario della liberazione della pittura dell'artista, a partire dalla tecnica, nella duplice accezione dell'abbandono dei colori a olio per una sua pittura opaca e materica da una parte, e dall'altra della ricerca di una stesura più libera, capace di mettere in moto quella procedura di automatismo di derivazione surrealista, nella versione più tragicamente soggettiva e carnale degli americani. È la strada che conduce nel giro di un paio d'anni alle *impronte* (fig. 5), ma che vede già prima una serie di tentativi nella direzione di un aggiramento del controllo razionale del gesto pittorico, di un lasciarsi sorprendere da un procedimento non interamente prevedibile, di un abbandonarsi a una sorta di autonomia della materia pittorica. Del resto, gli apprezzamenti per questo modo di procedere sono al centro di molte osservazioni dell'artista: per gli americani, scrive Scialoja in un brano rimasto finora inedito, «il surrealismo è un metodo per sprigionare da sé forze recondite e esplosive, liberatorie, un automatismo che serve a far zampillare il petrolio nero e fecondo dell'anima»²⁰.

Queste riflessioni, risalenti al novembre 1957, mostrano come il nodo del problema fosse in quel momento il carattere operativo dell'eredità surrealista, la sua trasformazione nelle mani di una generazione di artisti che aveva guardato con intelligenza alla pittura europea e ne aveva tratto una serie di insegnamenti direttamente trasferibili sulla tela. Non a caso nel *Giornale di pittura* non si trova alcuna traccia della mostra del surrealismo allestita alla Biennale del 1954, che pure aveva rappresentato un momento importante per la conoscenza diretta di molte opere²¹; e i numerosi riferimenti a Miró che costellano in particolare la seconda metà dell'annata 1956, sono quasi tutti legati, prima e dopo il soggiorno newyorkese, al desiderio di capire in profondità la pittura di Gorky. Dunque, riprende Scialoja in un'altra pagina inedita cronologicamente molto vicina al brano appena citato,

l'automatismo era un modo di far raccogliere ed eseguire dalla mano un messaggio di un altro occhio, segreto, aperto sul buio gremito di un paesaggio interiore, un occhio infrarosso. Oggi il "gesto" deriva dall'automatismo surrealista ma ne emerge, se ne libera. Non esegue suggerimenti esoterici ma vive di vita propria, è già simbolicamente se stesso. La superficie bianca del pittore T[wombly] non è rigata e percorsa da un segno soltanto automatico (vecchia posizione surrealista sperimentale) ma dalla traccia di una mano viva, la mano il polso dell'uomo, il tremito della mano piena di sangue, sensibile come una spugna di nervi, mossa da una energia che viene da molto più lontano della sola mente consapevole, l'energia e le tenebre di tutta una vita umana, e nel suo tremito, nella sua agitazione è così autonoma, così fusa alla sua unica legge come ogni corpo che segua la sua legge universale d'inerzia e si svolga entro il suo naturale solco fisico di causa-effetto²².

È guardando la pittura degli altri, dei pittori impegnati in un corpo a corpo continuo e conflittuale con la superficie pittorica, che Scialoja trova la misura non solo della sua personale cifra stilistica, ma anche del suo continuo ragionare sulla contemporaneità artistica e sui suoi immediati precedenti. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, parallelamente alla definizione delle *impronte*, emerge chiaramente come sia l'eredità del surrealismo, e non il surrealismo in senso per così dire "filologico", al centro dell'interesse di Scialoja: è la libertà totale leggibile sulla superficie degli americani come risultato dell'approfondimento dell'automatismo surrealista, interiorizzato e trasformato in una proiezione integrale dell'artista sulla tela – sangue e nervi, come scrive a proposito di Twombly – a costituire l'oggetto di una interrogazione ammirata che ha come immediata conseguenza la sperimentazione in prima persona di procedimenti originali e allo stesso tempo assimilabili, in linea di principio, alla pittura di Gorky, de Kooning, Motherwell, Pollock.

C'è un aspetto fisico, legato da una parte a un'idea dello spazio appresa anche attraverso il lavoro teatrale, e dall'altra a una interpretazione personale della materia che di nuovo chiama in causa il surrealismo in forma limitativa, come nel brano del *Giornale* in cui Scialoja dichiara la propria «sazietà» di fronte, tra l'altro, «all'art autre o informel dove il culto della materia è ancora su un piano magico cioè surrealista»²³. Nelle parole di Scialoja il surrealismo viene derubricato a arte magica quando la sua appare una eredità senza evoluzione, quando – scrive polemicamente a proposito dell'informale – è «surrealismo poetico diventato surrealismo letterario, e di cui i quadri non sono che mere illustrazioni o esemplificazioni visive»²⁴.

È insomma quella che appare a Scialoja come la capacità trasformativa dei pittori americani che guida l'artista nella scoperta del surrealismo, o meglio della sua eredità, come dimensione e pratica operativa sperimentale in cui un margine è volutamente lasciato fuori dal controllo razionale del gesto esperto, per divenire il luogo di una «scelta drammatica»²⁵, di un confronto fisico con la materia e con lo spazio della pittura.

Desidero ringraziare Arnaldo Colasanti, presidente della Fondazione Toti Scialoja, e Onofrio Nuzzolese, segretario generale, per aver facilitato in ogni modo le mie ricerche; un ringraziamento particolare a Maria De Vivo e Angela Rorro per i continui confronti e gli scambi di opinione sul Giornale di pittura. Sono grata inoltre a Ilaria Schiaffini e Giulia Tulino per gli essenziali chiarimenti sulla Galleria L'Obelisco.

- 1 Una selezione curata dallo stesso autore è stata pubblicata nel 1991: T. Scialoja, *Giornale di pittura*, prefazione di G. Dorfles, poscritto di D. Fasoli, Roma, 1991. Altri brani sono stati nel corso degli anni inclusi in vari cataloghi di mostre: si veda, a titolo di esempio, G. Appella, *Vita, opere, fortuna critica*, in Toti Scialoja, *Opere 1955-1973*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 5 dicembre 1999 – 13 febbraio 2000) a cura di F. D'Amico, Milano, 1999, pp. 127-193. Una edizione integrale del *Giornale* è in preparazione a cura di Maria De Vivo, di Angela Rorro e di chi scrive.
- 2 A. Lombardi, *Un ricercatore di superficie*, in «mondoperaio», 4, aprile 1991, p. 134, cit. in Appella, *Vita*, cit., p. 130. Accolgo qui l'ipotesi formulata da Appella nella sua accurata cronologia, che fissa al 1937 questo episodio.
- 3 Era questa, ad esempio, la motivazione addotta per il ritiro dalla vendita e la restituzione delle copie all'editore di L. Venturi, *Les archives de l'impressionnisme*, Paris, 1939: il provvedimento è in un documento del Ministero della Cultura Popolare datato 14 ottobre 1939 e conservato in Archivio Centrale dello Stato, Ministero dell'Interno, Divisione Generale della Pubblica Sicurezza, Casellario Politico Centrale, busta 5357, fascicolo 32924, *Venturi Lionello di Adolfo*. Sulla circolazione di riviste surrealiste cfr. F. Rovati, *Dopo Venturi, Torino selvaggia e naturalista*, in *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*, a cura di F. Varallo, Torino, 2016, pp. 213-250.
- 4 Tériade, *La peinture surréaliste*, in «Minotaure», 8, 1936, pp. 5-18 (riproduzioni di due opere senza indicazione del titolo ma identificabili in *Espagne, prémonition de guerre civile* e in *"Periferia della città paranoico-critica"* a p. 11); E. James, *Trois sécheresses*, *ivi*, pp. 53-56. Nello stesso numero Dalí pubblica anche lo scritto *Le surréalisme spectral de l'éternel féminin préraphaélite*, *ivi*, pp. 46-49.
- 5 Si vedano gli articoli raccolti in *Toti Scialoja critico d'arte. Scritti in «Mercurio», 1944-1948*, a cura di A. Tarasco, Roma, 2015. Cfr. Appella, *Vita*, cit., pp. 136-138. Per aspetti più direttamente "politici" degli scritti di Scialoja su «Mercurio» si veda M. Morelli, *Continuità e discontinuità del dibattito intorno all'arte fascista nella riflessione critica di Toti Scialoja e nella querelle con Renato Guttuso (1944-1947)*, in «pianob», 1, 2018, pp. 38-51.
- 6 Brandi aveva presentato la personale di Scialoja a Torino, presso la Società degli Amici dell'Arte, 8-23 marzo 1941; e qualche anno dopo la collettiva *Ciarrocchi Sadun Scialoja Stradone*, Roma, Galleria del Secolo, 2-31 marzo 1947. Nello stesso anno Scialoja aveva iniziato la collaborazione con la rivista «L'Immagine», fondata e diretta da Brandi. Cfr. anche T. Scialoja, *Carmine o della pittura*, in «Mercurio», 19-20, 1946, pp. 181-189, poi in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., pp. 133-141.
- 7 C. Zambianchi, *Il «sedimento della coscienza»: gli scritti di Toti Scialoja su «Mercurio»*, *ivi*, pp. 13-19.
- 8 T. Scialoja, *Carrà e De Chirico*, in «Mercurio», 5, 1945, pp. 150-154, poi *ivi*, pp. 61-64, cit. p. 63.
- 9 *Id.*, *Realismo è rinuncia?*, in «Mercurio», 10, 1945, pp. 149-154, poi *ivi*, pp. 85-90, cit. p. 86.
- 10 *Id.*, *Significato e attualità del nostro "Decadentismo pittorico"*, in «Mercurio», 9, 1945, poi *ivi*, pp. 70-77, cit. p. 77.
- 11 *Id.*, *Carmine o della pittura*, in «Mercurio», 19-20, 1946, pp. 181-189, poi *ivi*, pp. 133-141, cit. p. 140. Cfr. C. Brandi, *La fine dell'avanguardia*, in «L'Immagine», 14-15, 1950, pp. 361-433, poi in *id.*, *La fine dell'avanguardia*, a cura di P. D'Angelo, Macerata, 2008, in particolare pp. 33-50.

- 12 T. Scialoja, *Francesi in tricromia*, in «Mercurio», 21, 1946, pp. 148-155, poi in *Toti Scialoja critico d'arte*, cit., pp. 143-151, cit. p. 146.
- 13 *Ivi*, p. 147.
- 14 *Id.*, *Settanta Chagall a Parigi*, in «Mercurio», 35, 1948, pp. 120-125, poi *ivi*, pp. 192-198, cit. p. 197.
- 15 Si veda la bibliografia degli scritti di Scialoja in <<http://totiscialoja.it/toti-scialoja/scritti/>> (ultimo accesso 18 marzo 2021).
- 16 La bibliografia su questo tema è ormai vastissima ed impossibile da citare con completezza. A titolo di esempio si veda, *Roma 1950-59*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, 12 novembre 1995 – 18 febbraio 1996) a cura di F. D'Amico, Ferrara, 1995; *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio – 27 maggio 2002) a cura di M. Fagiolo dell'Arco, C. Terenzi, Milano, 2002. Sulle riviste: L. Tedeschi, *Algoritmie spaziali. Gli artisti, la rivista "Spazio" e Luigi Moretti (1950-1953)*, in *Luigi Moretti. Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 30 maggio – 28 novembre 2010), a cura di B. Reichlin, L. Tedeschi, Milano, 2010, pp. 137-177; la rivista è stata recentemente digitalizzata ed è consultabile all'indirizzo <<http://arti.sba.uniroma3.it/rivistaspazio/>>; B. Drudi, G. Marcucci, *Arti visive 1952-1958*, Pistoia, 2011. Sulle gallerie: *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria l'Obelisco*, a cura di M.V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma, 2018.
- 17 Cfr. T. Scialoja, *Giornale di pittura*, dattiloscritto conservato presso la Fondazione Toti Scialoja, anno 1958, p. 36: «Nel 1955 ho scoperto il rapporto diretto, fisico e morale, tra il mio corpo e la dimensione piana della tela. Nel 56 ho capito che la pittura è materia, e materia vuol dire terreste spontaneità non ipertrofia, allucinazione o cancro. Nel 57 ho finalmente raggiunto il mio vero gesto espressivo che è quello dello stampare, e ho potuto fondere luce materia e colore in un unico amalgama. Nel 58, attraverso il mio gesto vero ho raggiunto il mio vero ritmo, cioè quella certa ripetizione del gesto che è il mio naturale modo di esistere». Il brano, datato maggio 1958, è già stato citato in Appella, *Vita*, cit., p. 165.
- 18 Scialoja, *Giornale di pittura*, cit., pp. 19-20 (novembre 1955).
- 19 *Ivi*, p. 37. Cfr., per una opportuna contestualizzazione, F. Tedeschi, «*Il vuoto dietro e il vuoto davanti*». *Oltre l'italianità e l'americanismo: la rotta Roma-NewYork nell'esperienza di Afro, Alberto Burri e Toti Scialoja*, in «Predella», 37, 2015, pp. 37-49.
- 20 *Id.*, *Giornale di pittura*, dattiloscritto conservato presso la Fondazione Toti Scialoja, anno 1957, p. 97; il brano è datato «novembre 1957».
- 21 Si veda G. Tomasella, *La mostra del surrealismo alla Biennale del 1954: problemi organizzativi e riflessioni critiche*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, 2017, pp. 171-180; cfr. R. Cogniat, *L'arte fantastica*, in *XXVII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini di Castello, 19 giugno – 17 ottobre 1954), Venezia, 1954, pp. 287-288.
- 22 T. Scialoja, *Giornale di pittura*, dattiloscritto conservato presso la Fondazione Toti Scialoja, anno 1957, p. 98.
- 23 *Ivi*, anno 1958, p. 48 (2 luglio 1958).
- 24 *Ivi*, anno 1959, p. 4 (gennaio 1959).
- 25 *Ivi*, anno 1958, p. 66 (4 agosto 1958).

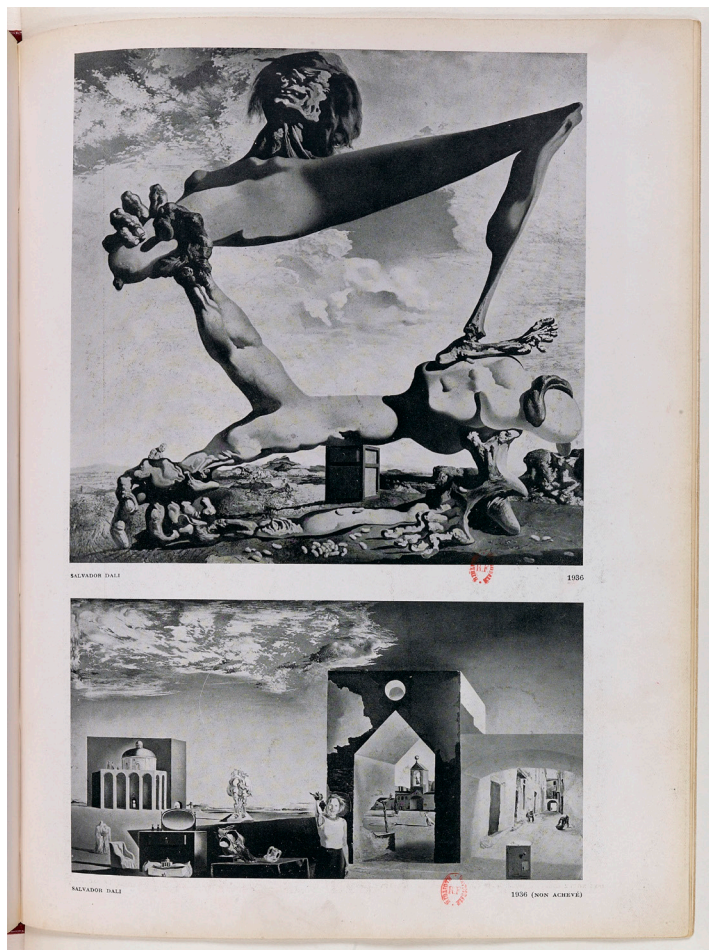


Fig. 1: Pagina dedicata a Salvador Dalí in *Tériade, La peinture surréaliste*, in «Minotaure», 8, 1936: si riconoscono in alto *Costruzione molle con fagioli bolliti* (premonizione della guerra civile), 1936; in basso *Periferia della "città paranoico-critica"*, 1936.



Fig. 2: Toti Scialoja, *Intorno allo scoglio*, 1954, olio su tela di canapa, cm 64,9 x 80,7.
Roma, Fondazione Toti Scialoja [scheda 3564 segnatura OA 1954/015].
Foto Fondazione Toti Scialoja.



Fig. 3: Toti Scialoja, *Estate*, 1955, olio su tela di lino, cm 161,8 x 113,7.
Roma, Fondazione Toti Scialoja [scheda 4996 segnatura OA 1955/003].
Foto Fondazione Toti Scialoja.



Fig. 4: Toti Scialoja, *Irritazione*, 1957, vinilico su tela di canapa, cm 107 x 102,5.
Roma, Fondazione Toti Scialoja [scheda 3308 segnatura OA 1957/003].
Foto Fondazione Toti Scialoja.



Fig. 5: Toti Scialoja, *Ripetizione sabbia*, 1958,
vinilico, sabbie e vernice su tela di canapa, cm 145,3 x 244,5.
Roma, Fondazione Toti Scialoja [scheda 5047 segnatura OA 1958/009].
Foto Fondazione Toti Scialoja.

Although the most experimental charge of Emilio Villa's writing – poet, translator from Semitic languages and art critic – become definite in the second postwar period, some features already emerged during the '30s. By attending the milieu of «Il Frontespizio» magazine and the Florentine hermeticism, Villa got many solicitations by French culture and literature, surrealism included. In 1939, Villa published in «Convivium» magazine the article Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze, where he meditated on the surrealist automatism. Since the study of French literature and art become stronger and deeper during the '50s, the names of Artaud, Bataille, Baudelaire, Breton, Duchamp, Lautréamont, and Rimbaud were essential reference points for Villa and inspired him to choose French language as his favored language for more advanced poems and art critic texts. This essay aims to analyze Villa's knowledge and reuse of surrealist models, topics and procedures in order to develop a complex poetics that reaches maturity in the '50s by poems 17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica (1955) and Heurarium 1947-1961 (1961). Moreover, specific attention is paid to some Villa's and surrealist common topics such as the origin, the dawn, the abyss and the orphic vision. Finally, the text focuses on Villa's identification of surrealist echoes in some Italian and international artists.

Benché la carica più sperimentale della scrittura di Emilio Villa, poeta, traduttore di lingue semitiche e critico d'arte, si delinei compiutamente a partire dal secondo dopoguerra, negli anni Trenta affiorano precise anticipazioni della sua poetica, grazie anche alle sollecitazioni dalla cultura francese, allora mediate dall'ermetismo fiorentino dell'ambiente de «Il Frontespizio» che egli frequenta. In particolare, è possibile individuare alcuni nomi e temi della cultura letteraria e visiva surrealista (o che l'hanno nutrita) in cui trovare un riscontro delle reazioni villiane a tali sollecitazioni tra gli anni Trenta e i primi anni Sessanta, a livello letterario e artistico.

È noto a tutti l'immenso bagaglio culturale attentamente studiato, fagocitato, metabolizzato e demiurgicamente ricreato da Villa; è nota la varietà e la complessità di letture e fonti che hanno nutrito la sua multiforme attività. Accanto ai nomi fondamentali di Joyce e Pound, ma anche di Essenin, Eliot e Olson, a partire da Aldo Tagliaferri¹ diversi studiosi dedicatisi negli anni all'approfondimento della complessa figura di Villa, hanno proposto nomi della letteratura e del pensiero francese, quali Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Duchamp, Breton², Eluard, Artaud, Bataille, Caillois.

Nella primavera del 1939 Villa pubblica su «Convivium» *Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze*³, che sembra essere una risposta alle indagini

di Carlo Bo sulla poesia francese e sul surrealismo pubblicate su «Il Frontespizio» tra il 1937 e il 1938, *Recentissime sul Surrealismo* e *Postilla a Eluard*, anticipate dalla precoce *Nota sul surrealismo* presentata su «Circoli» nel 1935⁴. Gli ermetici hanno riconosciuto nel surrealismo la funzione di ponte fra il passato e il domani, e Carlo Bo è riuscito a farsi promotore di un movimento osteggiato dai suoi contemporanei, per una palese incompatibilità del surrealismo con il pubblico italiano, a causa della “questione cattolica”⁵. I volumi che verranno pubblicati da Bo nel 1944 – *Antologia del surrealismo* e *Bilancio del surrealismo*⁶ – saranno strumenti importanti per la divulgazione della letteratura e della poetica surrealista e per la formazione di giovani generazioni nel secondo dopoguerra. Bo accetta il surrealismo con tutte le sue contraddizioni, senza cadere nella tentazione di epurarlo della sua spinta anticlericale e antiborghese⁷, pur essendo un fervente cattolico. Per questo motivo, la critica ha parlato di un surrealismo cristiano⁸ o di un surrealismo cattolico⁹. Bo inserisce il surrealismo all’interno di una storia della letteratura, insiste sulla sua componente spirituale, ne apprezza la spontaneità e la freschezza, e riconosce un discorso umanamente rivoluzionario.

Le sollecitazioni che giungono a Villa dalla cultura francese, punto di riferimento essenziale per i letterati della sua generazione, sono ancora condizionate, e comunque mediate, da filtri spiritualistici dell’ermetismo.

A Firenze Villa partecipa direttamente ai lunedì del «Frontespizio», cioè alle riunioni settimanali presso la sede della Casa editrice Vallecchi, proprio negli anni più ricchi e contrastati della rivista (1936-38). Come racconta Augusto Hermet in *Lunedì al ‘Frontespizio’*¹⁰ (fig.1), vi si incontravano e scontravano tre generazioni di poeti e scrittori: dai “magni” Papini, Giuliotti, Manacorda e Soffici, ai “medi” Bargellini, Giordani, De Luca, Lisi, La Pira, Betocchi, Casini, Fallacara, Gommoni e Parigi, fino ai “giovani” Bo, Paoli, Vigorelli, Luzi, Lucatello, Macri, Fasolo, Escobar, Bigongiari, Parronchi, Fusero e Villa. Giovani – uno dei quali, Vigorelli, Villa conosceva molto bene dai tempi del seminario – con i quali Villa rimarrà in contatto tramite scambi epistolari e collaborazioni, anche negli anni successivi, dopo la fuoriuscita dalla rivista a seguito delle polemiche innescate dal famoso saggio *Letteratura come vita* di Carlo Bo¹¹. Il testo di Bo è considerato uno dei documenti più validi della nuova stagione ermetica e accredita alla condizione letteraria il senso del “fatto interiore”, del movimento integro e vivo della coscienza, proprio quando «Il Frontespizio», tra il 1937 e il 1938, inizia a ripiegarsi su posizioni di cronaca conformista. Con questo documento Bo e i suoi amici rifiutano l’allinearsi del «Frontespizio» alla cultura fascista e, mentre la rivista ormai diretta dal 1939 da Barna Occhini li investe con pesanti accuse, essi continuano le loro attività su «Letteratura», «Campo di Marte» e «Corrente di Vita Giovanile».

Villa stesso, nella sua ampia attività pubblicistica e di recensioni, tra il 1939 e il 1940 pubblica alcuni scritti su «Letteratura» e «Corrente», tra cui il testo *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, comparso sul numero del 15 marzo 1940 di «Corrente», accanto a quello di Renato Aricata, *Testimonianza di Bo*¹². Come ha ben evidenziato Tagliaferri,

ciò che Villa scrive su Bo lascia trapelare quanto la posizione villiana diverga, nei presupposti, da quella ermetica. Mentre gli studi di Bo sulla poesia di Lorca e sulla letteratura surrealista lo attraggono e innestano interessi che avranno un seguito nella sua poesia, la severa religiosità del primo, e dunque la sua concezione dell'arte come inderogabile ricerca della Verità, lo lasciano perplesso e lo inducono ad avanzare, nella conclusione del testo, e subito prima di citare Michelstadter ('il mondo non è cosa da dirsi'), alcune riserve circa la natura della verità cui può aspirare il linguaggio¹³.

Sulle orme di Michealstadter, infatti, Villa afferma che «la verità sta tutta dalla parte che sfugge al controllo delle nostre operazioni e al campo della parola umana»¹⁴.

Nel giugno e agosto del 1937, Villa aveva pubblicato su «Il Frontespizio» i testi *Sopra il ritorno al canto e Oggetto e Allegoria*¹⁵, che interloquivano direttamente con i testi di Vigorelli su *Alfonso Gatto*, del mese di aprile¹⁶, e di Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto* di maggio, e *In difesa del sentimento e Nota e digressione sull'allegoria* del mese di luglio 1937¹⁷. Villa sostiene la necessità di un ritorno al "canto" come mezzo poetico inevitabile per riprendere il contatto con l'"oggetto" secondo il quale è possibile risolvere in unità, il naturale dissidio tra *verba* e *res* – aspirazione principale della poesia – non solo attraverso la mente, la conoscenza e il vedere, ma anche mediante una visione talmente forte che trattiene a sé l'oggetto della visione stessa¹⁸. Per Villa il riferimento all'oggetto non è il riferimento al mondo reale, ma a un oggetto inteso come prodotto della creazione artistica libera dall'imitazione della natura. In *Oggetto o Allegoria* Villa evidenzia il proprio allontanamento dalle posizioni ermetiche proponendo il nome di Dino Campana¹⁹, che pure era già stato fatto proprio dagli ermetici, ma considerando la poesia di Campana, come affermerà su «Letteratura» nell'aprile del 1939, «capacità del soggetto a raccogliere e bruciare dentro di sé, l'accensione graduata dell'oggetto»²⁰.

Lo stesso atteggiamento di fondo è riscontrabile nelle *Note sul surrealismo*, che prendono lo spunto dalla poesia di Eluard per stigmatizzare le notorie e volute incoerenze della poetica surrealista. Villa si interroga attorno all'automatismo surrealista²¹, e, in particolar modo in Eluard, attorno alla possibilità di un "automatismo controllato", prudente:

E tanto è vero il vigile lavoro "poetico" di Eluard, il suo controllo *prudente*, il suo ordine segnato e non casuale, non "spontaneo", ma accarezzato e allevato, quasi con amore, che qua e là s'odono,

anche a bassa voce, le risonanze di altre “poetiche”, da fermenti non completamente disciolti, da elementi sovrapposti ma non provvisori. [...] L'intenzione eluardiana, ben controllata da una sua continua tensione critica, sempre rigorosamente secondata, sembra voler escludere la possibilità di uno smembramento del corpo normale della sua poesia, e vuole evitare al lettore il sospetto della discontinuità della “ispirazione” automatica, dove si trova in gioco e in partita un purtroppo preciso “concetto” della poesia. Al postutto, una ragione critica che per poco intervenga a indossare la prima impressione della lettura, non può a meno di far serpeggiare il timore che quelle stazioni ove si danno convegno affabile i sensi della poesia intelligibile [...] con le pretese abnormi della ispirazione automatica, non siano costituite sopra una casualità assoluta²².

E di “automatismo controllato” potremmo parlare anche per lo stesso Villa, se seguiamo le parole di Ruggero Jacobbi. Soffermandosi sulle poesie di *Oramai* – raccolta pubblicata nel 1947, ma comprendente componimenti poetici degli anni Trenta e Quaranta – Jacobbi afferma che i testi di *Oramai*²³, pur con i loro capricci irrazionali, sono sostenuti dalla razionalità propria di un discorso e non indulgono ancora a nessun automatismo, e che «un remoto influsso surrealista è semmai presente soltanto nella torrenzialità del procedimento immaginifico e del canto»²⁴.

Nel testo su Eluard, Villa allarga la sua riflessione critica al surrealismo anche all'esperienza dadaista, con posizioni che, nel secondo dopoguerra, verranno riconsiderate:

Se s'ha da credere, tutti crediamo alla “immediatezza” della scrittura: ma distinguendo con cura e passione una immediatezza che voglia dire cordiale sincerità e attenzione scrupolosa nel discernimento – e quell'altra, invece, che è un ozio continuo dentro la sfera del caso. Si rese così imminente quel conflitto che turba e scompone la circolarità rigorosa delle emozioni e del sentimento, per portarla a una dissoluzione in sfere minutissime, e per quanto possibile numerose – con tendenza all'infinito e all'assoluto – dei grumi sentimentali, durante il duro sforzo di perseguire ineffabili rapporti. Storicamente, il tentativo era stato incoraggiato anche dalla esperienza di *da da*, la parola ha fatto dissennare in una imperiosa goduria tutte le avanguardie: perché si collocava nel vuoto, “solo lì si poteva volere, la minima voce, la minima cosa”. Ma l'ultimo attacco – “volere”, “voce”, “cosa” – era un tradimento: e non sarebbe stato giusto, invece discendere alla tremenda umiltà del silenzio e della dimenticanza? Il surrealismo valicava, appunto, *da da* nello inutile sforzo di reintegrare in sistemi variabili di sostanze e valori “poetici” (all'étimo) i vuoti parziali furiosamente effettuati, tra gli elementi, dai processi corrosivi (e coscienti) di *da da*. Senonché, disintegrato oramai l'eone (per usare il termine caro agli gnostici e a Eugenio D'Ors) “poetico” fino alle sue ultime possibilità fisiche, al di là non rimaneva se non il nulla. O, magari, il ritorno all'alessandrino²⁵.

Nel secondo dopoguerra l'attenzione per la cultura francese e per il surrealismo si intensifica e lo porta a un ripensamento delle posizioni precedenti: legge molto i poeti francesi, ricorda spesso Rimbaud e studia a fondo *I canti di Maldoror* di Lautrémont, citato anche nel testo su Mark Rothko datato al 1953 e pubblicato in *Attributi dell'arte odierna 1947/1967* (1970)²⁶.

Ora, dadaismo e surrealismo spingono Villa a una trasformazione della sua poesia e della sua scrittura in senso fortemente sperimentatore e plurilinguistico, che raggiunge l'apice in due note raccolte poetiche, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, pubblicato dalla Fondazione Origine nel marzo 1955 con opere di Alberto Burri²⁷, e *Heurarium 1947-1961* uscito per le edizioni EX nel 1961²⁸. In questi anni la lingua francese – il francese di Villa – diviene la lingua privilegiata in cui innestare altri inserti linguistici in un gioco di rimandi e slittamenti continui. La scelta è data dall'esaurimento di tutte le possibilità dell'italiano (lingua della propria tradizione letteraria, ma mai amata), e quindi diventa liberatoria, in quanto il francese si rivela "lingua tipo" che permette infinite possibilità di giochi e variazioni linguistiche e fonetiche. È una lingua straniera, estranea, tuttavia è proprio tale estraneità che gli permette quella distanza necessaria per aggredirla dall'interno e in modo feroce. Il francese di Villa è anche una lingua profondamente conosciuta, di cui sfrutta le molteplici possibilità fonetiche e linguistiche²⁹. Un impeto distruttivo che fa apparire la sua scrittura vicinissima a quella dell'Artaud degli *Ecrits de Rodez* – amato dal poeta italiano –, pur riconoscendo le rispettive differenze³⁰.

Dal dadaismo e dal surrealismo Villa apprende un'ampiezza di possibili strategie che impiega con grande autonomia: calembours, anagrammi, giochi di parole, decostruzioni e parcellizzazioni delle parole nelle unità sillabiche più elementari, camouflage, alterazioni rivelatrici di nuovo senso, creazioni di parole per derivazione, composizione e fusione semantica, alterazioni fonetiche per ibridazione, iterazioni semi-automatiche simili a litanie e cantilene.

Nelle *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* i componenti poetici plurilinguistici sono presentati come variazioni per un'"ideologia fonetica" che suona come precisa indicazione teorica e di poetica. Rivela l'alto grado di astrazione dalla realtà come punto di partenza e riferimento, nonché da un linguaggio significante. L'operazione poetica di Villa è un'azione sul verbo che conduce a una nuova e originaria percezione della parola, del puro fonema, del *phonos*, e che dovrebbe permettere di ritrovare l'autenticità e l'energia originaria e primitiva dei primi gesti grafici. In un approccio visivo complessivo delle *17 variazioni*, poesie di Villa e opere di Burri, entrambe davvero rispondono all'esigenza e all'idea di variazioni continue intorno a valori fonetici e compositivi. La *variatio* è il codice di lettura del libro, sia nella sua parte poetica, sia in quella pittorica. Il lavoro dei due amici si rivela parallelo, pur con alcune differenze. Se per Villa il discorso di variazione è interno al libro, cioè sviluppato nelle diciassette poesie che compongono il volume, ma identico per tutte le copie pubblicate, per Burri l'operazione di variazione si manifesta nell'accostamento

di tutte le copie del libro, di tutte le copertine e le pagine poste l'una accanto all'altra³¹.

Il titolo *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica* è esplicitivo di quali siano gli intenti di Villa e le influenze che animano il sostrato culturale a cui egli attinge. Tagliaferri, infatti, sottolinea l'esistenza di radici storiche e ideologiche molto ramificate dell'idea di variazioni intorno ai valori fonetici, e tra queste cita l'esempio di Delio Tessa che nella *Dichiarazione* del 1932 parlava della suprema legge della fonetica, alla quale «di volta in volta tutto è sacrificato: grammatica, ortografia, metrica e vocabolario»³². Inoltre il numero 17 rimanda immediatamente al particolare valore simbolico che possiede in quella tradizione gnostica, orfica ed ermetica a cui Villa guarda, fino al *Corpus Hermeticum* a cui risale tramite l'*Arcane 17* scritto da Breton nel 1944³³, per il quale Sebastian Matta – sodale di Villa nei primi anni Cinquanta a Roma³⁴ – aveva realizzato alcune tavole (fig. 2). Questo substrato misterico emerge in modo ancora più dichiarato nel titolo *Enigmata XVII*, con cui Villa aveva intenzione di intitolare la raccolta di poesie, così come era stato annunciato nel 1954 in un tagliando per ordinazioni librerie allegato ad «Arti Visive»³⁵ (fig. 3). Il tema dell'enigma, infatti, sarà sempre una costante e uno strumento poetico della produzione villiana e troverà matura espressione nella serie delle *Sibyllae*. Il 17 fa riferimento, da un lato, all'arcano 17 – il Tarocco XVII, la Stella – attorno alla cui iconografia Breton costruisce l'apologia della donna amata, dall'altro, ai 17 trattati giunti a noi del *Corpus Hermeticum*, attribuito a Ermete Trimegisto, divenuto, dopo la sua riscoperta e traduzione da parte di Marsilio Ficino nel 1460-63, una delle fonti principali del pensiero ermetico, alchemico e occulto.

Un ulteriore punto di contatto con la poetica surrealista può essere rintracciato attorno al tema dell'origine, del primordio e dell'abisso. Il tema, ampio e complesso, ricco di sollecitazioni diversificate già a partire dagli anni Trenta, è al centro anche della riflessione di Villa – di una sua mitografia delle origini apparentata al pensiero gnostico – tra la fine degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta: dalle schede e dai materiali per le mostre didattiche al MASP di São Paulo diretto da Pietro Maria Bardi realizzate in seno all'attività dello Studio d'arte Palma a Roma (1947-49) e poi durante il soggiorno brasiliano (1952), ai tre testi “teorici” dedicati al primitivismo, alla preistoria e alle origini pubblicati in «Arti Visive» – *Ciò che è primitivo* (maggio 1953) (fig. 4), *Ideografie sui lastroni di Monte Bego* (novembre-dicembre 1953), *Noi e la preistoria* (novembre 1954)³⁶ –, fino a *L'arte dell'uomo primordiale*, redatto a metà degli anni Sessanta (ma pubblicato nel 2005³⁷) e coevo al testo su Capogrossi scritto nel 1962 in occasione della personale dell'artista alla Galleria L'Attico di Roma dal 10 al 30 marzo

1962³⁸. Il lungo saggio su Lascaux viene scritto a seguito del viaggio compiuto in Francia nell'estate del 1961, allorché Villa, Maria Teresa Vivaldi, Mario Diacono e Gianni De Bernardi visitano le grotte di Lascaux e possono dunque ammirare le raffigurazioni rese celebri in quegli anni dalle spedizioni organizzate dal Collège de Sociologie parigino e che erano state meta di pellegrinaggi da parte di svariati artisti³⁹. Villa riprende con piglio originale le tesi sostenute da Roger Caillois in *L'homme e le sacré* (1939)⁴⁰ e da Georges Bataille in *Lascaux ou la Naissance de l'Art* (1955)⁴¹. Per Bataille, con il "miracolo di Lascaux" – l'autentica nascita dell'arte – ha inizio la comunicazione spirituale dell'uomo; il segno primitivo – il primo segno sensibile della nostra presenza nell'universo – porta con sé una tensione verso il sacro. Nella sua mitografia delle origini, il tentativo di Villa di risalire alle origini dell'arte giunge «a una forma di religiosità arcaica che conserva pronunciati tratti dionisiaci e si imparenta alle situazioni-limite e alle trasgressioni che, appunto, avevano suscitato l'interesse di Caillois e Bataille»⁴². L'intento di Villa è quello di innestare il "primordiale" nel "moderno" per rivitalizzare l'arte moderna. Per arrivare a una cultura nuova e umana, l'arte moderna deve recuperare l'atto iniziale, il gesto puro che ha condotto l'uomo preistorico alla comunicazione concreta con il mondo, alla presa di possesso del mondo. Si deve restituire al segno e al simbolo l'energia e la tensione sacra dell'arte primordiale. L'arte, infatti, non è sguardo sul mondo, ma creazione del mondo, e Alberto Burri è un demiurgo e un «mitografo urbano»⁴³. Villa mira ad affrontare i presupposti antropologici e psicologici delle opere primitive, così come quelle moderne. Parlando di Capogrossi, Villa afferma che la sua azione segnica consiste nel "ritrovare in imo, *in intumo homine*, un segno di grado iniziatico, un *praesagium* allo stato di pura molecola. Ritrovare il *praeverbium* scabro, prezioso, secco, dove l'intera mente confluisce, con meraviglie e inganni, e di dove il nucleo si coglie: *episemon, apex, numerus, nota, gabex, neuma* di contesto illimitato, o tessera di un *opus dis certum*; timbri e sigilli a manciate, per una epigrafe senza *clausula*, senza esordio, senza stampo, senza genere"⁴⁴. Seguendo le suggestioni di Corrado Cagli e di Sebastian Matta che introducono nell'analisi del segno capogrossiano il riferimento all'analitica psicologica junghiana e agli archetipi collettivi, il segno sonda il fondo dei "nostri" primordi ed emerge dall'inconscio atavico dell'uomo grazie a una scoperta intima e soggettiva. La presenza a Roma di Matta tra il 1949 e il 1954 è per Villa e per tutto l'ambiente romano fonte preziosa di vicende, fatti, idee e immagini della nuova arte americana, ma anche della tradizione artistica avanguardista e surrealista⁴⁵. Villa, infatti, riconosce nell'artista cileno «uno degli spiriti maggiori della moderna rivelazione, e spirito teso, arso sull'altare originario della rinnovata vitalità surreale, e là proprio dove si accende la pittura nordamericana e,

in ultima analisi, la porzione più feconda di tutta la pittura odierna»⁴⁶. Per Matta la pittura è astrazione, compressione e fortificazione della comunicazione di un'esperienza concreta, cioè la percezione diretta dell'uomo e del mondo, ed è capace di osservare con veggenza la vita psichica collettiva costituita dai miti. Il segno di Capogrossi è l'astrazione dell'io, del *JE*, cioè «una sezione concentrata del tempo del mio essere»⁴⁷, e le sue variazioni sono le situazioni dell'io presente nello spazio del mondo. Lo stesso Villa, nei testi dedicati a Matta si sofferma sul concetto dell'«occhio rovesciato», dello sguardo interiore, come via per penetrare nell'abisso e, per illuminazione profetica, farne emergere la vita, secondo un processo di palingenesi:

Nel luogo della coscienza. Per l'occhio interno non c'è che una sola unità, una sola identità, una sola complementarità, ed è quella della coscienza coniugata agli abissi che la generano e la alimentano. Allora noi parliamo, per l'occhio interno, di coscienza militante, e nominiamo l'abisso / non alone metafisico / non atmosfera esposta allo sbaraglio della indifferenza e della smentita / non aria da respirare ma organismo / ma semenza del chiaro / fonte della misura libera e illimita / matrice della coscienza generale e delle spinte originarie. Stiamo tracciando i segni di un nuovo luogo della coscienza⁴⁸.

Il chiaro interiore diviene un elemento proprio di una poetica villiana caratterizzata da una propensione oracolare e orfica⁴⁹, rintracciabile anche nella riflessione su altri artisti, tra cui Lucio Fontana. Ciò che sarà esplicitato nel testo *Lombra chiara* del 1981⁵⁰, è già ben presente negli scritti datati al 1937 (ma molto probabilmente rivisto e integrato negli anni Cinquanta-Sessanta o a ridosso della pubblicazione in *Attributi*) e al 1961⁵¹. Villa, che propone una lettura di una parte del lavoro di Fontana in senso surrealista – di cui riconosce l'influenza di alcune formule anche nella nota per *L'Appendice* del 1948 dell'Enciclopedia Treccani⁵² – afferma «che bisogna scrivere, o dipingere, *in pectore, in ore, in aenigmatè, in symbolo, in speculo, in vacuo*, le sole strade verso l'apertura, i soli strumenti di scandaglio»⁵³. Il testo del 1961, che nasce dalla riflessione sul "buco" fontaniano, si apre con una finta citazione sacra da «La gnose évulgwée du trou» (fig. 5) e si costruisce da sé come un flusso continuo, una lunga litania ossessiva di immagini del "trou", secondo un'accumulazione metaforica (e mimetica) semi-automatica che ha le sue ascendenze anche in modelli surrealisti. Tale approccio villiano molto probabilmente deriva da una propensione personale, tanto che la parola "trou" sarà il principio germinale delle sue visioni immaginifiche e di diversi componimenti degli anni Settanta e Ottanta. In Villa "trou" è connesso con la sfera concettuale dell'abisso, della voragine, dello zero, del nulla, dell'origine. Il buco, il "trou" è un "trouzéro", un "toutrou" (un tuttobuco), è il tutto: è la coincidenza di "ordre-desordre", di "Unità" e "Molteplicità", di "Origine" e "Nulla", di "véhèmence"

e “paix”. Così come lo stesso Fontana, riferendosi alle proprie *Nature*, nel 1961 afferma che «si tratta di palloni in terracotta, con tagli e buchi, io li amo molto, essi sono il nulla o il principio di tutto»⁵⁴.

- 1 A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, Milano, 2016 (1ª ed. Roma, 2004).
- 2 Nel 1963 Villa conosce Breton a Parigi con Gino Marotta, e Duchamp a Roma, presso la casa di Gianfranco Baruchello.
- 3 E. Villa, *Note sul surrealismo. Di Eluard e di alcune conseguenze*, in «Convivium. Rivista bimestrale di lettere filosofia e storia», 2, 1939, pp. 230-236. Villa aveva fatto riferimento a Eluard già nella recensione del volume *Cartesio. Nel terzo centenario del "Discorso del metodo"* (1937) pubblicata sul «Meridiano di Roma» nel gennaio 1938, in cui, nella ricostruzione delle interferenze e delle dipendenze tra il pensiero cartesiano e gli sviluppi del pensiero contemporaneo, gli autori dei saggi avrebbero dovuto far rimontare al filosofo gran parte della spiritualità francese, da Proust a Eluard (cfr. *id.*, *Cartesio e la cultura contemporanea*, in «Meridiano di Roma», 1, 1938, p. X).
- 4 C. Bo, *Recentissime sul Surrealismo*, in «Il Frontespizio», 3, 1937, pp. 229-234; *id.*, *Postilla a Eluard*, in «Il Frontespizio», 11, 1938, pp. 710-711; *id.*, *Nota sul surrealismo*, in «Circoli», 2, 1937, pp. 217-223
- 5 Cfr. T. Collani, *Bo lettore del surrealismo*, in *Carlo Bo e la letteratura del Novecento. Da Valéry a García Lorca*, a cura di R. Bernardini, F. Gambin, Alessandria, 1999, pp. 29-46.
- 6 C. Bo, *Antologia del surrealismo*, Milano, 1944; *id.*, *Bilancio del surrealismo*, Padova, 1944.
- 7 *Id.*, *Di Eluard, della poesia*, in «Letteratura. Rivista trimestrale di letteratura contemporanea», 1, 1940, pp. 123-128.
- 8 S. Ramat, *L'Ermetismo*, Firenze, 1940.
- 9 M.E. Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, 1986, pp. 53-64.
- 10 A. Hermet, *Lunedì al 'Frontespizio'*, in «La Festa. Rivista settimanale illustrata della famiglia italiana», 15, 1938, pp. 178-179.
- 11 C. Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», 8, 1938, pp. 476-477; *id.*, *ivi*, 9, 1938, pp. 547-560.
- 12 E. Villa, *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, in «Corrente di Vita Giovanile», 5, 1940, pp. 2, 5.; R. Aricata, *Testimonianza di Bo*, in «Corrente di Vita Giovanile», 5, 1940, pp. 2, 5.
- 13 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., p. 27.
- 14 Villa, *Due opinioni cristiane su Carlo Bo. Opinioni e pretesti*, cit.
- 15 *Id.*, *Sopra il ritorno al canto*, in «Il Frontespizio», 6, 1937, pp. 457-459; *Oggetto e Allegoria*, in «Il Frontespizio», 8, 1937, pp. 593-596.
- 16 G.C. Vigorelli, *Alfonso Gatto*, in «Il Frontespizio», 4, 1937, p. 256.
- 17 C. Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, in «Il Frontespizio», 5, 1937, pp. 327-330. *Id.*, *In difesa del sentimento; Nota e digressione sull'allegoria*, in «Il Frontespizio», 7, 1937, pp. 515-518; pp. 555-556.

- 18 Il tema è affrontato da A. Cortellesa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, in «Il Verri», 7-8, 1998, pp. 87-104.
- 19 Villa, *Oggetto e Allegoria*, cit., p. 595.
- 20 *Id.*, Recensione a C. Pariani "Vite non romanizzate di Dino Campana scrittore e di Evaristo Boncinelli scultore, Vallecchi, Firenze, 1938, in «Letteratura. Rivista di lettere e di arte contemporanea», 2, 1939, pp. 169-170.
- 21 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., p. 42.
- 22 Villa, *Note sul surrealismo*, cit., pp. 230, 234.
- 23 *Id.*, *Oramai. Pezzi, composizioni, antifone. 1936-1945*, Roma, 1947.
- 24 R. Jacobbi, *Un oceano di esperienza poetica*, in «Uomini e Idee», 2-4, 1975, p. 32.
- 25 Villa, *Note sul surrealismo*, cit., p. 235.
- 26 E. Villa, *Mark Rothko*, in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Milano, 1970, pp. 7-13.
- 27 *Id.*, *17 variazioni su temi proposti per una pura ideologia fonetica*, con opere originali di A. Burri, Roma, 1955.
- 28 *Id.*, *Heurarium 1947-1961*, Roma, 1961.
- 29 Si vedano I. Margoni, F. Darbousset, *Quelques remarques sur la langue villaine*, in «Uomini e Idee», 2-4, 1975, pp. 29-34; J. Risset, "Come un negro di Dakkar", in «Il Verri», 7-8, 1998, pp. 66-72.
- 30 *Ivi*, p. 70.
- 31 D. Colombo, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni*, in *Burri nell'arte e nella critica*, a cura di F. Tedeschi, Milano, 2017, pp. 27-41.
- 32 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., pp. 144-145.
- 33 A. Breton, *Aracne 17*, New York, 1945.
- 34 Si ricorda che per la mostra *Matta Fosforesciamo* alla Galleria dell'Obelisco nel gennaio 1950, Matta realizza un biglietto d'invito intitolato *Le tarot Mir-Castein. Pour dénoncer la minéralisation da la vie*. In quegli anni, Cagli e Matta avvicinano Villa allo studio dei Tarocchi; le *17 variazioni* realizzate con Burri, infatti, derivano da un nucleo originario pensato da Villa con Cagli.
- 35 Colombo, *Burri, Villa, Fondazione Origine: mostre, testi e collaborazioni*, cit., p.37.
- 36 E. Villa, *Ciò che è primitivo*, in «Arti Visive», 4-5, 1953, p.n.n.; *id.*, *Ideografie sui lastroni di Monte Bego*, in «Arti Visive», 6-7, 1953, p.n.n.; *id.*, *Noi e la preistoria*, in «Arti Visive», II, 1, 1954, p.n.n. Sul tema si veda D. Colombo, "Arti Visive", una rivista "tra": *astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, marzo 2010, relatore A. Negri.
- 37 E. Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, a cura di A. Tagliaferri, Milano, 2005.
- 38 I due testi su Capogrossi datati settembre 1953 e 1962 comparsi nel catalogo della mostra, sono ripubblicati in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 15-22. Per un approfondimento si veda D. Colombo, *Emilio Villa: lettura fonetica delle Superfici di Capogrossi*, in «L'Uomo nero», 3, 2005, pp. 323-347.
- 39 Tagliaferri, *Il clandestino*, cit., pp. 174-175.
- 40 R. Caillois, *L'homme e le sacré*, Paris, 1939.
- 41 G. Bataille, *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Genève, 1955. Si ricorda che Bataille aveva affrontato il tema in alcuni testi pubblicati precedentemente: *L'art primitif*, in «Documents»,

- 7, 1930, pp. 389-397; *L'exposition Frobenius à la Salle Pleyel*, in G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, 1970, pp. 116-117; *Le passage de l'animal à l'homme et la naissance de l'arte*, in «Critique», 71, 1953, pp. 312-330; *Au rendez-vous de Lascaux l'homme civilisé se retrouve homme de désir*, in «Arts», 423, 1953, pp. 1-6. A questi va aggiunta la conferenza *A visite à Lascaux* presso la Société d'Agriculture, Sciences, Belles-lettres et Arts d'Orleans, dicembre 1952. Per un'ampia bibliografia sul tema si veda D. Fabre, *Georges Bataille e i ragazzi di Lascaux*, in «Annali del Dipartimento di Storia», 4, 2008, pp. 121-174.
- 42 A. Tagliaferri, *Il testo e il contesto*, in Villa, *L'arte dell'uomo primordiale*, cit., p. 114.
- 43 Cfr. E. Villa, *Burri [Trovato il mitografo urbano]*, in *Burri*, catalogo della mostra (Roma, 18-30 marzo 1953), Roma, 1953, p.n.n.; *id.*, *Burri [Nostra dimessa cosmogonia]*, in «Arti Visive», 4-5, 1953, p.n.n.; ripubblicati in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 44-47.
- 44 *Id.*, *Capogrossi* (1962), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 17-18.
- 45 Alla fine del 1949 Villa scrive una presentazione per la mostra di Matta che si terrà alla Galleria del Secolo del marzo 1950 e nel 1961 pubblicherà altri due testi in occasione della mostra alla Galleria L'Attico nel novembre 1961. I tre scritti sono ripubblicati in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., pp. 33-42.
- 46 E. Villa, *Matta* (ottobre 1961), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., p. 37.
- 47 S. Matta, *Capogrossi*, in «Arti Visive», 1, 1954, p.n.n.
- 48 E. Villa, *Matta* (ottobre 1961 e 1949), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., risp. pp. 37, 41.
- 49 Su questo tema si veda G. Grana, *Babele e il Silenzio: genio "orfico" di Emilio Villa*, Settimo Milanese, 1991.
- 50 E. Villa, *L'ombra chiara*, in *Fontana. Disegni e gouaches 1949-1966*, catalogo della mostra, Milano-Roma 1981-1982, Roma, 1981.
- 51 *Id.*, *Lucio Fontana* (1961) e *Lucio Fontana* (1937), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, cit., risp. pp. 102-111 e 111-114.
- 52 *Id.*, *Fontana, Lucio*, in *Enciclopedia Italiana. Appendice II*, Roma, 1948, p. 960.
- 53 *Id.*, *Lucio Fontana* (1937), cit., p. 114.
- 54 Lettera di Fontana a Verheyen, 15 gennaio 1961, in L. Fontana, *Lettere 1919-1968*, a cura di P. Campiglio, Milano, 1999, p. 180.

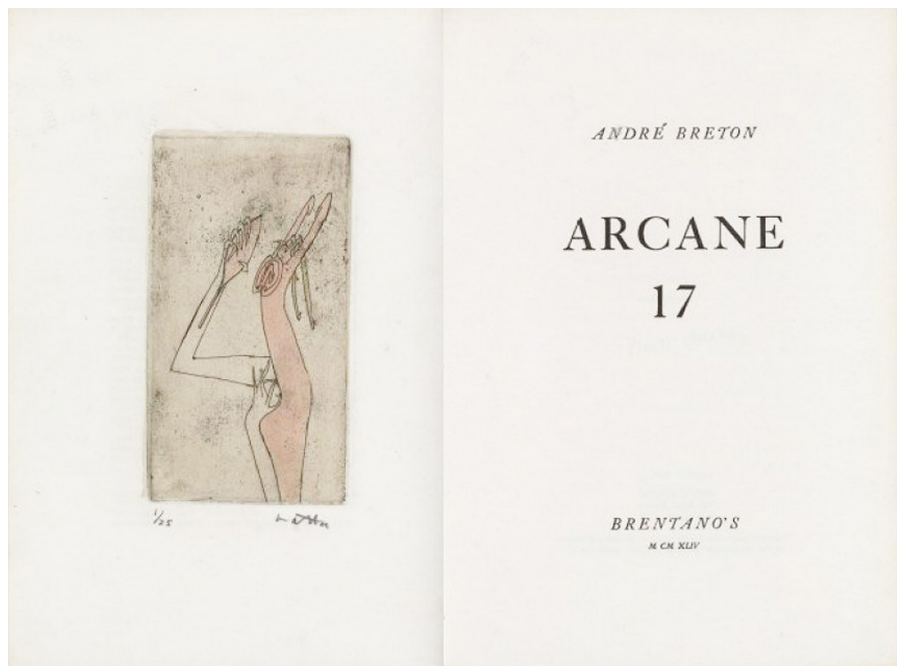


Fig. 2: A. Breton, *Arcane 17*, New York, 1945, con opere di S. Matta.

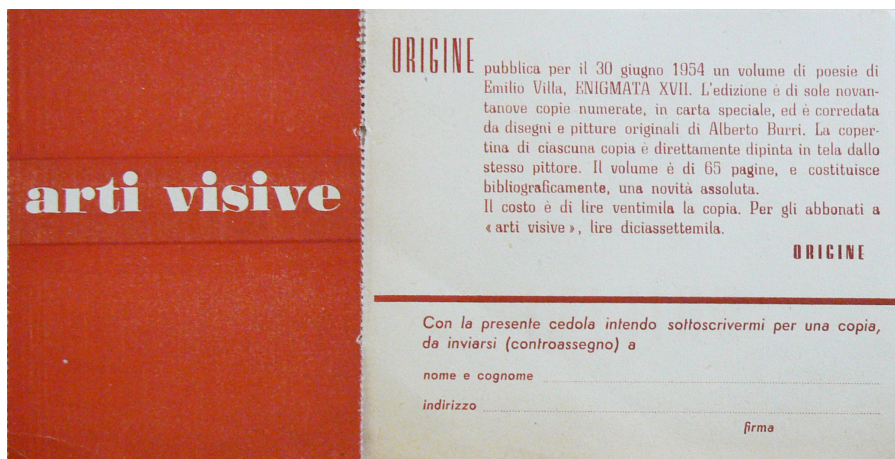


Fig. 3: Cedola di prenotazione del libro di Villa *Enigmata XVII*, in «Arti Visive», 10, 1954, p.n.n.

emitte spiritum tuum
et foramina creabuntur

immitte digitum tuum
in foraminibus meis

LA GNOSE ÉVULGWEE DU TROU

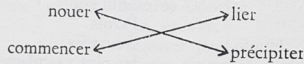
(pour la bien bonne coagulation cinétique des trous
troués dans le

TROU

boutrou foutrou toutrou troutrou d'où guette fau-
trou troufau troufou troufolle)

alvéole con p act!
alguev éole cinétique?

tu cris tu foutes, re-, tu vrilles, tu nous les trous en
courbes en chaînes trou après trou urgent en droit
en dextruaction en orientation en parcours en chymi-
smères obligées en corps morts en lèvres hibrerniées
en cataclyses en hypolyses en barbises en instants
d'instant en millénaires en trou temps



(oui, j'ai oui centaines de minutes immenses dans cette
installation plissée constellée pissée)

entretemps le temps qui tourne autour d'un trou, qui
tourne autour d'un tout, ou le temps qui tourne au
trou? par le trou

et qu'est-ce que c'est là la connaissance-nais-
sancenée sans sinus que de faire ou faire faire un trou
sans un trou sans fini, sans finir sans? à l'in? fini?
(du temps de l'entre-*n*-sexes) le trou secoué et le trou
caché qui se hiérarchisent en alternance, étendre-éteindre-
entendre, phalange de trous, y descendre pour les
changer e, en Processus de Monades, une Aventure
dénutritionnelle, (on y pourrait bien téter-tâter, de ses
lèvres de ses yeux: est-ce qu'ils mènent à une Source?
une bordée?)

à una Sourche, à une Proie? à une Plessure irrélate?)
parce que le Trou est d'emblée coupé, si l'on va essayer
de souffler d'essuyer dans le Trou, d'essouffler la
substance du Trou, ou, où, et
alors le soustrait,-at, bien, le sous-trou, le soustrué,

Fig. 5. E. Villa, Lucio Fontana (1961), in *id.*, *Attributi dell'arte odierna 1947/1967*, Roma, 1970, p. 102.

**Echi del dibattito italiano anni Trenta
nella proposta anti-surrealista di
Alfredo Mezio (1949-1963)**

Between the end of the Forties and the Sixties of the twentieth century, on the columns of the periodical «Il Mondo», Alfredo Mezio retrieves and develops some topics linked to the Italian artistic debate of the entre-deux-guerres, among others advocated by Curzio Malaparte, Mario Mafai and Scipione Bonichi, and builds a detailed critique of the surrealist movement. At the same time, the critic describes an Italian way to “surrealism”, unrelated to the international movement, which includes among its protagonists artists such as Mino Maccari, Leo Longanesi, Cesare Zavattini, Luigi Zuccheri and Dino Buzzati. To demonstrate the validity of this approach to the fantastic of Italian and European matrix, different and equidistant from both Atlantic and Soviet ideology and culture and without the pretension of identifying a real artistic school, Mezio counts Jean Dubuffet as one of the best interpreters of this alternative way to “surrealism”.

Tra 1949 e 1963, in ventitré articoli pubblicati sulle pagine de «Il Mondo», Alfredo Mezio (1908-1978), critico oggi poco noto ma in vita aggiornato e prolifico¹, dà forma a una lunga e circostanziata disamina del surrealismo internazionale e dei suoi riflessi nel panorama artistico italiano contemporaneo². Per l'accuratezza e la capacità di problematizzare e contestualizzare i fatti artistici nell'ampio quadro sociale e geo-politico coevo, mettendo in rilievo la continuità delle problematiche connesse al surrealismo con quelle già sorte in relazione a questo nell'*entre-deux guerres* italiano, la lunga analisi di Mezio costituisce un caso meritevole di essere isolato, presentato e, seppur in questa sede in maniera necessariamente sintetica, ulteriormente approfondito. Parallelamente alla sua aperta critica al surrealismo internazionale, inoltre, Mezio costruisce una precisa traiettoria di storicizzazione dell'esperienza artistica italiana tra le due guerre in un ambito affine, ma a suo vedere affatto assimilabile, al movimento di origine francese. La sua narrazione di quello che a favore di chiarezza, ma impropriamente, si può chiamare surrealismo all'italiana, è incentrata su un rapporto col fantastico originale, razionale e connaturato alla cultura nazionale e mediterranea che Mezio intende valorizzare non solo nei suoi risultati espressivi più maturi e circostanziati, già emersi tra anni Venti e Trenta, ma anche nelle sue ulteriori possibilità di sviluppo in senso creativo e identitario a livello europeo e nelle sue reali influenze sul panorama internazionale. Nel far questo Mezio si riallaccia indirettamente a un'idea già sviluppata tra le due guerre ed espressa nel 1940 da Curzio Malaparte nel numero monografico di «Prospettive» dedicato al movimento³. Qui lo scrittore presenta il supposto influsso del surrealismo in Italia come un problema ancora aperto che necessita di una reale analisi e di una più accurata selezione di fonti, figurative

e letterarie, per essere compreso e per dimostrare come in effetti questo, per ragioni correlate alla specificità etnoculturale della nazione, possa dirsi nullo o inesistente. Malaparte infatti, convogliando una visione che matura all'interno del dibattito culturale e politico italiano a cavallo tra anni Venti e Trenta⁴, postula che il surrealismo così come orchestrato nell'ambiente cosmopolita francese non abbia attecchito e sostanzialmente non potrà mai realmente penetrare nel contesto nazionale giacché il rapporto con la "realtà" metafisica e l'espressione del fantastico, in Italia, sono un'attitudine comune e "antropologicamente" connaturata, qualcosa di altro e di molto più antico rispetto a quelle proprie del surrealismo. Il surrealismo all'italiana che Mezio, recependo il discrimine espresso da Malaparte, definirà nel corso di circa un decennio ha la caratteristica di presentarsi come argine sereno, ironico e fluentemente espressivo al dilagare dell'irrazionalismo, del cerebralismo e dell'onirismo di matrice nord-europea, ma anche del citazionismo, dell'estetismo derivativo e "a buon mercato" e dell'accademismo stereotipo per lui propri del surrealismo di ritorno dagli Stati Uniti dopo la guerra.

L'analisi del movimento che il critico svolge, infatti, eredita dall'*entre-deux-guerres* una chiave di lettura volta a rilevare, nell'espressione artistica, premesse e conseguenze di natura storico-culturale e ideologica, per mezzo della quale il movimento è interpretato anche come un fatto "politico" e di costume. È attraverso questo punto di vista, allora fortemente ideologizzato, che al principio degli anni Trenta si modulò un episodio critico destinato ad avere un peso all'interno dello scenario culturale italiano e nella critica di Mezio: la polemica contro il surrealismo francese di Mario Mafai e di Scipione Bonichi su «L'Italia Letteraria»⁵, proseguita da altri autori in forma testuale e grafica sulle pagine di «Quadrivio». Sul periodico diretto da Telesio Interlandi, infatti, anche per azione di Mezio che vi collaborò fin dalla sua fondazione nel 1933, assunse rilievo una tematica tipica degli anni Venti e Trenta italiani strettamente connessa all'anti-surrealismo nazionale: il diffuso anti-francesismo di matrice anti-liberale e anti-borghese che opponeva alla cultura francese quella italiana, rinata nella sua essenza "primigenia" nei "valori", politici e ideologici, del fascismo. Una cultura da promuovere e universalizzare in funzione di una nuova unità sovranazionale sostanziata nell'immagine propagandistica di *Impero spirituale* da conquistare per l'Italia fascista, ponendo il suo messaggio ideologico-culturale in posizione di primato rispetto alla decadente e relativista cultura europea di derivazione francese⁶. Nel dopoguerra, con la netta mutazione degli equilibri geo-politici, nella sua lettura del surrealismo di ritorno dall'"esilio" americano, Mezio evolve quindi il suo anti-francesismo in una decisa opposizione anti-capitalistica e ancora anti-borghese all'egemonia atlantica e pone la sua

critica al servizio della difesa di un modello, non più politico, ma culturale di tipo "europeista" che, agli occhi del critico, meritava di veder posti al suo centro, come fondativi, identitari e caratterizzanti, alcuni dei valori emersi dall'esperienza artistica italiana tra le due guerre.

Quindi, Alfredo Mezio a partire dal 1949 esercita una critica influenzata dai modi e dagli interessi propri dell'*entre-deux-guerres*, riattualizzati e depurati dalla componente fascista in virtù del costruito dell'autonomia morale della migliore arte nata nel Ventennio, e lo fa sostanzialmente da una posizione liminare e polemica rispetto ai due grandi blocchi ideologici coevi, al mercato e ai filoni critici prevalenti. Tutta la sua parabola critica del dopoguerra si svolge sulle colonne de «Il Mondo» di Mario Pannunzio⁷, periodico che ricolloca in area liberale e terzaforzista anche molti dei protagonisti della scena intellettuale degli anni Trenta a vario titolo "compromessi" con il fascismo e dove si rielabora un'idea di terza via antifascista, alternativa al modello politico e culturale sovietico e atlantico, da incardinare tra i due blocchi usciti dalle urne nella prima elezione repubblicana nazionale: il democristiano e il comunista. È in questo contesto che si sviluppa la polemica di Mezio che si propone, senza la pretesa di radunare un nuovo movimento da sostenere nel mercato, di stilare le direttrici di sviluppo di un surrealismo originalmente italiano, ironico, schietto, vitalistico, solare e debitore dell'attività di artisti come Arcimboldo, De Chirico, Savinio, ma soprattutto Leo Longanesi e Mino Maccari e dei postulati di italianismo artistico, venutisi a concretizzare durante il dibattito tra le due guerre. Il critico appunta subito la sua attenzione sul surrealismo contemporaneo, a suo parere profondamente influenzato ed estremizzato nei suoi caratteri più marcatamente "deteriori" dall'affermazione sul mercato americano durante gli anni della guerra e paradossalmente lì trasformato da "fronda" di orientamento comunista e avanguardista in espressione privilegiata della borghesia capitalista atlantica.

Significativamente, l'approccio alla critica del surrealismo che Mezio inaugura nel 1949 somiglia molto a quello adottato da Mafai nel suo primo articolo per l'«Italia letteraria» del 1930⁸. Entrambi, infatti, pur a distanza di un ventennio, rilevano implicitamente l'assenza, di fronte al surrealismo, di chiavi interpretative definite e condivise e avviano la loro analisi da delle opere attraverso le quali sia possibile circoscrivere cosa, ai loro occhi, possa essere dichiarato, figurativamente e idealmente, afferente al movimento. Al *Salon des Surindépendants* del 1930 Mafai stabilisce che la maggior parte delle opere lì esposte potevano dirsi surrealiste e modula il proprio giudizio su due direttrici. La prima è prettamente ideologica, di opposizione in senso nazionalista, anti-borghese e fascista, alle cosmopolite proposte artistiche francesi. Mafai rileva quindi la mancanza di

un qualsiasi messaggio civile, estetico o poetico, affidato alle opere dai pittori surrealisti e ciò, a suo vedere, in ragione della superficiale relatività dell'*humus* intellettuale parigino da cui sorge il movimento. L'altra invece è puramente tecnica e formale ed è connessa alla prima, giacché tutte le opere, riflettendo la fragilità del sostrato civile e culturale degli artisti surrealisti, presentano una sostanziale «inconsistenza» pittorica e contenutistica. Le opere dei *Surindépendants*, pertanto, per Mafai sono caratterizzate da soggetti aleatori, standardizzati e non comunicativi poiché per lo più concentrati sull'oggetto onirico e sul soggettivismo della narrazione. La forma pittorica del surrealismo è quindi stereotipa e di facile penetrazione "borghese", non ha potenzialità di elevazione educativa in senso estetico e morale e pecca in ricerca pittorica presentando un uso del colore e del *medium* in generale elementare e superficiale. Da qui deriva la sua definizione del surrealismo come maniera accademica e a-problematica, autoreferenziale e letteraria sulla quale è impossibile esercitare un reale giudizio critico. La pittura surrealista, agli occhi di Mafai, si riduce infatti a un arbitrario campionario di stilemi e repertori iconografici ricorrenti e per nulla originali, potendo per ognuno di questi scovare i modelli più o meno prossimi tra tardo-romanticismo, simbolismo, cubismo e metafisica. Quest'ultima caratterizzazione, in particolare, costituisce il fulcro polemico sia della vignetta di Scipione *Al Vero Surrealismo – Et Voilà!* (1930) (fig. 1)⁹ che della serie di articoli di Mezio. Il «vero surrealismo», Scipione infatti lo presenta come una spettacolarizzante raccolta mondana di "maniere" ed è particolarmente efficace a rendere, anche graficamente, la prassi "automatista" della pittura surrealista traducendola in una rocambolesca giustapposizione di modelli perfettamente riconoscibili e stilisticamente accuratissimi, ambientati nel "paesaggio interiore" dell'avanguardia: una distesa marina di vaga derivazione tardo-romantica e metafisica.

Anche gli articoli di Mezio dedicati all'analisi dei problemi tecnici, contenutistici e morali del surrealismo atlantico traevano occasione da alcuni appuntamenti espositivi connessi al movimento e per lo più ospitati a L'Obelisco di Roma che con una serie di personali, a partire dal 1949, si proponeva come vetrina per le più attuali interpretazioni surrealiste e post-surrealiste italiane ed estere, in stretto rapporto con il mercato americano¹⁰. Le opere dei diversi autori lì rappresentati e quelle di altri surrealisti come ad esempio Leonor Fini e Salvador Dalí, con il loro reiterato ricorso alla vicendevole allusione, stilistica e iconografica e alla pedissequa ripetizione di modelli artistici più o meno antichi, dimostravano per Mezio l'attitudine accademica del movimento che nella citazione cercava un crisma universalizzante fittizio e insincero per un esercizio creativo che non mostrava ormai alcuna particolare qualità culturale, poetica o pittorica.

Accentuando quindi l'eclettica facilità con la quale, sin dalle sue origini, il movimento si appropriava di modelli figurativi e letterari eterogenei, il surrealismo atlantico produceva "in serie" opere da concepire come nulla di più di un orpello perfettamente appagante per un pubblico borghese, pretenzioso e attardato. La creatività surrealista infatti, si riduceva per Mezio a una «fabbricazione» di opere che con la loro serialità e riconoscibilità sembrano quasi anticipare, inconsapevolmente, l'idea di "surrogato" pittorico tipica dell'estetica pop¹¹. Non possedendo più alcuna spinta creativa o ideologica quindi, il surrealismo di Breton, nel dopoguerra, per Mezio, è un fenomeno esaurito che sopravvive solamente nelle gallerie e tra un pubblico borghese reazionario, isolato e indifferente alla storia e alla realtà contingente, mentre quando viene esercitato in Italia è la triste manifestazione di un provincialismo eradicato e grottesco¹². Secondo il critico il surrealismo atlantico, infatti, non è che un generoso contenitore di velleità. Esemplificativa in questo senso, per lui, è la presenza surrealista alla Biennale del 1954, che segna il punto di non ritorno dell'evoluzione del movimento. È qui inoltre che per Mezio si assiste al tentativo parossistico di fare dell'accademia surrealista un'arte nazionale in retrospettiva. Il fenomeno si manifesta nel padiglione belga, quell'anno curato da Émile Langui e strutturato sulle teorie sull'arte fantastica di Paul Fierens. Sfruttando il sincretismo surrealista e postulando l'identità tra la categoria di surrealismo e quella di arte fantastica *tout-court* il Belgio gettava nel calderone del movimento tutta la sua storia artistica, da Bosch a Delvaux, fabbricandosi così una tradizione culturale nazionale posticcia e bidimensionale e pretendendo di imporre un primato in questo senso¹³. Non a caso il surrealismo nel dopoguerra aveva accentuato la sua attitudine al "colonialismo" culturale che si sostanzia nella deliberata e generalizzata appropriazione di esperienze espressive, anche di natura popolare, a livello globale, facendo di queste ultime dei "casi" da reclamizzare e sui quali lucrare in termini di mercato e di credito. Questo concetto Mezio lo esprimerà velatamente e con sottile ironia proprio dentro la Galleria L'Obelisco di Roma nel 1956, quando verrà chiamato a introdurre con un breve testo l'esposizione *10 Pittori di Haiti* già presentati e "pubblicizzati" come «scoperta» in ambito surrealista tra 1947 e 1950 dallo stesso Breton¹⁴.

L'altra parte degli scritti di Mezio invece è dedicata a tratteggiare, per opposizione e attraverso l'esplicitazione di numerosi modelli, una via del tutto autonoma, italiana, schietta e realmente creativa al fantastico, che nelle sue opere figurative tiene conto, nobilitandola senza artificio, anche della tradizione popolare e che instaura e mantiene un rapporto colto, ma "naturale" e fecondo, con il linguaggio letterario e con la storia dell'arte. Da questi articoli emergono

i nomi di alcuni autori che in campo pittorico compiutamente interpretano questa inclinazione, incarnando di fatto questa via italiana al surrealismo: Cesare Zavattini, Dino Buzzati e Luigi Zuccheri, tutti e tre posti in sottinteso rapporto con quello che il critico identifica come il fulcro, sorto tra le due guerre, di questo immaginario fantastico moderno: l'opera di Mino Maccari e di Leo Longanesi. Il surrealismo all'italiana, nella visione di Mezio, è un'attitudine e non una costruzione intellettuale, una tendenza indefinibile e non spendibile in termini di mercato, eppure presente in tutte le epoche artistiche che «Il Selvaggio» e «L'Italiano» hanno saputo recepire e attualizzare creando una vera e propria estetica. Sulle due riviste di Strapaese aveva infatti preso corpo uno stile per nulla provinciale e perfettamente attuale fatto di mestiere creativo, lucida e raffinata ironia e gusto per i «fondi di magazzino e le stampe popolari» e per i modelli tipografici, grafici e figurativi italiani, trasversale alle epoche artistiche e capace di aprirsi criticamente e interpretare con originalità anche le coeve sollecitazioni espressive, tra neo-primitivismo, neo-infantilismo, espressionismo soprattutto tedesco e avanguardia internazionale¹⁵. Il risultato per Mezio era un'estetica riconoscibile come madrelingua figurativa del moderno italiano, valorizzabile in ambito estero e solo accidentalmente assimilabile a quella surrealista. A quell'estetica si riallaccia quindi Zavattini che da pittore "amatoriale", categoria cara al surrealismo, riesce a equilibrare la sua vena infantilista, innata e non intellettualista, e la sua evidente erudizione figurativa (figg. 2-3)¹⁶. Lo stesso si dica per Luigi Zuccheri¹⁷ (figg. 4-5), secondo Mezio consapevole e apprezzabile anacronista, che anche sulla scorta ideale di artisti come Ottone Rosai e Riccardo Francalancia, fa dell'inattualità formale della sua "buona" pittura, specificatamente italiana, e del ricercato anti-intellettualismo della sua figura un consapevole vessillo anti-avanguardista a difesa di valori pittorici e morali imperituri. Zuccheri inoltre riesce a dar forma sulla tela a quella naturale convivenza di fantastico e oggettivo che caratterizza la realtà culturale e antropologica italiana e che, come visto, Mezio e Malaparte ponevano alla base del principio di alterità italiana al meccanismo espressivo surrealista¹⁸. Infine Buzzati per il critico possiede la capacità di connettere senza artifici o superfetazioni il linguaggio figurativo e poetico-narrativo, facendone un tutt'uno. La pittura di Buzzati dimostra quindi che l'approccio al fantastico può estrinsecarsi nella quotidianità e fuori dall'intellettualismo, dallo psicologismo, dall'irrazionalismo macabro e da quel *pavor nocturnus* che sconvolge l'attitudine nordica al piano metafisico ereditati dalla poetica surrealista. Buzzati, come Voltaire nel *Candido*, è infatti capace di costruire mondi nel campo dell'assurdo, ma perfettamente plausibili e soprattutto

edificanti, dimostrando così che nel fantastico è possibile creare artisticamente ed è possibile farlo con il metro della ragione, opposta all'onirismo surrealista¹⁹.

Il valore estetico, morale, culturale e civile di questa tendenza emersa dal contesto italiano del primo cinquantennio del Novecento lo dimostrava, secondo Mezio, un artista francese che a quei modelli, implicitamente perveniva in ragione del suo essere un artista realmente europeo: Jean Dubuffet. Mezio in un primo momento aveva annoverato con disprezzo il pittore tra gli epigoni dell'avanguardia surrealista e dada, ma a partire dagli anni Sessanta ne rivaluta progressivamente l'opera in virtù di un graduale riavvicinamento della sua poetica all'imitazione della natura e a un'interpretazione non letteraria dell'idea di primordio che di fatto demitizzava la pittura "cerebralista" di tradizione avanguardista²⁰. Il critico comincia quindi a leggere i dipinti di Dubuffet applicando le categorie interpretative che aveva sviluppato per definire il suo surrealismo italiano. Il Dubuffet del 1963 è infatti per lui autore di «personaggi longanesiani della "cronaca meschina" ispirati alla fauna flaubertiana di Bouvard e Pecouchet», «ammiratore dei pittori popolari e dell'arte naïve» e allo stesso tempo «sensibilissimo ai valori dello stile», tanto che «questa sensibilità è spesso così ipertesa da attutire l'eco sarcastica delle sue figure»²¹. Dubuffet è inoltre attento al linguaggio verbale quanto a quello pittorico e integrandoli ne fa materia d'arte viva, profondamente comunicativa e genuinamente «realista»²². Il pittore sembrava aver raccolto così il testimone dei migliori anni Trenta italiani, dimostrando che in fondo, la cultura pittorica espressa dal nostro paese all'epoca, aveva avuto il suo inaspettato contraccolpo europeo, o quantomeno aveva inteso e intercettato le principali e più vitali direttrici di sviluppo di un nuovo corso artistico internazionale per Mezio profondamente identitario e meritevole di essere convintamente perseguito.

- 1 «L'Antipatico» [numero dedicato ad Alfredo Mezio], V, 3, 1979; C. Sofia, *Introduzione*, in A. Mezio, *Scritti d'arte*, a cura di C. Sofia, Siracusa, 1995, pp. 15-19.
- 2 A. Mezio, *Il funerale della pittura* [Clerici a L'Obelisco], in «Il Mondo», 13, 1949, p. 16; *id.*, *Ricordi d'Italia* [Bermann a L'Obelisco], *ivi*, 19, 1949, p. 16; *id.*, *Le surrealisme pas mort* [Stanislaw Lepri a L'Obelisco], *ivi*, 11, 1950, p. 16; *id.*, *L'artista ironico* [Maccari allo Zodiaco], *ivi*, 48, 1950, p. 16; *id.*, *Da Goethe a Zavattini* [Zavattini allo Zodiaco], *ivi*, 1, 1952, p. 12; *id.*, *Surrealisti Primitivi* [Quadriennale], *ivi*, 21, 1952, p. 12; *id.*, *Savinio* [Savinio alla Galleria d'Arte Moderna di Roma], *ivi*, 28, 1952, p. 12; *id.*, *Il cucchiaino pendente* [Magritte a L'Obelisco], *ivi*, 8, 1953, p. 12; *id.*, *Gauguin e la cieca*, *ivi*, 9, 1953, p. 12; *id.*, *L'utopia a colori* [Tanguy a L'Obelisco], *ivi*, 12, 1953, p. 12; *id.*, *Il meccano surrealista* [Enrico d'Assia a L'Obelisco], *ivi*, 4, 1954, p. 11; *id.*, *Mustacchi e dollari* [Dalí al Casino dell'Aurora], *ivi*, 21, 1954, p. 11; *id.*, *Allegorie dell'Arcimboldi* [Arcimboldi di Benno Geiger], *ivi*, 25, 1954, p. 11; *id.*, *Come soffia il vento* [Biennale di Venezia], *ivi*, 27, 1954, p. 11; *id.*, *Surrealismo e arte fantastica* [Biennale di Venezia], *ivi*, 29, 1954, p. 11; *id.*, *I gioielli indiscreti* [Dalí a Roma], *ivi*, 32, 1954, p. 11; *id.*, *Le storie naturali di Zuccheri* [Zuccheri a L'Obelisco], *ivi*, 37, 1955, p. 11; *id.*, *Dall'Arcimboldi ai manichini metafisici*,

- ivi*, 51, 1955, p. 11; *id.*, *Gli inganni di Sciltian* [Sciltian al Circolo romano della stampa], *ivi*, 51, 1956, p. 13; *id.*, *La coda di Buzzati* [Buzzati all'Hotel Excelsior di Roma], *ivi*, 6, 1961, p. 13; *id.*, *Pesce d'Aprile* [«Circolare sinistra»], *ivi*, 38, 1962, p. 15; *id.*, *I mostri sacri di Savinio* [Savinio alla Galleria Levi di Milano], *ivi*, 12, 1963, p. 15; *id.*, *La pittura demitificata* [Dubuffet], *ivi*, 20, 1963, p. 15.
- 3 C. Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive. Il Surrealismo e l'Italia», IV, 1940, pp. 3-8.
 - 4 Su posizioni simili si attestava ad esempio nel 1930 Margherita Sarfatti: M. Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, Roma, 1930 e V. Costantini, *Critica d'arte «surrealista»*, in «L'Italia letteraria», 6 luglio 1930, p. 4.
 - 5 M. Mafai, *Arte nuova a Parigi*, in «L'Italia Letteraria», 3 agosto 1930, p. 4. Il suo confronto critico e ideologico con il surrealismo e più diffusamente con la cultura francese e americana prosegue in *id.*, *Pittura Parigina*, *ivi*, 19 ottobre 1930, p. 4; *id.*, *Civiltà Incrinata*, *ivi*, 21 giugno 1931, p. 3; *id.*, *Parigi Città Borghese*, *ivi*, 6 settembre 1931, pp. 1-2. Precisi echi delle tematiche toccate da Mafai si rilevano in alcuni coevi articoli di Gino Severini per «L'Ambrosiano»: cfr. G. Severini, *Il Salone dei "Surindipendants"*, in «L'Ambrosiano», 19 novembre 1930, p.n.n.; *id.*, *Esposizioni parigine. Il Salone del 1940 e due mostre di Picasso*, *ivi*, 19 agosto 1931, p.n.n.; *id.*, *Il Salone dei Surindipendenti*, *ivi*, 2 dicembre 1931, p.n.n.
 - 6 Su «Quadrivio», Alfredo Mezio curerà alcune interviste effettuate ad artisti e intellettuali che avevano avuto un'esperienza parigina, i cosiddetti «retours de Paris» dove accenna anche a tematiche connesse al surrealismo: A. Mezio, *Allo' Paris. Ricordi di vita vissuta parigina* [Intervista a Ottavio Pinna], in «Quadrivio», 5, 1933, p. 5; *id.*, *Allo' Paris. A conversazione col pittore Carlo Socrate*, *ivi*, 12, 1933, pp. 7-8; *id.*, *Vecchia Francia seduta sulle rive della Senna* [Intervista a Leo Longanesi], *ivi*, 3, 1933, p. 7.
 - 7 Per la ricostruzione delle vicende critiche sulle pagine de «Il Mondo» e un regesto degli articoli relativi usciti tra il 1949 e il 1966 si rimanda a: L. Nuovo, *La pagina d'arte de «Il Mondo» di Mario Pannunzio (1949-1966)*, Mariano del Friuli, 2010.
 - 8 Mafai, *Arte nuova a Parigi*, cit. e Mezio, *Il funerale della pittura* [Clerici a L'Obelisco], cit.
 - 9 Scipione, *Al vero Surrealismo – et Voilà!*, in «L'Italia Letteraria», 16 novembre 1930, p. 3.
 - 10 G. Tulino, *Dalla Margherita a L'Obelisco: arte fantastica italiana tra Roma e New York negli anni '40*, Irene Brin, *Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, atti del convegno, Roma 2015, a cura di V.V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma, 2018, pp. 109-122 e I. Schiaffini, *La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta*, *ivi*, pp. 125-143.
 - 11 Mezio, *Ricordi d'Italia*, cit.
 - 12 *Id.*, *Pesce d'Aprile*, cit.
 - 13 *Id.*, *Come soffia il vento*, cit. e *id.*, *Surrealismo e arte fantastica*, cit.
 - 14 *10 Pittori di Haiti*, catalogo della mostra (Roma, 2 aprile 1956), a cura di A. Mezio, Roma, 1956. Ringrazio la professoressa Ilaria Schiaffini per la gentile segnalazione della mostra. Su Breton e la pittura haitiana: T. Geis, *Myth, History and Repetition: André Breton and Vodou in Haiti*, in «South Central Review», 1, 2015, *Special Issue: Dada, Surrealism, and Colonialism*, pp. 57-75.
 - 15 Mezio, *L'artista ironico*, cit.
 - 16 *Id.*, *Da Goethe a Zavattini*, cit.

- 17 Per Luigi Zuccheri Mezio curò diverse mostre e pubblicazioni: *Zuccheri. 219° mostra del Naviglio*, catalogo della mostra (Milano, 19-28 gennaio 1956) a cura di A. Mezio, Milano, 1956; *Il bestiario di Zuccheri: otto tavole a colori e dieci in bianco e nero con una scelta di poeti antichi e moderni che hanno cantato gli uccelli e la caccia*, a cura di A. Mezio, Roma, 1959; A. Mezio, *Luigi Zuccheri, All'insegna del pesce d'oro*, Milano, 1963.
- 18 *Id.*, *Le storie naturali di Zuccheri*, cit. A proposito si veda anche quanto Cesare Brandi, in ottica "italianista", anti-surrealista e anti-metafisica, scriveva nel 1932 in relazione allo «spontaneo carattere fiabesco» e all'equilibrio tra la pittura intesa come «cosa mentale» e come «cosa sensoria» da lui riscontrati in alcuni paesaggi marini con grandi oggetti e piccole figure dipinti alla fine degli anni Venti da Filippo De Pisis, come ad esempio *Il rudero* (1928) oggi conservato presso la Galleria d'Arte Moderna di Genova, quadri che evidentemente hanno ispirato le composizioni anni Cinquanta di Zuccheri; C. Brandi, *Il pittore Filippo De Pisis*, in «Dedalo», XII, 1932, vol. 2, pp. 390-407.
- 19 Mezio, *La coda di Buzzati*, cit.
- 20 Per un regesto degli articoli dedicati a Dubuffet, spesso da Mezio associato ad Alberto Burri, cfr. Nuovo, *La pagina d'arte de «Il Mondo»*, cit.
- 21 Mezio, *La pittura demitificata*, cit.
- 22 *Ibidem*.



Fig. 1: Scipione, *Al Vero Surrealismo – et Voilà!*, in «L'Italia Letteraria», 16 novembre 1930, p. 3.



Fig. 2: Cesare Zavattini, *Paesaggio con figure*, 1940 (?), olio su cartoncino, 10,5x15 cm.
Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Archivio Cesare Zavattini.
Foto <<http://www.cesarezavattini.it>>.



Fig. 3: Cesare Zavattini, *Volto di prete*, 1950, olio su cartoncino, 24x19,5 cm.
Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Archivio Cesare Zavattini.
Foto <<http://www.cesarezavattini.it>>.



Fig. 4: Luigi Zuccheri, *Senza titolo (Temporale con insetti e figure umane)*, 1950-1955, tempera su tavola, 40x45 cm. Courtesy MMXX Milan, Ph: DSL Studio.



Fig. 5: Luigi Zuccheri, *Senza titolo (Paesaggio con serpente, mele, falco e figura umana)*, 1950-1955, tempera su tavola, 40x45 cm. Courtesy MMXX Milan, Ph: DSL Studio.

The essay addresses the influences of surrealism and of Jungian thought on the work of Italian artist Mirko Basaldella, connecting them with the contents of his teaching for the Design Workshop at the Graduate School of Design, Harvard University. Both Italy and the United States had a peculiar relationship with the surrealist phenomenon, as mirrored by the teaching of art in American Universities, which shows a general "official" removal of surrealism and, at the same time, the adoption of some of its concepts and a predisposition towards authors and scholars connected to it. Mirko's career as an instructor constitutes an interesting example of this intricate situation.

Il contributo che segue riprende un tema che ho trattato ampiamente in passato, ossia l'attività di Mirko negli anni Cinquanta e Sessanta, in particolare a partire dalla sua chiamata come Direttore del Design Workshop per la Graduate School of Design dell'Università di Harvard, nel 1957. In questa occasione, intendo provare a rintracciare il collegamento tra questa attività e una certa vicinanza a temi ed elementi formali surrealisti spesso individuato dalla critica nel lavoro artistico di Mirko, sia in ambito grafico e pittorico che in quello, più ampiamente frequentato, della scultura.

I riferimenti al surrealismo negli autori che si sono occupati di Mirko sono assai frequenti. Mi limiterò a citarne due di particolare interesse: Giulio Carlo Argan, nel presentare Mirko alla Biennale di Venezia del 1954, parla di una «difficile, controllatissima, esperienza surrealista, che del resto segna soltanto il momento, niente affatto compiaciuto, dell'oscuro confluire dell'inconscio e della materia allo stato nascente o se si vuole la condizione umana che il disegno e la scultura, riscattano»¹. Nella voce dedicata a Mirko nel *Dizionario della scultura moderna*, Giovanni Carandente scrive invece:

da questi postulati il mito riceve una evocazione suggestiva e il suo rinnovarsi corrisponde ad una esigenza del tutto attuale e non archeologica. Vi si può riconoscere un risultato di aderenza alla politica surrealista, talché se alla base di certi totem ancestrali v'è pur sempre la memoria della figura umana, la metamorfosi con la quale si diventano forme astratte e disciolte dal primitivo riferimento antropomorfo, è una partecipazione diretta al surrealismo².

Naturalmente, al di là delle analogie riscontrabili a livello formale-stilistico, andrebbe svolta un'indagine per ricostruire eventuali contatti di Mirko con l'ambiente surrealista, a partire dagli anni "primordiali" dell'ambiente romano, e

soprattutto dalla partecipazione, con Cagli e Afro, all'Expo parigina del 1937. I temi trattati da Mirko, resi ancor più evidenti da alcuni titoli più o meno ricorrenti nelle sue opere, sono profondamente legati a un immaginario legato al mito e all'archetipo. Concetti, questi, che nascevano nell'ambito del primordialismo romano ma non solo (come dimostrato da Elena Di Raddo, ad esempio, l'intellettuale comasco Franco Ciliberti era in un rapporto di consuetudine e amicizia con il nostro artista)³, e che consentono di collegare le suggestioni surrealiste appena viste ai concetti e alla terminologia della psicologia junghiana, "ingrediente" fondamentale quanto scomodo nella vicenda teorica del surrealismo, soprattutto in Europa.

Il rapporto di Mirko con il pensiero di Jung può naturalmente trovare le sue radici proprio nella frequentazione del circolo di Cagli. Come è ormai noto nella letteratura sul pittore marchigiano, l'indagine dell'archetipo junghiano è una costante della sua produzione, cosa del resto ben evidenziata in più di una mostra dedicatagli⁴. Che concetti tratti da Jung circolassero negli ambienti artistici romani già negli anni trenta, durante il periodo romano di Mirko, è tuttavia ipotesi assai avventurosa, contro la quale si schiera ad esempio Carlo Ludovico Ragghianti, il quale mette in guardia contro il rischio di attribuire al contesto culturale romano di allora letture internazionali tipiche dei decenni successivi⁵. Possiamo immaginare, generalmente parlando, che tra il primordio del circolo romano e l'archetipo junghiano ci fossero somiglianze già notate dagli stessi artisti fin dalla prima diffusione dei testi di Jung in italiano. Tuttavia mi pare di poter affermare che le primissime menzioni dirette di Jung da parte di Cagli siano databili piuttosto al 1949, nell'ambito della fitta corrispondenza con il poeta americano Charles Olson⁶, e successivamente al gennaio 1950, in un testo di presentazione per la mostra di Giuseppe Capogrossi alla Galleria del Secolo a Roma⁷.

Se quindi, per ora, il discorso sugli anni Trenta e Quaranta può essere fatto solamente in via del tutto ipotetica e sulla base di una lettura delle opere, dei soggetti, e dei titoli scelti da Mirko, una vicinanza più concreta con il pensiero junghiano può essere trovata nella sua attività del dopoguerra, ancora profondamente influenzata dal rapporto con Cagli, e soprattutto nella sua produzione matura, relativa al periodo trascorso in America (1957-1969). Residui del linguaggio junghiano, per la verità caratterizzati dalle semplificazioni riscontrabili anche in molti artisti americani coevi, si trovano nei pochi scritti di Mirko, dove ricorrono riferimenti alla «coscienza collettiva profonda» e alle «forze inconse primordiali»⁸ e dove il termine «fantasia»⁹ sembra usato in un'accezione vicina a quella adottata da Jung in *La struttura dell'inconscio*¹⁰. Una curiosità riguarda l'unica citazione esplicita proposta dall'artista, in un testo del 1955¹¹: si tratta di un passaggio di Benjamin Lee Whorf¹², autore che dichiarò in più occasioni di essere stato influenzato da Jung¹³.

Le mie ricerche, alle quali spero di poter dare ulteriore seguito, si sono concentrate soprattutto sui materiali didattici relativi ai corsi di Mirko, reperiti negli archivi della Graduate School of Design di Harvard. Sarebbe molto interessante e utile ricostruire la biblioteca e le frequentazioni di Mirko di quegli anni: per il momento mi sono dovuto limitare alle poche informazioni reperibili sulle letture proposte da Mirko ai suoi allievi, oltre che ad un caso archivistico piuttosto curioso, un piccolo fondo librario, ad oggi non catalogato e conservato in un faldone della Loeb Library, costituito da sparute donazioni da parte di alcuni insegnanti della Graduate School of Design¹⁴. Purtroppo, il fondo è una sorta di “fossa comune” nella quale i volumi sono etichettati genericamente come contributo della Faculty, ma spero in futuro di poter rintracciare un’adeguata documentazione del tempo relativa alle donazioni. Nel caso di Mirko, dobbiamo quindi limitarci ad incrociare alcune presenze nel fondo con i pochi dati messi a disposizione dei programmi dei corsi: contrariamente a Costantino Nivola, che forniva indicazioni bibliografiche molto ampie, Mirko, più dedito all’attività pratico-laboratoriale piuttosto che all’insegnamento teorico, tendeva perlopiù a trascurare questo aspetto. E tuttavia gli indizi ci dicono qualcosa proprio sul rapporto con il pensiero junghiano. L’unico testo esplicitamente menzionato, consigliato agli studenti¹⁵, è infatti il saggio di Erich Neumann su Henry Moore, effettivamente presente nel suddetto fondo, nella prima edizione inglese del 1959¹⁶. Mi sento pertanto di poter avanzare l’ipotesi che la presenza del libro alla Loeb sia dovuta a Mirko. Curiosamente, gli unici due testi di carattere storico-critico presenti nello stesso fondo, con signature vicine, sono due testi di Herbert Read, *Art Now* del 1933¹⁷, e il volumetto sul surrealismo del 1936¹⁸, accompagnamento alla mostra dei Burlington Gardens. Benché non vi sia un riferimento specifico a questi testi, Read è l’unico altro autore menzionato da Mirko nei suoi appunti per le lezioni¹⁹; l’ammirazione da parte dell’artista per il critico inglese è del resto evidente nell’incipit nel suo saggio per il volume curato da Gyorgy Kepes *Education of Vision* del 1965²⁰. Read, peraltro, era una presenza piuttosto regolare a Harvard in quegli anni: dopo avervi insegnato come docente nel biennio 1953-1954, era stato più volte presente come ospite fino al 1968, anno della morte. In una lettera del 24 maggio 1964, Albert Alcalay, assistente per il corso di Design Fundamentals, scrive a Mirko, che in quel momento si trovava in Italia, riferendogli del passaggio di Read per una conferenza, e confidandogli che il critico aveva molto apprezzato una sua scultura presente in quel momento nel Carpenter Center²¹. L’episodio di per sé può sembrare poco rilevante, ma mi è sembrato significativo, dal momento che è l’unico aneddoto di questo genere presente nella corrispondenza fra i due.

Neumann e Read, le uniche due letture al momento documentate dai materiali di Mirko, collocano decisamente il suo percorso nell'orbita junghiana, e per di più, se veramente i due testi di Read sono stati donati da Mirko, dimostrano il collegamento tra questi interessi e quelli per il surrealismo. Non è il caso, in questa sede, di ricostruire il particolare rapporto tra l'arte americana e il surrealismo a partire dagli anni della guerra: basti ricordare come esso coincida, come spiegato in numerosi studi, con una tendente prevalenza del modello junghiano su quello freudiano, in particolare per quel riferimento all'inconscio collettivo e condiviso che dava al pensiero di Jung un carattere più costruttivo e positivo, mitologico piuttosto che patologico²². Al suo arrivo in America, Cagli aveva sicuramente trovato negli ambienti artistici del momento un terreno fertile per i suoi interessi su Jung; e non è difficile pensare che anche Mirko, a qualche anno di distanza, abbia avuto modo di approfondire gli stessi argomenti. Quello che mi preme qui sottolineare è come una presenza del pensiero junghiano sia riscontabile, per molti versi, negli ambienti dell'università americana ispirate alla linea "politecnica", e in particolare a Harvard, che in quegli anni rappresentava uno dei poli fondamentali dell'eredità del Bauhaus in America²³. Vi erano infatti numerosi docenti ispirati al modello junghiano come ad esempio Rudolf Arnheim, lo stesso Read più volte ospite, ma soprattutto due vere e proprie istituzioni della Graduate School of Design come Sigfried Giedion, e indirettamente, la moglie Carola Giedion-Welcker, che tra l'altro era stata la principale fautrice della chiamata di Mirko a Cambridge²⁴. Il surrealismo stesso era più presente di quanto si possa pensare nella vita universitaria di quegli anni: rispetto a quanto avveniva in altri college, la Graduate School of Design ospitava regolarmente personaggi coinvolti con le ricerche surrealiste, come Wifredo Lam e Sebastian Matta²⁵, e una figura chiave della linea Politecnica come appunto Kepes, che in quegli anni stava passando alla riorganizzazione del dipartimento di studi visuali del Massachusetts Institute of Technology, non mancava di toccare l'immaginario surrealista nelle sue ricerche di quegli anni sull'immagine e sulla fotografia²⁶.

Quali possono essere i punti di contatto tra queste due tradizioni in un ambiente particolare come quello dell'università americana? Un'ipotesi può essere formulata a partire dal profondo cambiamento che attraversò le scuole di ambito artistico e visuale nei grandi college americani (in particolare quelli della Ivy League) a partire dagli anni Trenta²⁷. La riforma generale dell'educazione universitaria negli Stati Uniti aveva infatti preso sistematicamente di mira categorie romantiche come quella del "genio" artistico, colpevoli di aver prodotto, specie negli ambienti d'avanguardia di inizio secolo, lo stereotipo dell'artista come inguaribile *bohémien*, come individuo fuori dagli schemi e collocato ai

marginari della società. La nuova idea di educazione all'arte, che già a Harvard si nutriva, ad esempio, degli insegnamenti di John Dewey²⁸, partiva da almeno due presupposti differenti: innanzitutto, che quello dell'artista fosse un mestiere come gli altri, scomponibile in una serie di *skills* ben individuabili, e pertanto insegnabile a livello scolastico. In secondo luogo, che questo insegnamento – paragonabile a una sorta di alfabetizzazione visuale – non dovesse essere riservato a chi avrebbe effettivamente intrapreso la carriera artistica, ma dovesse invece riguardare, almeno a un livello base, tutti gli studenti. Ecco allora che diversi college americani sostituirono alla pratica delle Fine Arts quella del "design", termine già presente nel lessico accademico²⁹, ma che avrebbe trovato nuovi significati all'arrivo oltreoceano dei grandi maestri del Bauhaus, i primi protagonisti di questa nuova stagione "politecnica" nell'insegnamento delle pratiche visuali. Insieme all'ormai superata idea di "arti belle", il nuovo modello di insegnamento si contrapponeva a quello proposto in numerose "Art School" non accademiche, spesso fondate e gestite da artisti di successo, come quella aperta da Hans Hofmann a New York nel 1933, o come l'affascinante *Subjects of the Artist*³⁰: in queste scuole, per molti versi più vicine alla tradizione, vigeva un'idea di artisticità come talento innato, sviluppabile ma non insegnabile, in una pratica didattica legata soprattutto al giudizio critico "sul pezzo" e alla trattazione delle questioni pratiche legate al mestiere dell'artista e all'attività espositiva. Questo dualismo tra università e Art school, fatte salve poche eccezioni, determinava un diverso rapporto con la scena artistica ed espositiva: gli artisti della Scuola di New York, ad esempio, erano fortemente spinti verso le scuole indipendenti, più vicine alla valorizzazione di un'abilità artistica presentata come ineffabile anche da un critico come Clement Greenberg, non a caso poco incline ad accettare incarichi, anche occasionali, di docenza universitaria. Il riferimento a Greenberg non è ovviamente casuale, all'interno del nostro discorso: non è infatti un caso, ad esempio, che proprio il surrealismo e il Bauhaus costituiscano una parte significativa del "rimosso" nell'epopea greenberghiana del modernismo. Il primo, agli occhi del critico newyorkese, era infatti un'interessante forma di cultura contemporanea, distante tuttavia da un'idea forte di *arte*³¹, mentre il secondo aveva la colpa ancor più grave di ridurre il discorso artistico a una questione, appunto di *design*, di «decorazione», di risoluzione grammaticale di problemi visuali³². Non intendo qui insistere eccessivamente sull'importanza di Greenberg nel determinare le posizioni degli artisti su questi temi: ritengo tuttavia che il pensiero del critico fornisca un'utile verifica della presenza di un nodo surrealismo-Bauhaus, a Harvard come in altre università americane. Se è vero, infatti, che la rimozione delle due linee di ricerca dal racconto del modernismo statunitense sia innanzitutto un modo di

affrancare la nuova pittura «di tipo americano» da un'ingombrante presenza (e non solo influenza) europea, è altrettanto vero che la questione dell'insegnabilità – o meno – del lavoro dell'artista implica un discorso ben più ampio: insegnare l'arte come linguaggio, come “grammatica” significa sottrarla alla bolla (cara a Greenberg e alla scuola *Subjects of the Artist*) della specificità, dell'esclusività e dell'intraducibilità, riportandola nel temuto orizzonte del *visual*. Significa insomma mettere in discussione un'idea di modernismo che vede il *medium* come origine e unico vero soggetto dell'opera d'arte, contrapponendovi un modernismo fatto di integrazione tra i *media*, rispetto alla quale il punto d'origine sta nel vedere e nel pensare la forma (come nella definizione di *Gestaltung* tanto cara a Gropius)³³. Viste da questa prospettiva, le critiche mosse da Greenberg a surrealismo e Bauhaus finiscono per somigliarsi in modo sorprendente: entrambi i fenomeni sono colpevoli di anteporre il vedere/guardare al fare arte. E in questo senso il modello surrealista fornisce un'arma in più a chi intende “imparare” l'arte, dal momento che offre una base scientifica e, appunto, visuale per analizzare anche il lavoro degli artisti *American-Type*: consente, ad esempio, di rileggere il Pollock degli anni Quaranta e Cinquanta al di là della pura questione del *painterly* e dell'*allover*, riconducendolo a un immaginario legato alla sua nota frequentazione della psicanalisi junghiana³⁴. Costringe insomma a scalfire l'idea di modernismo come rifiuto del non-specifico, riportandolo, oltre che nella dimensione del design bauhausiano, nell'orizzonte dell'immagine e del mito.

È proprio questo nodo che sembra affascinare Mirko nel corso della sua esperienza didattica a Harvard: lo scritto per «Civiltà delle macchine», ripreso nel saggio per il volume di Kepes, colloca l'educazione alla grammatica della forma visiva nell'orizzonte dell'immaginario. E in America i miti primordiali indagati fin dalla stagione romana si precisano in quelli della civiltà precolombiana, amati anche dai pittori della Scuola di New York: degni eredi dei Totem degli anni cinquanta, e all'origine di lavori assimilati dalla critica – *in primis* sul piano del soggetto – alle coeve ricerche di scultori americani come David Smith³⁵. Come osserva, non a caso, Ragghianti:

Gli impegni di insegnamento di ricerche formali e di design nelle università americane non modificano, ma stimolano e incrementano la radicale esigenza di invenzione visiva sempre propria e caratteristica di Mirko, che appare teso a fornire ai suoi contemporanei un grande e vivificante patrimonio di scoperta e di pulsioni creative in un mondo che l'arte può, come si vede e si prova, superare nella sua opaca alienazione ed esaltare nella sua trascendenza poetica³⁶.

- 1 G.C. Argan, *Mirko, XXVII Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, 19 giugno – 17 ottobre 1954), Venezia, 1954, p. 78.
- 2 G. Carandente, *Dizionario della scultura moderna*, Milano, 1967, p. 268.
- 3 Cfr. E. Di Raddo, *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni trenta*, Milano, 2020, p. 73 e nota 19.
- 4 Ad esempio Cagli: *dal primordio all'archetipo. Dipinti, sculture, disegni anni 20-70*, a cura di M. Bignardi (Roma, 28 giugno – 30 settembre 1984); *Corrado Cagli. Paura del totem*, a cura di B. Corà (Firenze, Frittelli Arte Contemporanea, 9 novembre – 20 dicembre 2019).
- 5 C.L. Raghianti, *Mirko pastore errante*, in *La Fondazione Mirko per Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 28 aprile – 30 giugno 1979), a cura di R. Monti, Firenze, 1979, p.13.
- 6 Lettera di Cagli a Olson, 8 dicembre 1949 (Charles Olson Research Collection, Archives & Special Collections at the Thomas J. Dodd Research Center, University of Connecticut Libraries, Storrs, b. 135, f.06. Cfr. M Byers, *Charles Olson and American Modernism. The Practice of the Self*, Oxford, 2018, p. 39. Sul rapporto tra Cagli e Olson, si veda anche il puntuale saggio di C. Castellani, *Corrado Cagli e Charles Olson. La ricerca di nuovi linguaggi tra esoterismo e geometria non euclidea*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2, 2014, pp. 214-235.
- 7 C. Cagli, *Capogrossi*, catalogo della mostra (Roma, gennaio 1950), Venezia, 1950, p.n.n.
- 8 Cfr. M. Basaldella, *Considerazioni sull'educazione visuale*, in «Civiltà delle macchine», 2, 1964, p. 38.
- 9 Cfr. *ivi*, p. 37.
- 10 C.G. Jung, *La struttura dell'inconscio* (1916), in *Opere*, a cura di L. Aurigemma, vol. 7, *Due testi di psicologia analitica*, Torino, 1991.
- 11 M. Basaldella, in *The New Decade. 22 Europeans Painters and Sculptors*, catalogo della mostra itinerante (New York-Minneapolis-Los Angeles-San Francisco, maggio 1955 – marzo 1956), New York, 1955, p. 94; tradotto e ripreso in *VII Quadriennale d'Arte di Roma*, catalogo della mostra (Roma, novembre 1955 – aprile 1956), Roma, 1956, p. 160.
- 12 B.L. Whorf, *Language, Mind and Reality*, in «The Theosophist», gennaio-aprile 1942.
- 13 Cfr. *id.*, *A linguistic consideration of thinking in primitive communities* (1936), in *Language, Thought, and Reality. Collected Writings*, a cura di J.B. Carroll, Cambridge, 1956, p. 66.
- 14 GSD Archives, Frances Loeb Library, Student Work, 1955-1970, faldone non numerato (Contributions from Faculty Members).
- 15 M. Basaldella, Teaching notes, VS 134, Fall 1966-67, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, Costantino Nivola Papers, b. 2, f. 3.
- 16 E. Neumann, *The Archetypal World of Henry Moore*, Princeton, 1959.
- 17 H. Read, *Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture*, London, 1933.
- 18 *Id.*, *Surrealism* (1936), London, 1937.
- 19 M. Basaldella, Teaching Notes, VES 134, Fall 1968, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, Costantino Nivola Papers, b. 2, f. 3.
- 20 M. Basaldella, *Visual Considerations*, in *Education of Vision*, a cura di G. Kepes, New York, 1965, p. 175; si tratta di una versione ampliata, soprattutto – appunto – nella parte iniziale, del saggio pubblicato l'anno precedente su «Civiltà delle macchine».

- 21 A. Alcalay, lettera a M. Basaldella, 24 maggio 1964, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC, Albert Alvalay Papers, batch 1.
- 22 Cfr. F. Tedeschi, *La Scuola di New York. Origini, vicende e protagonisti*, Milano, 2004, pp. 43-44; A. Gibson, *Abstract Expressionism's Evasion of Language*, in «Art Journal», 3, 1988: *New Myths for Old, Redefining Abstract Expressionism*, pp. 208-214.
- 23 Cfr. J. Pearlman, *Inventing American Modernism. Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard*, Charlottesville-London, 2007.
- 24 Cfr. K. McManus, *Italiani a Harvard. Costantino Nivola, Mirko Basaldella e il Design Workshop 1954-1970*, Milano, 2015, pp. 101-104.
- 25 Seminars and Conferences, Faculty of Design, 1956-57, Harvard University Archives, Pusey Library.
- 26 Si pensi alla celebre foto della moglie *Juliet Appleby, Juliet With Peacock Feather*, 1938.
- 27 Per ragioni di brevità, rimando ancora al mio *Italiani a Harvard*, cit., e in particolare alla parte iniziale (pp. 17-40).
- 28 Ricordiamo che il fondamentale saggio *Art As Experience* (1934) nasce proprio da una serie di conferenze tenute a Harvard tra l'autunno 1931 e la primavera 1932.
- 29 Cfr. McManus, *Italiani a Harvard*, pp. 51-52.
- 30 Su questo tema, cfr. H. Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley-Los Angeles-London, 1999, pp. 125-154.
- 31 Cfr. C. Greenberg, *Surrealist Painting*, in «The Nation», 12-19 agosto 1944, ripubblicato in *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1, *Perceptions and Judgments, 1939-1944*, a cura di J. O'Brian, Chicago-London, 1986, pp. 225-231.
- 32 Cfr. C. Greenberg, *A New Installation at the Metropolitan Museum of Art, and a Review of the Exhibition Art in Progress*, in «The Nation», 10 giugno 1944, ripubblicato in *Perceptions and Judgments*, cit., p. 213.
- 33 Cfr. Singerman, *Art Subjects*, cit., pp. 69-79.
- 34 Cfr. S. Taylor, *The Artist and the Analyst: Jackson Pollock's "Stenographic Figure"*, in «American Art», 3, 2003, pp. 52-71.
- 35 Cfr. C. Giedion-Welcker, *Mirko. Recent Sculptures*, catalogo della mostra (Boston, 14 novembre 1964 – 3 gennaio 1965), Boston, 1964.
- 36 Raggianti, *Mirko pastore errante*, cit., p. 17.

During the 50s the gallery owner Carlo Cardazzo organized a lot of exhibitions of Italian surrealist painters. He presented in his galleries, Cavallino in Venice and Naviglio in Milan, a program of exhibitions which alternates avangardian artists like Lucio Fontana and surrealist like Lanfranco or Gianpaolo, according to the idea to involve visitors and collectors with different taste and point of view.

Il 28 settembre 1957, Carlo Cardazzo inaugurava la stagione espositiva della galleria del Cavallino a Venezia con una mostra di ceramiche di Lucio Fontana: era la 395° mostra che si teneva in quello spazio e come molte delle sue esposizioni durava pochissimo, fino al 12 ottobre. Una volta smontata, due giorni più tardi si inaugurava la 396° mostra, altrettanto breve (dal 14 ottobre al 3 novembre), dedicata al pittore surrealista mantovano Lanfranco (al secolo Lanfranco Frigeri, Quingentole di Mantova, 1920-2019)¹. Si può rimanere interdetti di fronte a un accostamento così stridente, e viene da chiedersi se un cambio così brusco in così poco tempo, da una mostra alla successiva, non possa aver sconcertato anche i visitatori abituali delle gallerie Cardazzo. È vero anche che il pubblico era preparato alla successione non consequenziale di esposizioni che costituivano il palinsesto delle gallerie, senza pretendere nemmeno dal gallerista una linea di proposte coerente e militante; eppure nell'assortimento e nella successione delle mostre va rintracciato un senso complessivo, anche fosse più di ordine strategico che poetico. Sta di fatto che non si tratta di un caso isolato. Cinque anni prima, a Milano, la 129° mostra del Naviglio (26 maggio – 6 giugno 1952) – una cruciale occasione per vedere i primi “buchi” fontaniani – era stata preceduta da una personale di Franco Assetto (128° mostra, 10-23 maggio 1952) che non era ancora il pittore “*autre*” a cui avrebbe fatto capo Michel Tapié a Torino, ma proponeva una diligente fusione di suggestioni da Tanguy e Max Ernst, in anticipo sulla mostra del surrealismo alla Biennale di Venezia del 1954: è un «pittore notturno a luce elettrica», come lo definisce Italo Cremona nella presentazione sul volantino di invito. Pochi mesi più tardi, invece, sarebbe stato il turno del giornalista Sirio Musso, in pieno inverno (135° mostra, 6-12 dicembre 1952), di cui Cardazzo due anni prima aveva già tenuto a battesimo con successo l'esordio come pittore, dopo molti anni in cui era stato lontano dai pennelli, con una mostra di silografie presentate da Raffaele Carrieri. Il dato interessante, però, è che per questa

mostra del 1952 è il gallerista stesso a scrivere la presentazione, approfittandone per chiarire la propria idea di Surrealismo: sarebbe scorretto, a suo avviso, considerarlo un movimento d'avanguardia nato nel 1921, trattandosi piuttosto di «un linguaggio che, senza soluzioni di continuità, dai primordi della pittura, ha avuto i suoi maestri»². Non è un'idea nuova, ma una riproposizione sintetica di quanto già ampiamente argomentato da Carrieri, fra i più assidui frequentatori della galleria, nel suo *Fantasia degli italiani*, pubblicato per l'editoriale Domus nel 1939³: erano surrealiste le battaglie di Paolo Uccello, i quadri dell'Arcimboldo e di tutti quei maestri antichi che già Breton aveva riconosciuto come antesignani del movimento.

Ciò che interessa, di questa volgarizzazione delle istanze delle avanguardie storiche, è che pittura di questo genere al Cavallino e al Naviglio se ne vide molta più di quanto tramandato dalla storiografia dedicata al gallerista veneziano⁴, il quale non si faceva tanti problemi a collocare una mostra di questo genere immediatamente dopo aver proposto esperienze ben più sperimentali e innovative, come se un principio di bilanciamento fra temperamenti contrastanti stesse alla radice del suo stile di galleria: una mostra difficile per il pubblico, che talvolta raccoglie l'ironia dei quotidiani (oltre agli strali di Leonardo Borgese), e subito dopo una meno problematica, in cui il pubblico borghese potesse trovare qualcosa con un'aria di "moderno", ma adatto senza stridere a collocarsi in collezioni incentrate sull'arte della prima metà del secolo.

Ci vuole dunque una prospettiva diversa nell'affrontare queste mostre e quelle di Magritte, di Mirò e Tanguy, o di Arp. Queste ultime sono una dimostrazione di autorevolezza da parte sua: esplicitano una rete di relazioni tale da consentirgli di avere in galleria i maestri dell'avanguardia internazionale, magari tramite i buoni uffici di suoi amici con cui ha tessuto una solida collaborazione all'estero – come l'editore Gualtieri di San Lazzaro, che gli porta Arp⁵ – oppure ospitando mostre che erano già passate in altre città, come Magritte preso in prestito dall'Obelisco di Roma⁶. Ma sono artisti che costano molto, e Cardazzo ha bisogno di fidelizzare un pubblico di collezionisti che non ha una disponibilità economica tale da potersi permettere certe opere: i surrealisti italiani costano meno, e sono più rassicuranti nelle loro invenzioni stravaganti e visionarie, ma non inquiete e perturbanti come i loro più anziani colleghi d'oltralpe. Sono adattissimi, insomma, per toccare un pubblico che altrimenti Cardazzo avrebbe perso, e sono una valida alternativa ai maestri novecentisti per chi vuole osare qualcosa di più moderno, ma senza esagerare troppo. In definitiva, si tratta di un'arte senza tempo, la cui evoluzione interna si misura su brevi sussulti e sommovimenti dello stile, ma che nel complesso propone una pittura ben riconoscibile e sempre uguale a se stessa.

Il caso Lanfranco, in questo senso, è esemplare: la sua filiazione esplicita da Salvator Dalí non lascia margine a dubbi, ma in una declinazione più rassicurante – anche quando si cimenta con soggetti letterari come i racconti di Edgar Allan Poe – congeniale al collezionismo di pittura strettamente figurativa, e duttile al lavoro su commissione con una moderata mescolanza di elementi tradizionali e di arguzie figurative. È il pittore stesso ad affermarlo, nell'autopresentazione scritta per la mostra del 1957: «Nel 1954 ero già stato a Parigi per breve tempo e per mia fortuna avevo venduto a buone gallerie quei pochi quadri che avevo portato. Tuttavia pochissime erano le persone che in Italia mi conoscevano come pittore. Fu nel 1955 che Carlo Cardazzo segnò per me una data importante, allestendo la mia prima personale al "Cavallino". Da quella felice mostra veneziana è cominciato, si può dire, il mio esodo nella pittura surrealista italiana. Oggi a distanza di due anni sono ritornato ed ho già dietro di me un abbondante lavoro assorbito dal mercato dell'arte»⁷. In un'altra occasione, invece, avrebbe affermato che era stato proprio Cardazzo a mandarlo a Parigi con una lettera di presentazione, e che là avrebbe immediatamente venduto i quadri che aveva con sé; e pur facendo un po' di tara su racconti di questo genere, non c'è motivo di non credergli. Lanfranco, infatti, vende abbastanza da non essere, per il gallerista, un investimento in perdita: stando ai documenti relativi alla mostra del 1957 conservati nell'archivio Cardazzo, un suo dipinto ha un prezzo oscillante fra le 25 e le 150.000 lire, e basta venderne due, come si evince dal rendiconto finale di entrate e spese sostenute, per avere un conguaglio in attivo, intorno alle 15.000 lire⁸. Ad acquistare le due tele sono un ingegnere di Venezia e uno di Milano, ma dai documenti si evince che il gallerista aveva puntato più in alto. Il 16 ottobre, infatti, scrive al conte Vittorio Cini inviandogli la fotografia di un'opera intitolata *San Giorgio fantastico*, che poi tratterrà presso di sé a mostra conclusa⁹: «il pittore Lanfranco», scrive, «è uno dei più importanti artisti surrealisti italiani e non le nascondo che aspira ad avere un quadro nella Sua collezione»¹⁰. È lecito il sospetto però che più di un desiderio dell'artista ci fosse a monte un piano pensato da Cardazzo stesso, non tanto per vendere un quadro in più quanto per collocare un suo artista in una collezione di prestigio. Sa bene che Venezia è un soggetto di successo dal punto di vista commerciale, sia per i collezionisti lagunari sia per quelli di fuori: l'ingegner Piani, l'ingegnere milanese che acquista una piccola tela in mostra, aveva espresso anche il desiderio di avere da Lanfranco «un piccolo dipinto di Venezia»¹¹. Ma in questo caso, il suggerimento di inventarsi un quadro in cui l'isola di San Giorgio si stacca dalla laguna, palizzate incluse, per librarsi nell'aria, dev'essere arrivato a Lanfranco direttamente dal suo gallerista con questa funzione: proporre una rivisitazione visionaria dell'Isola al conte che qui aveva fondato da pochi anni

un'importante Fondazione in memoria del figlio Giorgio. Cardazzo doveva aver pensato che un quadro di questo genere, unito a una tendenza alla raffigurazione delle figure panneggiate con increspature scheggiate che poteva riecheggiare l'officina ferrarese, potesse fare il suo ingresso senza traumi in una quadreria di arte antica, laddove certo non potevano avere diritto di residenza i pittori informali, spaziali o nucleari che trattava nello stesso periodo.

Lanfranco, oltretutto, proprio nel 1956 aveva eseguito un ritratto del suo gallerista nelle vesti di divinità marina, come l'Andrea Doria in vesti di Nettuno dipinto da Bronzino, con la pipa in una mano e una tela nell'altra quali attributi iconografici: il dipinto costituiva una buona sintesi esemplificativa di come si potesse fare un ritratto riconoscibile, con una tecnica tradizionale, coerente col carattere dell'effigiato, ma allo stesso tempo eccentrico rispetto agli schemi compositivi canonizzati. Nel creare un rapporto tra figura e sfondo, infatti, il pittore aveva cercato di connotare ulteriormente il dipinto in rapporto alla vita e alla professione del suo modello. In alcuni studi preparatori a penna, anzi, l'invenzione era più didascalica: Carlo impugnava un tridente, e la sua figura giganteggiava su un basso orizzonte su cui si profilavano una gondola e, in lontananza, punta della dogana e Santa Maria della Salute. Alla fine il pittore deve aver ritenuto aneddotici e non necessari questi elementi, preferendo un fondo più generico, che concentrasse l'attenzione sulla figura e sul paravento a tre elementi fluttuante alle sue spalle, allusione alla galleria veneziana, con delle tele appese, che si chiude sulla figura di Carlo come i lacerti di una nicchia. L'artista stesso, del resto, sul pieghevole che accompagnava la mostra si presentava con un ritratto fotomontaggio fotografico, in cui il suo volto giganteggia sul paesaggio di *Aspettiamo il futuro* del 1956, di cui emerge, sulla sinistra, una struttura diruta, fatta dall'intersezione ortogonale di piani messi in prospettiva che creano un certo dinamismo. Antri semichiusi, o meglio quinte architettoniche che perimetrano un ambiente all'interno di uno spazio altrimenti fluttuante e incerto, sono frequentissimi nel suo lavoro, diventando persino claustrofobici in certi casi, o comunque creando la scenografia per un evento, o per creare un rapporto dialettico fra spazio e figure.

Quello che piace di questa pittura, in fondo, è l'aspetto narrativo, che per certi giornalisti, sollecitati dalle parole dell'artista stesso¹², chiama in causa il tema dell'automatismo pittorico e della psicanalisi figurata, ma che al di là dei problemi dell'inconscio piace per ragioni formali, per l'accordo preciso fra disegno, colore e contenuto: «come tutti i surrealisti» scrive un commentatore su «Il Gazzettino», «anche Lanfranco sovrappone alla pittura un racconto allusivo [...] o "satirico" [...] o più liberamente irrealista [...], ma nello stesso tempo è innegabile in lui una

sicura corrispondenza coloristica (tonale e atmosferica) ai suoi soggetti, una meticolosità disegnativa assai abile e coerente e quindi una rara unità della forma e del contenuto. Dal quale tende anche a liberarsi, per quel troppo di letterario che esso può ancora avere, nelle più nuove "architetture" anche se aperte e slabbrate, vive "pareti del cielo" in uno spazio morbido e trascorrente tra nubi fantastiche e fori senza echi»¹³. Ma è la chiusura dell'articolo a riassumere, in una battuta, le ragioni per cui questa pittura ha fortuna, con una successione di termini che inquadrano il gusto di chi la ammira e la colleziona: «Personalissimo surrealismo che non abusa del macabro e del torbido ma resta piuttosto in un tono sereno delicato, in un incantamento spesso gustoso e piacevole»¹⁴.

Una pittura dunque di grandi spazi deserti, disseminati di figure che con la loro volumetria descrivono una profondità spaziale altrimenti non connotata in cui sono immerse, ma con una dimensione "strapaesana" condivisa da creatore e fruitore. Presentando la propria mostra di esordio, infatti, il pittore insisteva sul suo radicamento nella bassa mantovana, e sulla sua incapacità di immaginare un mondo fantastico che non avesse quei luoghi conosciuti e familiari come punto di partenza: «Se non fossi vissuto per tanto tempo nel mio piccolo paese isolato nella pianura; se non avessi avuto sempre l'impressione che la sua grande piazza di campagna con le case basse, traforate dai portici, desse l'idea nella notte di essere sommersa, se quest'idea del silenzio e della via del silenzio, non fosse un'impressione golosa della mia giovinezza, forse oggi non dipingerei e avrei sostituito il mestiere del pittore con un altro qualsiasi. Invece il mio piccolo paese, che sembra una grande città solo per la sua grande piazza tutta bianca, ha molto influito perché il lavoro della pittura mi piacesse e mi trasformasse in abitante di una valle dove può nascere l'imprevisto e il sortilegio»¹⁵.

L'anno successivo, avrebbe sviluppato il concetto in un'altra autopresentazione, questa volta al Naviglio: «Tutte le forme hanno un racconto. Nate dalla natura le vediamo come apparenze quotidiane che affollano il mondo. Ognuna di queste prolifica nel grande spazio che ci contiene e inconsapevolmente assistiamo alla loro storia. Storia delle pietre, delle città, delle valli, i deserti, i metalli, l'uomo e la vita. Queste apparenze esterne che mutano infinitamente a contatto del tempo, costituiscono la testimonianza per l'esistenza e sono la fonte per tutte le visualità. Di queste continue vicende visive degli esseri che appartengono al pianeta terra parlano le immagini delle forme alimentate dallo spirito. La forma è il modo della vita e la vita delle forme è golosa di grande mutabilità. I pittori che si sono staccati dalle sue immagini perfette ne dipingono il caos, la vertigine, gli echi e le apocalissi. Io che sono legato alle immagini, ne dipingo un testamento, la persistenza e l'addio di una loro civiltà e in essa lo stupore e il silenzio».

Lanfranco sta rielaborando in queste dichiarazioni motivi che fanno parte del repertorio dell'iconografia di quel modo di intendere il surrealismo: spazi deserti, dove possono verificarsi delle visioni, mettendo in scena davanti a un fondale neutro una metamorfosi, resa ancora più irreal dal fatto di mescolare luoghi noti e situazioni improbabili.

Sono temi che tornano anche a proposito di un altro artista che espone e collabora intensamente con Cardazzo e che espone da lui già nel 1949: il pittore e giornalista Gianpaolo Lazzaro (in arte Gianpaolo, Padova, 1911 – Milano, 1977). Anche per lui grandi deserti, ma un rapporto più stretto con la tradizione italiana. Franco Solmi, presentandolo nel 1958 la 406^a mostra del Cavallino (13-22 marzo), lo classifica come erede della tradizione italiana discendente da Carlo Carrà e Giorgio De Chirico, ma «vi innesta modi personali, complicati da qualche gracilità primitivistica, e, talora, da un senso d'illustrazione favolosa»¹⁶. Ma quella maniera scabra e forse illustrativa, fatta di forme geometriche e architetture elementari sbalzate plasticamente da un chiaroscuro a luce radente, poteva diventare a sua volta scenario letterario. Come presentazione a una sua mostra personale presso la galleria Montenapoleone, nel 1954 (19-29 novembre), Dino Buzzati inventa infatti un leopardiano *Breve dialogo fra il pittore Gianpaolo e un vecchio eremita da lui incontrato nel deserto del Kalahari*. L'eremita, soccorso dal pittore che gli offre una borraccia d'acqua, si stupisce scoprendo una cassetta di colori e pennelli: non gli pare che quello sia ambiente confacente alla pittura, e che ben altri erano i soggetti "pittoreschi" a suo modo di vedere che meritassero di essere raffigurati. Ma Gianpaolo, senza scomporsi, replica all'obiezione: «Oggi il pittoresco non si dipinge più, sarebbe grave scorrettezza. Io dipingo nudi deserti e ciononostante mi si accusa spesso di retrogrado romanticismo»¹⁷. Segue nell'intreccio un momento di comicità: il pittore è reticente a mostrare all'eremita i quadri che ha con sé; avvertendolo che i deserti da lui dipinti sono diversi da quelli che il suo interlocutore conosce bene. E un po' si stupisce alla replica di questi: quei coni, cilindri, tetraedri di colori intensi che Gianpaolo dipinge come presenze nel suo deserto sono invece per l'eremita una realtà tangibile, «sono tipici, anzi, del deserto. [...] non di rado si presentano sospesi nell'aria, lo potrei testimoniare»¹⁸. Il pittore Gianpaolo, nel dialogo di Buzzati, vuole però andare oltre il deserto. Si dirige verso sud, nonostante l'eremita lo metta in guardia – introducendo un altro elemento surreale nel dialogo – che in quella direzione sarebbe andato verso «il confine del mondo». Ma è proprio quello che il pittore sta cercando: «Là dove il deserto, come tu dici, si perde nel nulla, troverò, lo immagino, il paesaggio più bello e misterioso che esista. Non più cose, ma fantasmi. Non pietre e sabbie, ma le loro parvenze disincarnate, simili a fate morgane. Non

coni, cilindri o tetraedri, ma i loro rarefatti simulacri, così diafani, in certi casi, da non avere neppure l'ombra. Non è forse così?».

Ma è forse il ritratto, accanto al paesaggio, il tema che poteva risvegliare un certo interesse. Tornando a Lanfranco, e facendo un breve salto cronologico in avanti dopo la morte di Cardazzo, nel 1963 una sua mostra inaugura la nuova sede della galleria di Ettore Gian Ferrari in via Gesù. Ancora una volta torna in scena Buzzati, che ha conosciuto il pittore mantovano l'anno precedente e compone anche per lui un racconto fantastico: lo scrittore dice di essersi sentito per quattro mesi colto da una improvvisa tristezza che gli si era, letteralmente, dipinta in volto. Ad un certo punto, però, quella smorfia di tormento era inspiegabilmente scomparsa per lasciare spazio a un più ampio sorriso. Un fenomeno apparentemente inspiegabile, di cui lo scrittore scrive di aver trovato soluzione soltanto una volta entrato nella mostra da Gian Ferrari: Lanfranco aveva dipinto il suo ritratto, e sulla tela dipinta ritrovava quella maschera di dolore di cui si era finalmente liberato.

Ma il ritratto di Buzzati non era l'unico che si potesse apprezzare nella mostra del 1963. In quella occasione, infatti, il pittore aveva presentato un gruppo di ritratti "psichedelici", dedicati a personaggi del mondo della cultura e dello spettacolo all'interno di una composizione surreale, conservando elementi utili a caratterizzare iconograficamente ciascun ritrattato. Il messaggio era chiaro: con i dovuti accorgimenti, chiunque poteva farsi ritrarre corredato con oggetti connotativi. Ne scrive in questi termini Dino Villani, il geniale e poliedrico ideatore di Miss Italia, del Premio Suzzara e di molteplici iniziative promozionali del dopoguerra. Mantovano d'adozione, nelle *Confessioni di un "persuasore"* Villani sceglie per la copertina il proprio ritratto "surrealista" realizzato dall'amico Lanfranco, con la sua testa incastrata all'interno di una fantasia che cita esplicitamente Hieronymus Bosch, e ricorda la mostra del 1963 commentandola diffusamente e mettendo a fuoco i punti salienti dell'operazione: «Era un modo interessante per far ritornare di moda il ritratto dipinto che nessuno ardiva più chiedere per non mostrarsi sorpassato. Un ritratto di quel genere, curioso e spesso bizzarro, ognuno avrebbe potuto tenerlo in casa e perfino in ufficio, certo di destare interesse nei visitatori. Il colpo di presentare un gruppo di personaggi noti nei vari ambienti era riuscito e ciò avrebbe potuto influenzare un notevole numero di persone di ogni condizione; la stampa aveva illustrato ed esaltato la geniale impostazione moderna ed insolita data al ritratto dall'artista e Gian Ferrari era riuscito ad ottenere che la Televisione venisse a girare un servizio specialmente sui ritratti i quali costituivano la vera novità ed avrebbero destato interesse nel pubblico. Era una grande occasione da sfruttare. Lanfranco non venne all'appuntamento e si dovette girare il pezzo senza di lui. Si era dimenticato, si era addormentato, non gli interessava? Non si è

riusciti a saperlo, poiché quando arrivò lo si vide soltanto sorridere; con quel suo sorriso surreale come i suoi dipinti»¹⁹.

Le riflessioni presentate in questo testo sono frutto di ricerche condotte in buona parte durante una borsa di studio del Centro "Vittore Branca" e dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, rivolta a indagini intorno alla figura di Carlo Cardazzo e al suo archivio, lì depositato.

- 1 Per un inquadramento del percorso di Lanfranco: L.P. Nicoletti, *Appunti per una storia di Lanfranco pittore*, in *Lanfranco. Art fantastique/Arte fantastica*, catalogo della mostra (Parigi, Orenda Art International, 11 marzo – 16 aprile 2011; Milano, Associazione Culturale Renzo Cortina, 3 maggio – 4 giugno 2011), a cura di S. Cortina, N. Rostkowsky, Milano, 2011, pp. 16-24.
- 2 C. Cardazzo in *Sirio Musso*, pieghevole della 135° mostra del Naviglio (Milano 6-12 dicembre 1952).
- 3 R. Carrieri, *Fantasia degli italiani*, Milano, 1939.
- 4 Cfr. *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1° novembre 2008 – 9 febbraio 2009), a cura di L.M. Barbero, Milano, 2008.
- 5 Cfr. L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, 2014.
- 6 Cfr. il saggio di Ilaria Schiaffini in questo volume.
- 7 Lanfranco in *Lanfranco*, pieghevole della 396° mostra del Cavallino (14 ottobre-3 novembre 1957).
- 8 Listino prezzi e rendiconto 396 mostra del pittore Lanfranco; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Cardazzo, b. 396 Lanfranco.
- 9 Cardazzo a Lanfranco, 15 novembre 1957 (*ibidem*).
- 10 Cardazzo a Cini, 16 ottobre 1957 (*ibidem*).
- 11 La segreteria del Cavallino all'ing. Piani, 9 novembre 1957 (*ibidem*).
- 12 Scriveva Lanfranco, in chiusura dell'autopresentazione del 1957: «Ho sempre continuato a dipingere oggettivamente, come un gioco, senza voler stupire nessuno, pur restando nei suggerimenti dell'automatismo. Una delle impressioni che mi preoccupano è sempre stata l'ansia che si può subire di fronte al mondo attuale. In questo anelito vi è una variazione nel cercare di "vedere" la civiltà contemporanea col suo mistero e l'equilibrio dell'assurdo e riportarne un testamento visivo»: Lanfranco in *Lanfranco*, pieghevole della 396° mostra del Cavallino (14 ottobre-3 novembre 1957).
- 13 *Le mostre d'arte. Alla Galleria del "Cavallino"*, in «Il Gazzettino», 20 ottobre 1957.
- 14 *Ibidem*.
- 15 Lanfranco in *Lanfranco*, pieghevole della 326° mostra del Cavallino (16-25 giugno 1955).
- 16 F. Solmi in *Gianpaolo*, pieghevole della 406° mostra del Cavallino (13-22 marzo 1958).
- 17 D. Buzzati, *Breve dialogo fra il pittore Gianpaolo e un vecchio eremita da lui incontrato nel deserto del Kalahari*, in *Gianpaolo*, pieghevole della mostra della Galleria Montenapoleone 6A (19-29 novembre 1954).

18 *Ibidem.*

19 D. Villani, *Confessioni di un "persuasore"*, Milano, 1972.



Fig. 1: Lanfranco, *senza titolo*, 1956. Foto Riccardo Molino.



Fig. 2: Lanfranco, *Venezia al sole o San Giorgio fantastico*, 1957.



Fig. 3: Lanfranco, *Ritratto di Carlo Cardazzo*, 1956. Foto Riccardo Molino.



Fig. 4: Ritratto fotografico di Lanfranco e fotomontaggio, dal pieghevole de *Lanfranco*, 396° mostra del Cavallino, Venezia, 1957.

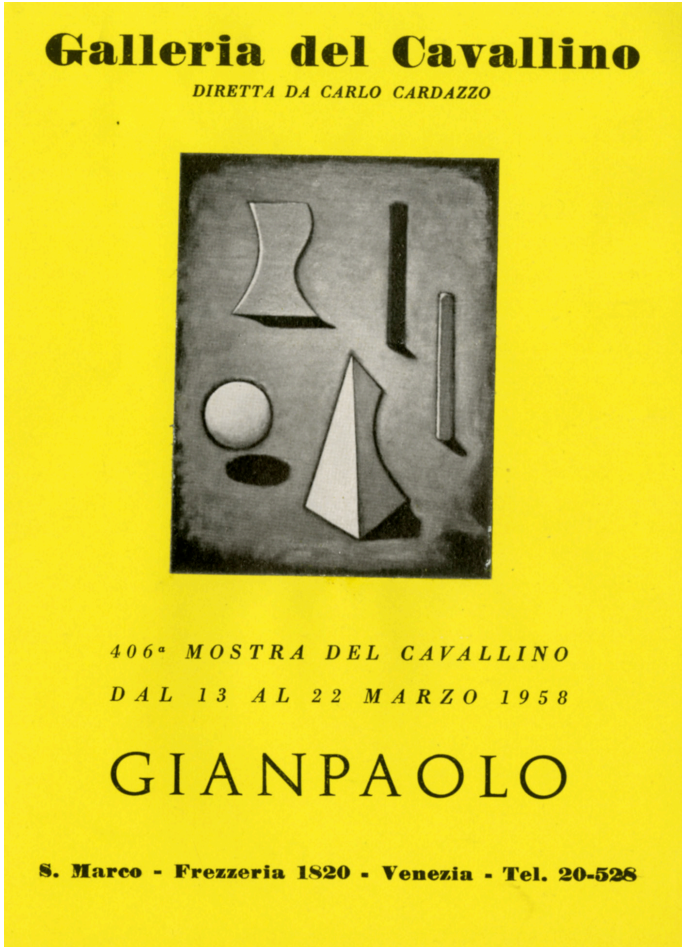


Fig. 5: Pieghevole de *Gianpaolo*, 406ª mostra del Cavallino, Venezia, 1958.

This contribution reconstructs the international trajectories of surrealist and neo-romantic artists towards the Gallery L'Obelisco in Rome. It highlights the commercial channels set up by its owners, Irene Brin and Gaspero del Corso, with the United States, and in particular with the circle of Hartford modernists (James Thrall Soby and Everett "Chick" Austin Jr.). The promotional strategies of the del Corso couple are then verified in relation to the Venice Biennale of 1954.

«Io sono il pittore René Magritte che giunge da Paris per esporre a Rome: dov'è la Galleria che meglio si adatta ai miei quadri?» chiese l'artista al guardaportone della Villa. [...] Il guardaportone dopo essersi fatto mostrare le tele, ed averle considerate con attenzione, disse: "Se non erro siete un pittore della scuola surrealista. Tentate, se vi riesce di farvi accettare dalla *Galleria dell'Obelisco* in via Sistina 146!"¹.

Le cose non andarono proprio così come Antonio Fornari le racconta: la prima mostra italiana dell'artista belga, inaugurata all'Obelisco il 19 gennaio 1953, era stata attentamente pianificata entro un progetto espositivo più ampio dedicato ai maestri del surrealismo delle origini². Questo contributo vuole ricostruire le traiettorie internazionali di artisti della galassia surrealista e neo-romantica, che furono intercettate pionieristicamente in Italia dai direttori della galleria romana, Irene Brin e Gaspero del Corso; nel far ciò si evidenzieranno i canali commerciali e le mirate strategie promozionali da loro adottate.

Nel 1948 la prima personale italiana di Salvador Dalí all'Obelisco aveva inaugurato la serie dedicata ai surrealisti; dopo i transiti di Roberto Matta Echaurren e di Enrico Donati nel 1950³, il 1953 sarebbe stato un anno cruciale con le mostre di Magritte, Yves Tanguy e Kay Sage, anch'essi alla loro *première* nel nostro paese. Questo investimento programmatico sarà qui riletto sullo sfondo dei preparativi della Biennale di Venezia del 1954, che avrebbe accolto una retrospettiva sul movimento bretoniano.

I pittori neo-romantici erano stati promossi da Waldemar George, all'indomani dell'esordio parigino del 1926, entro un recupero della figurazione e della tradizione pittorica che egli pensava in contrapposizione con l'arte d'avanguardia e, nello specifico, come alternativa al surrealismo bretoniano. Meno di dieci anni dopo essi avevano trovato negli Stati Uniti un secondo padrino critico in James Thrall Soby, esponente del circolo dei modernisti di Harvard. Nella sua

ricognizione sulle tendenze attuali «dopo Picasso», Soby vedeva procedere affiancati e convergenti all'insegna di una «newer objectivity» i neo-romantici da un lato e alcuni surrealisti dall'altro, come Tanguy, Giacometti e soprattutto Dalí⁴. Le presenze precoci e continuative all'Obelisco dei neo-romantici Eugene Berman e Pavel Tchelitchew⁵ nascevano, non a caso, da un canale di scambi privilegiato con gli Stati Uniti, che era stato avviato dai del Corso sin dal 1945, durante la presenza delle truppe americane a Roma⁶.

Come alcuni neo-romantici (Berman in particolare), anche i surrealisti invitati all'Obelisco per la loro prima personale italiana (Dalí, Magritte, Tanguy, Sage) riconoscevano una impronta metafisica all'origine della loro "pittura di sogno". Fu proprio Soby, del resto, a considerare de Chirico il precursore chiave di entrambe le tendenze⁷. A seguito dello sbarco del maestro metafisico negli Stati Uniti, Soby aveva cominciato ad orientare su di lui i suoi interessi collezionistici, affiancati da una significativa opera di storicizzazione con la monografia del 1941, poi riaggiornata nel 1955⁸. Come ha rilevato Giulia Tulino, la presenza ispiratrice di de Chirico all'Obelisco, insieme a quella del fratello Savinio, costituisce un tema di fondo che non può essere sottostimato per comprendere le aperture verso l'arte fantastica e citazionista della galleria⁹. Ai dioscuri, d'altronde, i del Corso avevano affidato i loghi delle due gallerie romane: rispettivamente un obelisco incorniciato da due cavalli, di mano di de Chirico, e una margherita tenuta tra due dita, ideata da Savinio per la omonima libreria-galleria antiquaria che la coppia gestì fino al 1945.

Parigi-New York-Roma: Berman e Tchelitchew all'Obelisco

Il nucleo originario dei neo-romantici era costituito da alcuni giovani pittori non ancora trentenni radunatisi attorno all'Academie Ranson di Parigi: Eugene Berman (1899-1972), il fratello Leonid (1896-1976), Christian Bérard (1902-1949), Pavel Tchelitchew (1898-1957) e altri¹⁰. I fratelli Berman, cresciuti con il mito dell'Italia in una famiglia aristocratica di Pietroburgo, erano fuggiti a causa della rivoluzione russa prima a Berlino e poi a Parigi, dove avevano incontrato Bérard, figlio di un architetto che avrebbe trovato la sua strada nella scenografia per i balletti russi e per il teatro, oltre che nell'illustrazione di moda. Nella mostra di esordio alla Galerie Druet nel 1926 si era unito un altro artista russo, Pavel Tchelitchew, che aveva lavorato a Berlino come scenografo di successo nei primi anni Venti e aveva alle spalle una formazione accademica più strutturata.

Nel ritorno alla figura umana entro paesaggi dalla composizione semplificata, che guardava al Picasso pre-cubista e all'arte del passato in una direzione tangente

alla metafisica dechirichiana, Waldemar George avrebbe identificato la possibilità per questi artisti di «communiquer, par voie d'analogies et non d'abstraites associations d'idées, son état émotif»¹¹. Si trattava dunque di una alternativa altrettanto chiara, oltre che al cubismo, anche alle complesse stratificazioni intellettuali e "allucinatorie" dei surrealisti, in sintonia con eretici del movimento come Jean Cocteau che dichiarava, ad esempio, a proposito di Bérard: «I surrealisti dipingono il sogno, Bérard dipinge il sognatore»¹². Radunati, poi, da Waldemar George sotto l'etichetta di "neo-umanisti", saranno da lui inseriti con gli *Italiens de Paris* nella sala della Biennale del 1930 intitolata *Appels d'Italie*, che voleva rivendicare l'attualità di un classicismo mediterraneo entro un progetto estetico, civile ed espressamente politico¹³.

Non sarà tuttavia tramite George e gli *Italiens de Paris* che i neo-romantici giunsero a Roma, ma per via del loro battesimo americano. Intercettati in Francia, sia pur brevemente, da Gertrude Stein e incoraggiati dagli acquisti di Julien Levy, Berman e Tchelitchev approderanno negli Stati Uniti (rispettivamente nel 1935 e nel 1934). Qui non solo troveranno sponda nella Galleria Levy, aperta a New York nel 1931 e destinata a diventare uno snodo fondamentale per la diffusione del surrealismo (oltre che della fotografia) negli Stati Uniti, ma, per suo tramite, saranno anche introdotti nel circolo dei modernisti di Hartford. Già nel 1931 i neo-romantici esposero come gruppo al Wadsworth Atheneum di Hartford, allora diretto da Everett "Chick" Austin Jr., che lo stesso anno ospitava la prima retrospettiva americana del surrealismo (*Newer Super-Realism*) ordinata da James Thrall Soby; quest'ultimo, membro del Board of Trustees del Museum of Modern Art dal 1942, curerà lo stesso anno per il museo newyorkese una personale di Tchelitchev e nel 1947 una di disegni teatrali di Berman¹⁴. La triangolazione tra Austin, Soby e Levy, oltre ad assicurare ai neo-romantici una identità di gruppo e una precoce musealizzazione, fu all'origine di una serie di mostre, vendite e committenze private al servizio di facoltosi committenti; particolarmente caratterizzanti saranno le collaborazioni per l'opera e il balletto¹⁵, oltre alle illustrazioni per le riviste di moda come «Vogue» e «Harper's Bazaar».

Per Berman e Tchelitchev l'approdo a Roma sarà fatale. Il primo, che terrà all'Obelisco tre personali (1948, 1959 e 1961)¹⁶, si stabilirà nella capitale a partire dal 1958, risiedendo a Palazzo Doria Pamphili, mentre il secondo esporrà dai del Corso nel 1950 e nel 1955 e troverà dimora prima a Frascati e poi a Grottaferrata, dove morirà nel 1957.

Berman fu il primo ad esordire all'Obelisco nel maggio del 1949 (fig. 1), presentato in catalogo da Cagli. Sebbene questi fosse il riferimento centrale e ineludibile per gli artisti americani che nel dopoguerra approdavano in Italia, e

nonostante conoscesse Berman da tempo, non fu lui ma il giovane Fabrizio Clerici a introdurlo ai del Corso¹⁷. Più che un terzo trasferimento (dopo quello francese e quello americano), il soggiorno italiano di Berman ebbe piuttosto il sapore di un ricongiungimento con la sua patria ideale. La nostalgia per il Belpaese, nutrita di viaggi periodici in Italia fin dal 1922, si tradurrà in un immaginario visivo scenografico e melanconico, costruito sulla stratificazione di tempi e spazi molteplici (dal rinascimento al barocco), che lo porteranno a riconoscere in de Chirico il vero padre ispiratore della sua arte¹⁸.

Oltre che dallo stesso Berman, l'arrivo di Tchelitchev potrebbe essere stato originato anche direttamente dai rapporti già stabiliti con L'Obelisco dal compagno di quest'ultimo, Charles Henry Ford, co-editore di «View». Nel numero del 1946 della rivista, dedicato al surrealismo italiano, erano stati riprodotti *cadavre exquis* collettivi di Clerici, di Leonor Fini e Stanislao Lepri, insieme a opere di altri artisti della cerchia dei del Corso intercettati l'anno prima alla Margherita da Peter Lindamood, curatore del numero¹⁹. A seguito del trasferimento post-bellico a Roma, Tchelitchev approfondì il suo dialogo con il rinascimento italiano²⁰, guardando non tanto alle gallerie quanto ai trattati, come si legge nella prefazione alla sua personale all'Obelisco nel 1950. Autore del testo era Fabrizio Clerici, che si rivela, dunque, un personaggio chiave nel transito dei neoromantici dagli Stati Uniti a Roma. Recuperando «l'ermetismo di un dodecaedro stellato Fra Luca di Borgo» e «il rinascimento spaziale di Piero della Francesca», «il rinascimento rarefatto dei disegni di Paolo Uccello [...] e delle pagine di Marsilio Ficino», Tchelitchev sottoponeva secondo Clerici le sue figure geometrizzate, a volte simili a manichini dechirichiani, a una intellettualistica scarnificazione della forma («sotto la pelle indaga il labirinto dei percorsi venosi e arteriosi»)²¹ (fig. 2). Del Corso porterà la seconda mostra di Tchelitchev (1955) al Naviglio di Cardazzo, come del resto avvenne anche per Tanguy e altri²².

La galleria romana offriva agli artisti provenienti dagli Stati Uniti un'ottima clientela nell'aristocrazia romana, nell'ambiente del cinema e della moda che gravitava attorno alle attività giornalistiche di Irene Brin, senza contare i rapporti fiduciari stabiliti con alcuni grandi collezionisti americani. Ulteriori attrattive erano da ritrovarsi nel consolidato sistema di relazioni con galleristi italiani e internazionali e nella stretta familiarità di del Corso con il direttore dell'American Academy a Roma, Lawrence P. Roberts²³.

L'accoglienza dei neo-romantici conferma, in ogni caso, la forza di una rete di scambi transatlantica, che si agganciava alle strategie culturali e commerciali dei modernisti di Hartford. Un caso molto significativo a verifica di ciò è la mostra all'Obelisco di Monsù Desiderio, dietro al quale si celano in realtà due autori,

François de Nomé e Didier Barra²⁴. Quella romana del 1951 fu la seconda mostra in assoluto dopo l'antologica del 1950, curata al John and Marble Ringling Museum of Art di Sarasota (Florida) da Alfred Scharf, che ne lanciò la riscoperta nel collezionismo americano. Nel titolo, *The Fantastic Visions of Monsu Desiderio*, Scharf evidenziava l'immaginario apocalittico di gloriose antichità in fiamme, che rispondeva alla percezione attuale di un'Italia dal grande passato, ma ridotta in rovina dalle devastazioni politiche recenti: una mitografia di grande suggestione per il pubblico americano di allora.

Da qui Monsù Desiderio sarà recepito in Francia da André Breton, che ne farà uno dei primitivi de *L'Art magique* del 1957, insieme ad Arcimboldo e altri. Irene Brin e Gaspero del Corso fornirono dunque una precocissima tappa espositiva italiana, che si accompagnò all'acquisto personale di alcune opere: la riproduzione di queste ultime sulle riviste con cui Irene Brin collaborava forniva una promozione aggiuntiva, neanche troppo dissimulata²⁵. Da segnalare, a conferma della genealogia americana finora delineata, che la recensione della mostra all'Obelisco su «Domus» fu scritta niente di meno che da Everett Austin Jr., il direttore del Wadsworth Museum di Hartford, che incluse nel corredo illustrativo un'opera della sua propria collezione²⁶.

I surrealisti dell'Obelisco e la Biennale di Venezia del 1954: Dalí, Magritte, Tanguy

Il 15 giugno 1952 si era riunito il comitato internazionale di esperti che avrebbe dovuto curare le retrospettive della Biennale del 1954. Secondo le intenzioni di Pallucchini, il surrealismo avrebbe concluso la serie dedicata ai movimenti d'avanguardia internazionali, inaugurata nel 1948. A quella data la selezione includeva Dalí, Ernst, Tanguy, Masson, Picabia, Picasso, Magritte, Delvaux, Arp, Moore, Marcel Duchamp, etc²⁷. Per i del Corso era una occasione senz'altro ghiotta per consolidare un indirizzo espositivo e, soprattutto, per rilanciare il loro ruolo nel mercato surrealista nazionale e internazionale.

Come ricostruito da Giuliana Tomasella, la retrospettiva veneziana fu radicalmente ridimensionata per le decise ostilità convergenti della critica italiana, condizionata da opzioni crociate e ideologie marxiste, oltre che da una cultura cattolica che non mancava di far sentire la sua voce²⁸. Solo tre autori furono radunati nel padiglione centrale (Ernst, Arp e Miró), mentre il resto della mostra fu distribuita nei singoli padiglioni nazionali. La presenza di Dalí era assai temuta in particolare da critici come Giulio Carlo Argan: alle diffuse resistenze sul contenutismo del movimento bretoniano, questi univa obiezioni ben più pressanti di carattere morale, quali l'esibizionismo dei temi sessuali e soprattutto

le inaccettabili posizioni politiche dell'artista (il sostegno a Franco), cui recentemente si era peraltro aggiunta una imprevedibile conversione mistica. Lo spazio da riservare a Dalí a Venezia fu oggetto di discussione tra chi considerava necessario accoglierlo nel padiglione centrale²⁹, e chi auspicava con forza un suo ridimensionamento. Vinsero questi ultimi, e il padiglione spagnolo si limitò a presentare una selezione di illustrazioni di Dalí per la *Divina Commedia*, insieme fra l'altro a litografie di Miró, ben altrimenti celebrato nel padiglione centrale.

Responsabile del padiglione spagnolo era il Marchese di Lozoya, allora direttore dell'Accademia di Spagna a Roma, che nel catalogo giustificava la limitatezza di spazio riservato a Dalí con l'impossibilità di esporre nel loro edificio, data la sua grande estensione, del «vasto complesso della pittura e dei gioielli esposto con enorme affluenza di pubblico nel Casino dell'Aurora di Palazzo Rospigliosi a Roma»³⁰. Tale difficoltà, concludeva, era stata tuttavia superata grazie a un allestimento parallelo in un edificio separato dalla Biennale. In effetti, a maggio aveva inaugurato nella capitale la prima grande retrospettiva in Italia dedicata a Dalí, introdotta dallo stesso Marchese di Lozoya, che fu trasferita al Palazzo delle Prigioni a Venezia nel luglio, prima di concludersi in autunno a Palazzo Reale a Milano.

Già nel novembre del 1948 Dalí aveva presentato all'Obelisco i disegni per i costumi e le scenografie per *Rosalinda o Così è se vi pare*, messo in scena in quei giorni da Luchino Visconti al teatro Eliseo. Era stato il primo e più clamoroso caso di importazione di surrealisti in Italia operato dai del Corso, accompagnato dalla traduzione italiana de *La mia vita segreta* di Dalí, curata da Irene Brin per Longanesi (1949)³¹. A quel periodo va ricondotto anche l'inizio della lunga e controversa committenza all'artista catalano da parte del Poligrafico dello Stato Italiano delle illustrazioni per una lussuosa edizione della *Commedia Dantesca*: un progetto che abortirà dopo molti anni per le obiezioni veementi della critica e due interrogazioni parlamentari³².

Nel novembre del 1953 Dalí era a Roma per un progetto cinematografico con Anna Magnani e soprattutto per organizzare la sua mostra personale, che egli inquadrava all'interno di un antagonismo di vecchia data con l'altro grande mito delle avanguardie pre-belliche: Pablo Picasso. In questi preparativi furono coinvolti Irene Brin e Gaspero del Corso, che discussero con Palma Bucarelli i dettagli dell'organizzazione³³. Non sono noti i contenuti di tali trattative; fatto sta che la sede prescelta non coinvolgerà né L'Obelisco, né la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, che a maggio aveva inaugurato la prima esposizione italiana di Picasso. Sarebbe stato, del resto, difficile nell'Italia di quegli anni rendere un omaggio istituzionale a Dalí a breve distanza da quello a Picasso, considerate

anche le decise ostilità della critica marxista, e in particolare di Argan, assai vicino alla direttrice della galleria. In una lettera a Pallucchini dell'ottobre 1953, temendo il successo della progettata mostra di Dalí per il padiglione spagnolo della Biennale, Argan contrapponeva Picasso come «il solo approdo valido di tutto il movimento» all'«esibizionista Dalí», «il quale non ha mai dipinto un quadro che sia un'opera d'arte»³⁴.

La mostra di Dalí del 1954 fu ospitata dalla Principessa Pallavicini Rospigliosi, proveniente dall'ambiente dell'aristocrazia romana, lo stesso che gravitava attorno all'Obelisco e alle attività di Irene Brin nell'ambito della moda³⁵. Curatore fu il conte Theo Rossi di Monteleira, amico comune di Clerici e Dalí, che lo aveva conosciuto negli Stati Uniti e al quale dedicherà un ritratto nel 1957. Lionello Venturi ricorderà che il testo in catalogo era stato scritto dal Marchese di Lozoya perché nessun critico italiano aveva voluto presentarlo; e che il comitato di artisti presente per la mostra di Picasso era sostituito nella mostra di Dalí da un establishment tutto politico, con un «tono più da ministero che da salotto culturale»³⁶.

In questa congiuntura, dunque, l'apporto dei del Corso fu, alla fine dei conti, quello di un fiancheggiamento collaterale. Un più esplicito collegamento con la retrospettiva surrealista si può intravedere, invece, a proposito di Magritte e Tanguy. Entrambi inclusi nel programma originario della biennale, nel 1953 furono accolti all'Obelisco per la loro *première* italiana.

La mostra romana di Magritte inaugurò il 19 gennaio. Su «La Biennale di Venezia» del febbraio 1953 Irene Brin tratteggiava nella forma di un cammeo letterario la sua visita a Magritte e alla moglie Georgette nella loro dimora belga di Jette, descrivendoli sotto il segno di una normalità e anonimia stupefacenti rispetto ad altre celebri coppie del mondo dell'arte³⁷. In realtà, come era pratica abituale, Irene Brin creava una evidente *liaison* tra la mostra appena conclusa nella sua galleria e la prevista presenza dell'artista belga alla rassegna internazionale, a cui la rivista si intitolava.

Magritte avrebbe dovuto partecipare di persona all'inaugurazione della mostra romana, accompagnato «da quel noioso di Iolas»³⁸. Una relazione lunga e complessa legava Magritte e il suo gallerista, che lo aveva lanciato sul mercato americano nell'aprile del 1947 con una personale alla Hugo Gallery³⁹. All'Obelisco Magritte presentava una serie di opere recenti e di grande formato, per la maggior parte dipinte tra il 1950 e il 1952 (più della metà erano acquarelli); molte furono realizzate per l'occasione⁴⁰. Spiccava sulla copertina del catalogo *La notte di Pisa* (1952), un omaggio italiano alla torre pendente sorretta da un cucchiaino sovradimensionato⁴¹ (fig. 3). Ben due testi critici introducevano la mostra, uno lungo di Libero de Libero e uno, lapidario e *tranchant*, di Paul Colinet, allora lo

scrittore belga più vicino a Magritte, che parodiava la necessità di spiegazioni, evidentemente considerata necessaria per un impreparato (e prevenuto) pubblico italiano⁴². Sebbene con accenti spesso negativi (algido intellettualismo, assenza di buona pittura, illustrazionismo) la critica riconobbe la rilevanza dell'evento. Il successo di vendite fu immediato⁴³. Ben diversa sarà la selezione di Raymond Cogniat per il padiglione belga l'anno seguente, dal carattere retrospettivo: 19 opere comprese tra la fine degli anni Venti e i Trenta e solo 5 realizzate dal dopoguerra in poi. Certo è che la mostra all'Obelisco era ben presente nella critica italiana del tempo: il direttore della Calcografia, Carlo Alberto Petrucci, una delle voci più critiche del comitato internazionale della Biennale, scriveva a Pallucchini il 15 gennaio 1954: «La decisione di aumentare lo spazio destinato agli artisti italiani, venne a proposito per risparmiarci la Mostra surrealista, ed io sono felice che ciascuna nazione provveda sotto la sua responsabilità a presentare gli elementi che vuole. *Non consentirei mai che la Biennale accettasse soggetti come il cucchiaino appoggiato alla Torre di Pisa e simili*»⁴⁴.

La mostra di Tanguy all'Obelisco, inaugurata il 16 febbraio 1953, permette di evidenziare con grande chiarezza la coerenza di una strategia culturale e di mercato legata agli Stati Uniti, che i del Corso perseguirono con intraprendenza e continuità. Emigrato nel 1939 negli Stati Uniti dalla Francia, Tanguy era sotto contratto con Pierre Matisse, suo amico di infanzia e uno dei sostenitori principali dei surrealisti in esilio. Nel 1941 si era trasferito nel Connecticut nord-occidentale, «a virtual surrealist outpost» di esiliati e di loro amici residenti da quelle parti come Alexander Calder, che costituiva un magnete di attrazione per molti artisti conosciuti a Parigi prima della guerra⁴⁵. Soby era allora in rapporti stretti con Tanguy e la sua seconda moglie americana, Kay Sage, come dimostra anche il breve testo dal carattere personale e lievemente paternalistico scritto per la mostra di quest'ultima all'Obelisco del marzo 1953⁴⁶: una mostra decisa estemporaneamente dai galleristi durante il soggiorno romano della coppia.

Soby era incluso nel comitato internazionale della Biennale di Venezia responsabile delle retrospettive: a lui si deve con tutta probabilità l'inclusione di Tanguy nel primo programma. Negli scambi epistolari portò avanti le sue idee con dovizia di particolari, sostenendo fra l'altro l'inclusione non solo di Dalí, che aveva presentato al MoMA nel 1941, ma anche di de Chirico, considerato il massimo ispiratore del surrealismo. Erano due cause molto difficili: la prima per la diffusa ostilità della critica italiana sopra evidenziata; la seconda per le inevitabili resistenze dell'istituzione veneziana, che era stata violentemente attaccata dal maestro metafisico nelle edizioni del 1948 e del 1950: un ostacolo comprensibile e, del resto, apertamente esplicitato da Soby⁴⁷. Nessuna di queste due proposte

ebbe successo; e non riuscì neanche l'inserimento di Tanguy, che, a differenza degli altri due, sulla carta era libero da ipoteche. Fu, alla fine, la delocalizzazione della retrospettiva a rendere impossibile l'inserimento nel padiglione americano di un artista bretone che aveva esordito in Francia nel primo surrealismo. I desideri di Soby troveranno in compenso piena soddisfazione a New York l'anno seguente: al MoMA curerà in autunno le due personali congiunte di de Chirico e Tanguy, improvvisamente scomparso nel gennaio del 1955.

La mostra di Tanguy all'Obelisco, inaugurata il 16 febbraio 1953 con venticinque opere del periodo americano (dal 1940 in poi) (fig. 4), segnò comunque il suo ritorno in Europa dopo quattordici anni⁴⁸: una selezione ridotta fu esposta al Naviglio di Cardazzo (dal 28 marzo) e approdò poi a Parigi (Galerie Reynou e Poyet), dove però non vendette nulla. Tra le tiepide perplessità della maggior parte della critica italiana, la *première* romana portò invece a vendite significative con prezzi che, per i quadri di grande formato, superavano il milione di lire⁴⁹. Nonostante le diffidenze, la strategia commerciale dei del Corso aveva, ancora una volta, colpito nel segno.

- 1 A. Fornari, *Le due prefazioni*, in «Orizzonti», 15 febbraio 1953 (poi in «La Voce Repubblicana», 30 marzo 1953).
- 2 I. Brin, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di C. Palma, Roma, 2014, p.117.
- 3 Sulla mostra di Enrico Donati all'Obelisco, introdotta da un testo di Breton del 1944, si rimanda al saggio di Claudio Zambianchi di prossima pubblicazione sulla rivista «Mélusine».
- 4 J. Thrall Soby, *After Picasso*, Hartford-New York, 1935.
- 5 Anche Leonid Berman esporrà all'Obelisco nel 1954.
- 6 G. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, Roma, 2020, pp. 40-50; cfr. anche I. 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*, a cura di V. C. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma, 2018, pp. 127-130.
- 7 J. Thrall Soby, *After Picasso*, p. 4. Tostmann cita la frase di una bozza del dattiloscritto conservato a MoMA relativo alla autobiografia di Soby, *My Life in the Art World*, dove si legge: «The longer I worked on my book [After Picasso] the more convinced I became that Giorgio de Chirico in his youth had provided the central starting point both for the reveries of the neo-Romantics and for the affronts to logic of the surrealist painters». Cfr. O. Tostmann, *Collecting Modern Art in Hartford: James Thrall Soby, the Wadsworth Atheneum, and Surrealism*, in *Networking Surrealism in the USA Agents, Artists, and the Market*, in «Passages online», 3, 2019, pp. 77-98, rif. pp. 88-89, <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arthistoricum/catalog/book/485>> (ultima consultazione il 14 luglio 2021).
- 8 J. Thrall Soby, *The Early Chirico*, New York, 1941; *De Chirico*, New York, 1955.
- 9 Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., pp.19-34.

- 10 Cfr. Y. Chevreffils Desbiolles, *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal*, Rennes, 2016, pp. 51-56. Sui pittori neo-romantici uscirà nel 2022 per Thames & Hudson una monografia di Patrick Mauriès.
- 11 W. George, *Leonid B.*, in «Formes», 1° gennaio 1930, pp. 6-7. George tenterà successivamente di precisare l'indirizzo del gruppo come "neo-humaniste" sotto l'egida di un "retour à l'homme" influenzato da Roger La Fresnaye e de Chirico: «C'est une decouverte... de la magie du corps et du visage humains, de la composition, cette action dialoguée du portrait, cette pièce d'identité et du paysage qui exprime les rapports entre le vie intérieure et le monde extérieur, entre l'homme et son milieu» (*id.*, *Le Néo-humanisme*, in «Formes», 4 aprile 1934, pp. 359-360).
- 12 E. Berman, *Appunti per un autoritratto*, in *Berman. Disegni guazzi tempere inchiostri 1954-1959*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco 1959), Roma, 1959.
- 13 Y. Chevreffils Desbiolles, *Le «Retour à Rome» de Waldemar-George*, in «Predella» 31, 2012: <http://www.predella.it/archivio/indexa4fb.html?option=com_content&view=article&id=281&catid=86&Itemid=113> (ultima consultazione il 14 luglio 2021).
- 14 Così scrive a proposito dei Neo-Romantics: «Their first works showed that they intended to abandon non-representational painting for a return to sentiment in subject-matter and in the handling of subject-matter» (Soby, *After Picasso*, cit., p. 5). Cfr. Tostmann, *Collecting Modern Art in Hartford: James Thrall Soby, the Wadsworth Atheneum, and Surrealism*, cit. Sul più generale tema del mercato dell'arte surrealista negli Stati Uniti si rimanda a J. Drost, F. Flahutez, A. Helmreich, M. Schieder, *Introduction. Avida Dollars! Surrealism and the Art Market in the United States, 1930-1960*, in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, in «Passages online», 3, 2019, pp. 13-38, rif. pp. 16-18. <<https://books.ub.uni-heidelberg.de/arhistoricum/catalog/book/485>> (ultima consultazione il 14 luglio 2021)
- 15 J. Blake, *Dance to the Death. Neo-romanticism, Surrealism and the Ballet, 1933-1953*, in *High Drama. Eugene Berman and the Legacy of the Melancholic Sublime*, catalogo della mostra (San Antonio, Texas e altre sedi, 2005-2006), a cura di M. Duncan, Manchester (USA), 2004, pp. 35-53.
- 16 Berman fu presente anche alla collettiva *Viaggio in Italia* del 1952 e scrisse la presentazione in catalogo per Vera Stravinsky (1955).
- 17 Sul rapporto tra Cagli e Berman si rimanda a *Corrado Cagli e il suo magistero. Mezzo secolo di arte italiana dalla Scuola Romana all'astrattismo*, a cura di F. Benzi, catalogo della mostra, Pordenone 2010, Milano, 2010, pp. 37-38. Il ruolo di mediatore di Clerici, che secondo gli auspici dello stesso Berman avrebbe dovuto scrivere la prefazione al catalogo, emerge da una lettera del 26 maggio 1949 a Clerici (Archivio Fabrizio Clerici, Roma). Per approfondimenti ulteriori rimando a un mio contributo su Berman in Italia di prossima pubblicazione sulla rivista «Mélusine».
- 18 Berman, *Appunti per un autoritratto*, cit.; Eugene Berman, Oral History Interview by Paul Cummings, Roma, 19 ottobre 1972 (Archives of American Art, Smithsonian Institution), pp. 21-22.
- 19 Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., pp. 49-50.
- 20 Su Tchelitchev in Italia è in uscita un contributo di Giulia Tulino su «Mélusine». Sulle fonti primitive dell'artista si rimanda a *Tchelitchev. Paintings, Drawings*, catalogo della mostra, New York 1942, a cura di J. Thrall Soby, New York 1942, pp. 27 e *passim*.
- 21 F. Clerici, in *Pavel Tchelitchev*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 15 aprile 1950), Roma, 1950.

- 22 *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia 2008, a cura di L.M. Barbero, Milano, 2008.
- 23 Ad esempio la contessa Stefanella Sciarra aprì nel 1955 la sua Galleria Sagittarius con sedi a Roma e New York con una personale di Clerici, cui seguì una di Berman. Cfr. Schiaffini, *La Galleria L'Obelisco e il mercato americano*, cit.
- 24 *Monsù Desiderio*, con un testo di G. Urbani, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 1950), Roma, 1950. Per un riepilogo della vicenda critica sull'artista si rimanda a *Enigma Monsù Desiderio. Un fantastique architectural au XVII° siècle*, catalogo della mostra, Metz 2004, a cura di M. Sary, M.R. Nappi, Woippy, 2004 (e bibliografia precedente).
- 25 *L'incendio di Troia e Enea e Anchise fuggono da Troia incendiata* furono riprodotte come collezione Irene Brin, Roma in J. Bousquet, *Monsù Desiderio*, in «Goya», n. 19, luglio-agosto 1957, pp. 4-5. Una versione dell'incendio di Troia si trovava ancora a casa di Irene Brin nel 1962 (*La casa specchio di due personaggi contemporanei*, in «Novità», 135, 1962, p. 19).
- 26 E. Austin, *Il misterioso Monsù*, in «Domus», 254, 1951, pp. 28-29, 43.
- 27 G. Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954: problemi organizzativi e riflessioni critiche*, in *Crocevia Biennale*, a cura di F. Castellani, E. Charans, Milano, 2017, pp. 171-180, rif. p. 173.
- 28 Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954*, cit., pp. 171-180. Cfr. anche *ead.*, *La mostra del surrealismo alla biennale del 1954 attraverso la stampa periodica*, in *La consistenza dell'effimero*, a cura di N. Barella, R. Cioffi, Napoli, 2013, pp. 383-400.
- 29 Tra gli altri J. Rothenstein della Tate Gallery e il belga Paul Fierens (Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954*, cit., pp.176-177).
- 30 J. de Contreras, marchese di Lozoya, in *XXVII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1954, p. 379.
- 31 Su Dalí e l'Obelisco rimando per dettagli a: I. Schiaffini, *L'arte sullo sfondo de "L'Italia esplode": Irene Brin e i primi anni della galleria L'Obelisco*, in Brin, *L'Italia esplode*, cit., pp. 179-181. Cfr. anche R.M. Maurell, L. Moni, *Salvador Dalí in Italia*, in *Dalí: un artista un genio*, catalogo della mostra, Roma 2012, a cura di M. Aguer, L. Mattarella, Ginevra-Milano, 2012, pp. 233 ss.
- 32 La vicenda è stata ricostruita in I. Schiaffini, *La Divina Commedia di Salvador Dalí: una storia italiana*, in «Critica del testo», *Dante, oggi*, XIV, 2011, vol. 2, pp. 643-674.
- 33 Maurell, Moni, *Salvador Dalí in Italia*, cit., p.245. Irene Brin annota nell'*Agenda*, 29 novembre 1953: «Pranziamo da Alfredo con Palma ed i tre Dalí: anche un cugino! Dalí vuol fare una mostra qui al casino dell'Aurora, in primavera. Terribili schermaglie tra lui, Palma e Gaspero per non aiutarsi a vicenda» (Fondo Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma).
- 34 Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954*, cit., p. 178
- 35 Sull'ipotesi di un coinvolgimento di Irene Brin cfr. Schiaffini, *L'arte sullo sfondo de "L'Italia esplode"*, cit., pp. 180-181.
- 36 G.B., *La stravagante mostra di Dalí fra la storia del costume e quella dell'arte*, in «La Nazione», 14 maggio 1954, citato in Schiaffini, *La Divina Commedia di Salvador Dalí: una storia italiana*, cit., pp. 654-655.
- 37 I. Brin, *Visita a Magritte*, in «La Biennale di Venezia», 12, 1953, pp. 26-27.
- 38 Le parole sono riportate da Gaspero del Corso in *Agenda*, cit., 15 gennaio 1953. Per un impedimento dell'ultim'ora Magritte non venne poi a Roma. Cfr. C. Laurenzi, *La prima*

- mostra a Roma del pittore René Magritte. Un vernissage in via Sistina*, in «La Stampa», 21 gennaio 1953.
- 39 D. Sylvester, *Magritte*, Torino, 1992, pp. 384-399. M. Draguet, *Magritte*, Parigi, 2014, pp. 299-302, 326-332, 364-367 e *passim*.
- 40 Draguet, *Magritte*, cit., pp. 340-341. Secondo Draguet la mostra fu trasferita alla *Prima mostra internazionale di Pittura* che si terrà in giugno a Messina.
- 41 L'opera fu riprodotta come una delle più caratteristiche in Laurenzi, *La prima mostra a Roma del pittore René Magritte*, cit.; cfr. anche A. Mezio, *Il cucchiaio pendente*, in «Il Mondo», 21 febbraio 1953, p. 12.
- 42 Su questo si rimanda alla sapida recensione di Fornari (cfr. *supra*, nota 1).
- 43 Gaspero del Corso, *Agenda*, cit., 19 gennaio 1953: «Successo immediato di Magritte: un quadro e una gouache comprati da Rino Alessi, ex scrittore fascista ("Savonarola") tre gouaches dalla Contessa Pecci, una dal mio medico»; 20 gennaio 1953: «Russo compra un quadro di Magritte». Sfiora poi, senza portarlo però a segno, il colpo grosso: 2 febbraio 1953: «Gaspero vende il blocco dei Magritte a due americani»; 9 febbraio 1953: «Gli americani di sabato non comprenderanno i Magritte».
- 44 Lettera di Petrucci a Pallucchini, Roma, 15 gennaio 1954 (i corsivi sono aggiunti), cit. in Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954*, cit., p. 177.
- 45 M. Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge (Massachusetts)-Londra, 1997, p. 176. Sawin ricorda i Masson, Marie e Eugene Jolas, Naum e Miriam Gabo, Hans Richter e Robert Jay Wolf; seguirono i Gorky e Julien e Muriel Levy. Cfr. anche la mostra organizzata al Wadsworth Atheneum da E. Monroe *Visions from Home: Surrealism in Connecticut*, Hartford, 2015. Il fatto che anche Calder terrà una personale nel 1956 all'Obelisco non fa che confermare questa rete di relazioni.
- 46 «È giusto che Kay Sage esponga ora le sue opere in Italia. Ci ha vissuto per anni. Ne parla spesso e con tenerezza. E, tra gli artisti viventi, ammira l'italiano de Chirico (il de Chirico metafisico) e suo marito. Yves Tanguy, de Chirico e Tanguy! Sono personalità formidabili ad affrontarsi»: J. Thrall Soby, in *Kay Sage*, catalogo della mostra (Roma, Galleria L'Obelisco, 1953), Roma, 1953. Dopo aver studiato arte a Roma, nel 1925 Kay Sage aveva sposato il Principe Ranieri di San Faustino e aveva vissuto in Italia fino al 1934.
- 47 Lettera di Soby a Pallucchini, 31 luglio 1952, cit. in Tomasella, *La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954*, cit., p. 174; Soby torna sull'argomento anche il 21 novembre 1953 (*ivi*, p. 177).
- 48 K. von Maur, *Yves Tanguy oder "Die Gewissheit des niegesehenen". Wandlungen des malerischen Oeuvres*, in *Yves Tanguy und der Surrealismus*, catalogo della mostra, Stoccarda, 1999, a cura di K. von Maur, Berlin, 1999, p. 125. Erano esposti 16 quadri, 9 gouache e 6 disegni degli ultimi due anni. Secondo von Maur la tournée italo-francese fu organizzata con la mediazione di Pierre Matisse.
- 49 L. Budigna, *Tanguy*, in «La Settimana Illustrata Incom», 28 febbraio 1953. Gaspero del Corso, *Agenda*, cit., 22 febbraio 1953: «Ieri sera ho venduto "Construire-Détruire" di Tanguy alla signora de Lisi, che era venuta da Genova con questo incarico dal marito, professore di malattie nervose. Dopo molte trattative le faccio pagare 600.000 invece di 750.000». E il 23 febbraio aggiunge: «La Pecci ha comprato una gouache di Tanguy». *Construire-détruire* (1947), una tela di 71 x 58 cm, era tra i quadri importanti di Tanguy come *Le Ciel traqué*, *Pierre première*, *Le Purovoyeur* (*Yves Tanguy. Retrospective 1925-1955*, catalogo della mostra, Parigi 1982, a cura di A. Angliviel de la Beaumelle, F. Chaveau, Paris, 1982, p. 229).

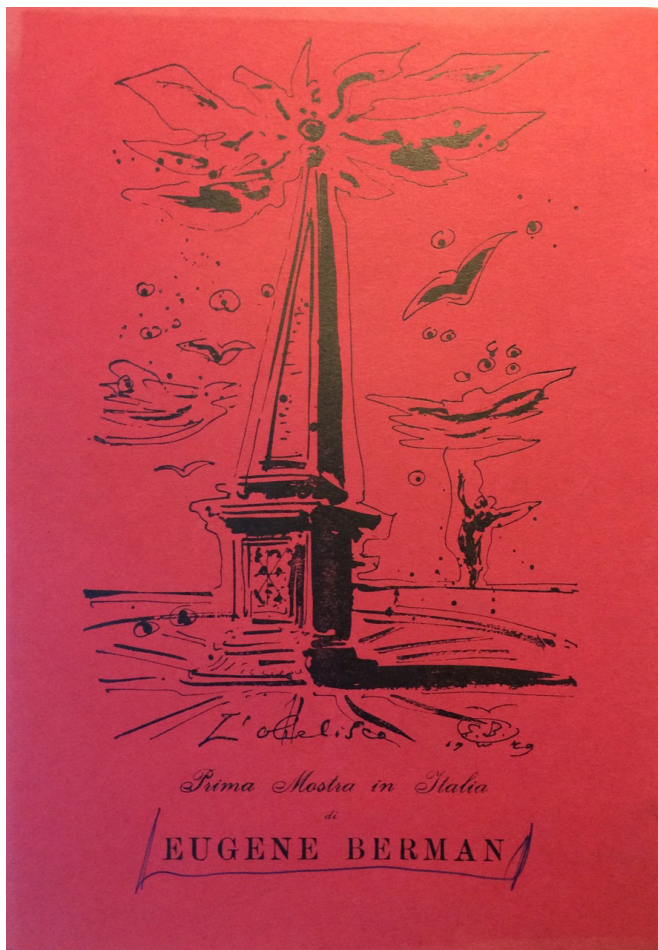


Fig. 1: Copertina del catalogo della mostra di Eugene Berman alla Galleria L'Obelisco, Roma, 1949.

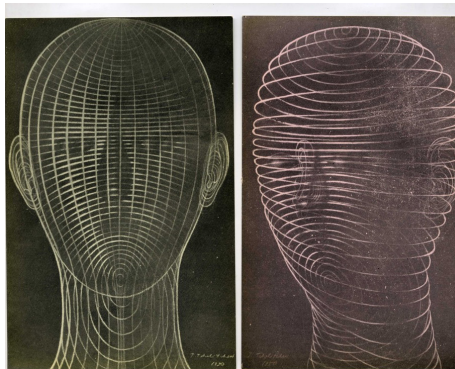


Fig. 2: Pavel Tchelitchew, *Heads*, 1950.

Dal catalogo della sua mostra personale inaugurata alla Galleria L'Obelisco il 15 aprile 1950.



Fig. 3: René Magritte, *La Notte di Pisa*, 1952.
Dal catalogo della sua mostra personale alla Galleria L'Obelisco, Roma, 1953.



Fig. 4: Yves Tanguy durante la sua mostra all'Obelisco, febbraio 1953.

Leonor Fini prototipo di una specie: *Les Finiens*. Dalla rottura con la critica italiana all'affermazione dei *Fantasts* negli Stati Uniti (Roma-New York 1943-1949)

The article analyzes Leonor Fini's activities when she settled in Rome at the end of 1943 at Palazzo Altieri. This short period is important for the influence and for the exchanges between artists defined Italian surrealists, fantastic or post-metafisici close with Fini. In fact Leonor Fini will be considered leader of the Italian surrealists in 1949 when she appear in the catalogue for the exhibition Twentieth-century Italian Art at the Museum of Modern Art in New York. In the catalogue the curators, Alfred H. Barr Jr. and J. T. Soby, invented the word «fantasts» (fantastici) to describe the Italian surrealist group. At MoMa, the «fantasts» close to Leonor Fini were Fabrizio Clerici, Stanislaw Lepri, and Giuseppe Viviani. The article also aims to analyse the essays on Fini included in the text: Leonor Fini par Edmond Jaloux, Paul Éluard, Alberto Moravia, George Hugnet, Charles Henri Ford, Mario Praz, Alberto Savinio (Sansoni, Roma, 1945) written while Fini lived in Rome and her work was recognized as a pioneering for Italian artists defined «fantastici».

Questo contributo si concentra sul breve periodo che Leonor Fini trascorse a Roma, tra il 1943 e il 1946¹, periodo che l'ha vista protagonista di una tendenza definita dai più surrealista ma che in verità e per volere degli artisti che ne hanno fatto parte, dovremmo chiamare post-metafisica, fantastica o neo-romantica a seconda delle specificità di ciascuno (fig. 1).

Leonor Fini arriva a Roma dopo aver ottenuto una serie di importanti riconoscimenti nel mondo dell'arte: esordi, giovanissima, in mostre sindacali² e premi regionali in Friuli (in un contesto sociale e artistico variegato e attento alle ricerche psicoanalitiche con un sensibile anticipo rispetto al resto d'Italia); nella seconda metà degli anni Venti iniziò a viaggiare frequentemente e si spostò prima a Milano e poi a Parigi consolidando la sua posizione ed esponendo con artisti italiani e internazionali di grande fama e notorietà³. Nel 1936 venne invitata a New York ad esporre, insieme a Max Ernst, nella galleria di Julien Levy⁴ una delle personalità più influenti nel mondo dell'arte americano ed europeo. Fini era presentata in catalogo da un testo di Giorgio de Chirico accompagnato da una poesia di Paul Éluard e, contestualmente, Alfred H. Barr Jr. decise di inserirla nella mostra di riferimento *Fantastic Art. Dada and Surrealism*, al Museum of Modern Art, decretandone così il ruolo a livello internazionale come artista a metà strada tra la metafisica e il surrealismo⁵.

Il periodo da lei trascorso a Roma è importante anche perché la sua presenza indusse la critica ad aprire finalmente un dibattito sul surrealismo: critica che, come andremo ad analizzare, si dimostrò spesso ostile nei confronti di questa avanguardia e degli artisti ad essa riconducibili⁶.

Nel 1950 in *Anticipazioni e postumi del Surrealismo*, Raffaele Carrieri la inseriva tra gli artisti precursori dei surrealisti e dei fantastici italiani insieme ad Alberto Martini, Alberto Savinio e Fabrizio Clerici che, insieme a pochi altri furono, a suo dire, in grado di produrre una pittura allo stesso tempo surreale, romantica e capace di guardare al passato attraverso un'operazione citazionista di gusto colto⁷. Carrieri, come Savinio, si interessò da sempre di artisti fantastici e surreali e delle differenze che li caratterizzavano: per ciò che concerneva il movimento francese, ad esempio, il critico asseriva che si era ispirato ad un passato troppo recente dimenticando l'intrinseco aspetto surreale di tanta arte italiana e ancor prima "mediterranea"⁸. In realtà, nel 1939, l'interesse di Carrieri per questa tendenza si era già manifestato con la monografia *Fantasia degli italiani*⁹, testo in cui si sottolineava il bisogno di «recare agli artisti [italiani, n.d.a.] la legittimità di una tradizione fantastica più ricca e sorprendente che nessun altro paese avrebbe potuto fornire»¹⁰. Veniva pubblicato a seguire, nel 1940, il fascicolo monografico *Il Surrealismo e l'Italia* inserto della rivista diretta da Curzio Malaparte «Prospettive»¹¹ in cui Alberto Savinio era stato invitato a scrivere sul rapporto tra surrealismo e arti figurative. Savinio, in linea con Carrieri e con gli altri critici presenti sulla rivista, sottolineava che:

In Italia il surrealismo è natura, nel senso e nei limiti nei quali tenta di sottrarsi ai compromessi storici, morali ed estetici, perché vuole reagire alla logica senza rifugiarsi nelle libertà e irresponsabilità oniriche, nella meccanica freudiana dell'inconscio, bensì nell'immaginazione, in un'attività disinteressata in quanto alla ragione e alla logica, nella coscienza di una realtà magicamente inventata, non ereditata per esperienza, tradizione, stile¹².

Grazie a queste pubblicazioni si iniziarono ad identificare alcuni artisti, senza intento di associazione in un movimento, ritenuti capaci di dare forma visibile al sogno e all'inconscio attraverso la rielaborazione di motivi ereditari del passato artistico italiano¹³. Tra loro si distingueva Leonor Fini: i primi articoli importanti sull'attività artistica e sulla fama raggiunta all'estero vennero pubblicati in Italia intorno al 1938 ma, allo stesso tempo, si iniziò a parlare di lei come di un fenomeno curioso per via dei suoi travestimenti e dei suoi atteggiamenti eccentrici.

Questo atteggiamento canzonatorio e, a volte, denigratorio, indusse l'artista a lasciare Roma e a rompere bruscamente i rapporti con la critica italiana agli inizi del 1946¹⁴.

Per ricostruire i fatti è necessario però fare un passo indietro.

È il 1943 quando Leonor Fini e Stanislaw Lepri giungono a Roma dopo aver passato un lungo periodo all'Isola del Giglio per sottrarsi alla guerra in atto¹⁵. La coppia si stabilì all'ultimo piano di Palazzo Altieri; strinsero rapporti di amicizia con un piccolo gruppo di artisti, intellettuali, attori e addetti ai lavori del mondo

dell'arte che frequentavano spesso la casa-studio (Leonor aveva conosciuto alcuni di loro precedentemente a Parigi e a New York). Tra gli altri: Fabrizio Clerici, Tono Zancanaro, Alberto Savinio, Alberto Moravia, Elsa Morante, Mario Praz, Anna Magnani, Alida Valli, Luchino Visconti, Irene Brin e Gaspero del Corso, il coreografo Aurel Millos, il filosofo George Santayana e gli americani della *Psychological Warfare Branch* Peter Lindamood e Peter Viereck¹⁶.

Fini e Lepri, nel 1945, esposero con Clerici, Savinio, Zancanaro e il neo-romantico Beloborodov alla libreria-galleria La Margherita (in quella che potremmo definire la prima mostra "surrealista" in Italia del secondo dopoguerra)¹⁷ (fig. 2) mentre la sola Leonor aveva avuto, sempre nel 1945, la prima personale romana alla galleria Studio La Finestra ed era stata presentata da Savinio e Giorgio Vigolò¹⁸. Soprattutto in seguito alla mostra personale gran parte della critica di quegli anni identificò la pittrice come un'epigone del romanticismo, considerando la sua pittura troppo intellettuale e letteraria: le opere, non solo quelle di Fini ma anche di Clerici o Lepri, venivano lette come avulse dalla contingenza e dall'esigenza di prendere una posizione in linea con il presente. Contestualmente veniva scritta la prima monografia sull'artista: una miscellanea che porta le firme di Alberto Savinio, Mario Praz, George Hugnet, Edmond Jaloux, Charles Henri Ford e Paul Éluard (Hugnet, Ford e Éluard con contributi poetici)¹⁹. Il testo manifesta posizioni totalmente differenti da quelle che aveva espresso la critica italiana:

Gli scritti di Savinio, Praz e Moravia ci prospettano punti di vista e posizioni che dimostrano quanto ricco e variegato fosse il clima culturale romano, difficilmente riducibile alle schematiche contrapposizioni ideologiche ed estetiche proposte dalla storiografia; i dipinti di Leonor Fini diventano infatti anche lo spunto per fare i conti con l'esperienza del Surrealismo internazionale, per difendere una linea di ricerca che rischia di non trovar spazio, di restare *enclave* minoritaria nel clima di condiviso sostegno all'impegno, nella corale aspirazione ad una ricerca artistica capace di farsi strumento di ri-costruzione civile e morale, strumento di indagine della realtà contemporanea²⁰.

Il volume può considerarsi un tributo alla carriera dell'artista e testimonia il fatto che Leonor Fini fosse riconosciuta da una parte della critica e del mondo dell'arte come colei che aprì la strada a quegli artisti che erano stati trascurati o arbitrariamente sottovalutati perché identificati come surrealisti o vicini al movimento surrealista²¹. In Italia infatti si rileva, già a partire dagli Venti, una forte resistenza da parte degli addetti ai lavori al surrealismo, resistenza che determinerà una vera e propria amnesia storico-artistica nei confronti di quegli artisti che, seppur di numero esiguo, fecero parte del contesto artistico italiano e internazionale sotto questa etichetta tanto generica. Alberto Savinio apriva il volume descrivendo il ruolo di Fini:

Leonor Fini non è solo una pittrice: è il prototipo di una specie. La specie "Fini". I finiani sono per la specie umana quello che le alghe, o meglio, che i sargassi sono per le piante: così come i sargassi non hanno radici nel terreno ma galleggiano all'aria aperta e non necessitano di una fissità territoriale ma si muovono liberamente nel vento. Questa particolarità spiega l'indipendenza dei finiani, il loro "dilettantismo" la loro indifferenza ai "problemi" che appesantiscono e rattristano le vite degli altri uomini²².

La descrizione che Savinio fa di questi artisti è sorprendente e, ad oggi, resta una delle testimonianze più affascinanti del loro lavoro. Li definì «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»²³. E proseguiva: «Il prototipo stesso dei Finiani, che dà il suo nome alla specie, Leonor Fini, un giorno arrivò nella città dei papi. [...] Questa artista, appena arrivata, disegna con la sicurezza e la facilità di Léandre²⁴ e ciascuno di questi disegni è il risultato di un'invenzione»²⁵.

Savinio riteneva che una città come Roma possedesse tutta la surrealtà necessaria a Leonor e proseguiva esprimendo poi un giudizio sul surrealismo e le differenze tra questo e l'arte italiana *tout court*:

Nel suo studio si respira l'aria delle "centrali" surrealiste di Parigi. Attraverso le ampie finestre, lo sguardo aleggia sul panorama di Roma [...]; si potrebbe pensare che la visione di Roma non si armonizzi con il carattere surreale ma, al contrario, i due si accordano molto bene. L'artificio, l'irrazionale, l'assurdo, la follia di queste costruzioni, di questa città, di questi secoli accumulati è pari alle immagini surreali riprodotte in *Minotaure*, agli oggetti surreali che Leonor ha riunito sulle consolle dello studio [...]. L'unica differenza è che tra i surrealisti la creazione dell'irrazionale è cosciente e voluta, mentre non siamo sicuri che la coscienza e la volontà dell'irrazionale fossero così precise nelle menti del Cavalier Bernini, Michelangelo, Borromini, gli autori sconosciuti del Pantheon²⁶.

Moravia, differentemente da Savinio, decise di utilizzare la monografia per chiarire la posizione di Leonor Fini rispetto a quella del surrealismo e di alcuni membri del movimento. Affermava che oltre il primo Giorgio de Chirico, il primo Carrà e pochi altri, solo in parte surrealisti, Leonor Fini doveva essere considerata la principale protagonista italiana del movimento:

Perché dico che Leonor Fini è surrealista? Nel suo lavoro non troviamo la creazione di oggetti sconosciuti o simbolici come, ad esempio, osserviamo in Dalí e in Max Ernst. Il surrealismo di Leonor Fini si riconosce per la sua inclinazione verso un finito, un rigorismo, una massa compatta di linee e colori che le consentono di creare attesa in un clima di allusione e allegoria. [...] In Leonor l'allusione e l'allegoria restano velate, nascoste e possono richiedere, per essere svelate, l'ausilio di un lavoro di analisi psicologica e psicoanalitica²⁷.

In quello stesso 1945 Leonor Fini, in linea con i saggi a lei dedicati nella monografia appena citata, decise di esprimere le proprie argomentazioni e prendere una posizione. Il primo articolo che scrisse fu pubblicato sulla rubrica *Segreteria del Parnaso* in «Cosmopolita»²⁸ e si intitolava *Interviste di Frodo* in riferimento alla raccolta di interviste che Venturoli fece ad alcuni artisti presenti a Roma in quel periodo lei compresa²⁹. Fini si vide costretta a smentire lo scritto di Venturoli che definì sedicente (rileggendolo oggi si resta quanto meno perplessi dal tono e dalle offese contenute). Il critico-intervistatore inserì Fini nel suo libro descrivendo una donna che: «probabilmente ha superato i quarant'anni [...] e ama troppo la sua persona per curarsi delle impressioni che può suscitare negli estranei»³⁰. Proseguiva raccontando che l'artista, durante l'incontro, si andò a cambiare d'abito e a incipriare e osservando: «se fossi stato un poco più ragazzo di quello che sono avrei potuto credere che quella toletta, quella cipria e quel profumo fossero scelti per me»³¹. Per quel poco in cui si parla di pittura e di disegno Venturoli scriveva di quadri impolverati e disegni scandalistici³² che rappresentavano: «scene gelide, delle quali la Fini non sorride, né si meraviglia, né soffre, né gioisce: uno degli aspetti più "vecchi" del suo carattere»³³. L'intervista termina riportando ai lettori il parere di Fini sugli altri pittori presenti a Roma e che, a detta di Venturoli, aveva bollato *in toto* (fatta eccezione solo per Mafai e Guttuso) come: «giovani artisti "impotenti" e timidi imitatori dei *fauves*»³⁴.

In luglio Leonor Fini tornava a controbattere le critiche ricevute dopo la sua mostra personale alla galleria Studio La Finestra con un articolo, piuttosto polemico, intitolato *Critica ai critici*³⁵:

Si è parlato molto di Surrealismo. Malgrado le buone intenzioni di alcuni (vedi Prospettive del 1940)³⁶ vi è ancora una certa confusione nel giudizio generale circa questa forma di attività dello spirito. [...] Il Surrealismo è una ripresa del razionalismo ma come metodo formulato razionalmente e razionalmente elaborato per raggiungere l'espressione più incontrollata e più immediata possibile dei nostri miti inconsci³⁷.

Fini nell'articolo contestava alcune osservazioni che Briganti³⁸ aveva fatto a proposito di due sue opere esposte alla galleria Studio La Finestra, *Sfinge Filagria* e *Sfinge Regia* (fig. 3):

Se proprio si ha voglia di sguazzare negli aggettivi, quei quadri possono essere chiamati neo-romantici o ritrovarci magari un certo orfismo alla Füssli. Alberto Savinio, che ha esaminato perché in Italia, specialmente il Surrealismo, provoca spesso reazioni ostili, ha scritto del rigore tecnico che non ha lo scopo di avvicinare la rappresentazione dell'oggetto ma, al contrario, di staccarlo sempre di più per farne cosa in sé. [...] In Italia prepondera lo spirito cattolico, ben diverso da quello che fino al tardo Seicento non era alieno dal rappresentare tutto ciò che vi è di più misterioso e repellente nel destino umano³⁹.

L'articolo evidenziava la spaccatura che si era venuta a creare tra la critica italiana e tutto ciò che riguardava il surrealismo e il neo-romanticismo. Questa situazione derivava da diversi fattori, in modo particolare: la situazione sociale in cui il paese aveva vissuto durante il Ventennio, il conseguente riconoscimento del futurismo come unica avanguardia italiana e la censura di idee difformi da quelle imposte dal regime⁴⁰. Leonor Fini non aveva accettato lo stato delle cose e, sin da giovanissima, aveva scelto di non restare dov'era, di viaggiare e ampliare le sue conoscenze. Questo comportò in lei un forte senso di autonomia che la spinse a rifiutare sia l'invito del gruppo degli *Italiani di Parigi* (con il quale fu in stretto contatto appena arrivata a Parigi, nei primi anni Trenta) sia quello del movimento surrealista a partire dal 1934⁴¹.

Fu proprio la mancanza di precedenti affiliazioni a far sì che venisse considerata capostipite di un gruppo, riconosciuto in Italia a malapena, e che restituisce la cifra della sua personalità e del suo carisma: caratteristiche che vennero individuate e apprezzate all'estero, in modo particolare negli Stati Uniti.

La permanenza a Roma, seppur breve, vide il consolidamento di rapporti che si andarono stabilendo alla fine della guerra con gli artisti fantastici oltre ai neo-romantici Berman e Tchelitchev, al compagno di quest'ultimo Charles Henry Ford (si trasferirono tutti in Italia durante gli anni Cinquanta), ai critici e gli intellettuali come Carrieri, Moravia e Savinio, ai galleristi e ai mercanti d'arte come Gaspero del Corso e Carlo Cardazzo, solo per citare una piccola parte di addetti ai lavori vicini a Leonor e alla tendenza a lei riconducibile. Queste relazioni si andarono intrecciando con il mondo dell'arte americano che era pronto a recepire l'arte italiana collegando il piano strettamente mercantile con quello culturale⁴².

La prima testimonianza del riconoscimento internazionale degli artisti fantastici italiani, sulla scia di Leonor Fini, inizia nel 1945 con un telegramma che Alexander Iolas spedì al gallerista Gaspero del Corso: presentandosi come «amico di Leonor» (la cui conoscenza risaliva a prima della guerra, quando entrambi risiedevano a Parigi) chiedeva opere di artisti surrealisti italiani per la mostra inaugurale della Hugo Gallery di New York⁴³: Leonor Fini *in primis*, De Pisis, Lepri, Clerici e Vespignani⁴⁴ (quest'ultimo, ancora giovanissimo, venne associato a questi artisti probabilmente perché rappresentato dai coniugi del Corso noti per avere promosso questa tendenza nella Roma del tempo).

Sempre nel 1945, a marzo, Peter Lindamood, fine *connoisseur* d'arte e letteratura arruolato dall'esercito americano nella *Psychological Warfare Branch*⁴⁵, curò presso la Julien Levy Gallery di New York una mostra di disegni e incisioni di Fabrizio Clerici e Giuseppe Viviani (gli artisti non erano presenti) dando così inizio alla promozione di questa particolare tendenza in una chiave critica decisamente

diversa da quella italiana: il loro lavoro venne interpretato come metafora degli orrori della guerra e della sofferenza causata dalla dittatura fascista. In una recensione della mostra leggiamo:

Grazie a Lindamood, ufficiale dell'esercito e 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 Clerici [Fabrizio Clerici aveva trentadue anni (n.d.a.)] 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, 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. Per quanto concerne Viviani, l'incisore, sappiamo che non è di Roma e ha dovuto a lungo nascondersi sulle colline del Lazio [in realtà si nascondeva in provincia di Pisa, n.d.a.] perché perseguitato dai fascisti⁴⁶.

Segui, nel febbraio 1946, la pubblicazione di un numero di «View»⁴⁷ intitolato *Italian Surrealists*, interamente curato dallo stesso Lindamood⁴⁸. La rivista, edita a New York da Parker Tyler e Charles Henri Ford, presentava un testo di Mario Praz su Leonor Fini (*Leonor Fini: Gothic Painter*), un testo di Fabrizio Clerici sul ceroplasta Gaetano Zumbo, un saggio dedicato a Montale e Solmi, un estratto dal libro di Carlo Levi *Cristo si è fermato a Eboli* e un racconto breve di Moravia: *L'epidemia* del 1944. Seguivano poi alcuni *cadavre exquis* di Fini, Lepri e Clerici (fig. 4). Fini realizzò anche la copertina della rivista.

Questa campagna promozionale messa in atto da Peter Lindamood nei confronti dei fantastici italiani diede i suoi frutti anche grazie ad alcuni articoli che scrisse su riviste come «Town&Country»⁴⁹ e «Harper's Bazaar»⁵⁰.

Ma l'interesse che gli Stati Uniti dimostrarono nei confronti dell'arte italiana contemporanea in generale e "surrealista" o "fantastica" in particolare, si concretizzò con la mostra *Twentieth Century Italian Art* che Alfred H. Barr Jr. e James T. Soby presentarono al MoMa, nel 1949. L'esposizione venne divisa in blocchi cronologici e scuole. I primi quattro blocchi erano: *Futurismo*, *Scuola Metafisica*, *Amedeo Modigliani* e *Pittura e Scultura a partire dal 1920*. Il Futurismo venne trattato da Barr mentre la Metafisica da Soby. *Pittura e Scultura a partire dal 1920* si suddivideva a sua volta in sottosezioni dove venne inserita quella dei *Fantasts*⁵¹. I *Fantasts* erano identificati in Leonor Fini, Stanislao Lepri, Fabrizio Clerici e Giuseppe Viviani. Soby, autore del breve testo di presentazione del gruppo, decise di inserire qui anche il nome di Salvatore Fiume come giovane e talentuoso prosecutore della Scuola Metafisica⁵². Il critico americano, che aveva viaggiato l'anno precedente con Barr in Italia al fine di reperire opere per la mostra, recepì in modo chiaro e scevro da pregiudizi il ruolo di Fini, la sua ascendenza sugli artisti italiani e soprattutto, l'importanza dell'influenza

metafisica riconducibile a Savinio più che a de Chirico⁵³. Le parole di Soby colgono la portata del lavoro di Leonor Fini e degli artisti a lei vicini:

Durante l'ultima guerra, l'artista nata in Argentina e membro della nuova scuola di Parigi, Leonor Fini, vive e lavora attualmente in Italia [Leonor Fini in realtà aveva lasciato Roma per Parigi nel 1946]. Dalla personalità forte ha quasi immediatamente influenzato gli artisti italiani con una predilezione per il fantastico, per l'immagine chimerica prodotta ad intervalli durante il XVI, il XVII e il XVIII secolo. Leonor Fini è arrivata alla maturità nell'atmosfera del Surrealismo e del Neo-Romanticismo. È arrivata in Italia con una carriera di pittrice consolidata ed è diventata la musa di un *revival* del fantastico in modo particolare a Roma. Forse il suo unico discepolo diretto fu Stanislao Lepri, ma la sua presenza in Italia ha indubbiamente aiutato a rendere popolare il mondo fantastico e solitario di Giuseppe Viviani e Fabrizio Clerici. Anche se il lavoro di grafica di questi due artisti può intendersi allo stesso tempo prosecuzione della Scuola Metafisica riconducibile ad Alberto Savinio⁵⁴.

Questo articolo è stato scritto grazie alla collaborazione dell'Archivio Fabrizio Clerici di Roma e ad Eros Renzetti che ne è il responsabile e che ha condiviso con me documenti, corrispondenza e ricordi.

- 1 L'ultima biografia aggiornata di Leonor Fini si trova in R. Overstreet, N. Zukerman, P. Webb, *Leonor Fini. Catalogo ragionato dei dipinti a olio*, Zurigo, 2021.
- 2 *Arte e stato. Le esposizioni sindacali nelle Tre Venezie 1927-1944*, catalogo della mostra, Trieste 1997, a cura di E. Crispolti, Milano, 1997, p. 254.
- 3 Per un approfondimento sul periodo giovanile tra l'Italia e la Francia cfr. P. Webb, *Sphinx. The life and art of Leonor Fini*, New York, 2009.
- 4 Julien Levy Gallery, New York, con Max Ernst, testo di Giorgio de Chirico, poesia di Paul Éluard: *Le Tableau Noir*, 18 novembre – 9 dicembre 1936, inaugurazione 17 novembre 1936. L'artista espose nella galleria americana durante la seconda metà degli anni Trenta e nel corso dei Quaranta inserendosi nella programmazione di mostre di indirizzo surrealista e neo-romantico di Julien Levy.
- 5 *Fantastic Art. Dada, Surrealism*, catalogo della mostra a cura di A.H. Barr Jr., New York, 1936.
- 6 Si rimanda a G. Tulino, *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e Arte Fantastica 1943-1954*, Roma, 2020.
- 7 *Anticipazioni e postumi del Surrealismo in Pittura e scultura d'avanguardia in Italia 1890-1950*, a cura di R. Carrieri, Milano, 1950, p. 239.
- 8 *Ivi*, pp. 239-240.
- 9 R. Carrieri, *Fantasia degli italiani*, Milano, 1939.
- 10 G. Ponti, G. Mazzocchi, *Introduzione*, in Carrieri, *Fantasia degli italiani*, cit., p.n.n.
- 11 *Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive», 1, 1940.
- 12 A. Savinio, *Della pittura surrealista in Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive», 1, 1940, p. 24.
- 13 L. Cavallo, *Primi aspetti del Surrealismo in Italia*, catalogo della mostra, Milano, 1971, pp. 11, 12.
- 14 M. Masau Dan, *Il ritorno di Leonor Fini*, risorsa online: <<https://revoltellamuseum.com/primopiano.php?ID=8>> (ultimo accesso 7 maggio 2021).

- 15 Leonor Fini e Stanislaw Lepri si conoscono nel 1941 a Montecarlo. Lepri era console per l'ambasciata italiana, ma l'incontro con l'artista triestina lo spronò ad intraprendere la carriera di pittore arrivando a lasciare il lavoro di diplomatico. I due restarono insieme per tutto il resto della vita e, nel 1952, instaurarono un *ménage à trois* con il saggista e critico polacco Costantin Jelenski detto Kot.
- 16 Per un approfondimento su questi rapporti nella Roma pre e post Liberazione cfr. Tulino, *La galleria L'Obelisco*, cit., pp. 40-50.
- 17 *Opere recenti di Leonor Fini, A. Beoborodoff, F. Clerici, S. Lepri, A. Savinio, T. Zancanaro e antiche fantasie dalla Collezione Fiorini*, catalogo della mostra, Roma, 1945. La mostra era presentata da un breve testo di Mario Praz su un piccolo pieghevole. Cfr. Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., pp.35-40.
- 18 <<http://www.leonor-fini.com/en/biography/personal-exhibitions/>> (ultimo accesso 7 maggio 2021).
- 19 *Leonor Fini par Edmond Jaloux, Paul Éluard, Alberto Moravia, Georges Hugnet, Charles Henri Ford, Mario Praz, Alberto Savinio*, Roma, 1945; edizione limitata con una tiratura in 300 esemplari.
- 20 Cfr. V. Strukelj, *Leonor Fini vista dall'Italia. Ricostruzione di un dibattito in Leonor Fini. L'italienne de Paris*, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan, Trieste, 2009, pp. 25-26.
- 21 T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra (1945-1957)*, Milano, 1957, pp. 170-171.
- 22 A. Savinio, *La Civilisation Finienne*, in *Leonor Fini par [...]*, cit., pp. 7-8 [trad. dell'autrice].
- 23 *Ivi*, p. 8.
- 24 Savinio si riferisce a Charles Léandre (1862-1934). Pittore e litografo francese, fu anche un eccellente disegnatore e caricaturista.
- 25 *Ivi*, p. 9.
- 26 *Ibidem*.
- 27 A. Moravia, *Leonor Fini et l'intelligence*, in *Leonor Fini par [...]*, cit., pp. 27-29 [trad. dell'autrice].
- 28 L. Fini, *Interviste di Frodo*, in «Cosmopolita», 7, 1945, p. 5.
- 29 M. Venturoli, *Interviste di Frodo*, Roma, 1945.
- 30 *Ivi*, p. 191.
- 31 *Ivi*, p. 188.
- 32 Venturoli parla delle illustrazioni per *Juliette* del Marchese De Sade che Fini realizzò per la Documento Editore nel 1945. Oltre a lei anche altri artisti (Maccari ad esempio) realizzarono queste cartelle erotiche che, in un momento di crisi economica come quello in cui versava l'Italia alle soglie della Liberazione, sembravano essere un modo come un altro di guadagnare dei soldi.
- 33 Venturoli, *Interviste di Frodo*, cit., p. 191.
- 34 *Ivi*, p. 192.
- 35 L. Fini, *Critica ai critici*, in «La Domenica di Roma», 1° luglio 1945.
- 36 Cfr. *supra*, nota 11.
- 37 Fini, *Critica ai critici*, cit.
- 38 G. Briganti, *Leonor Fini e la vitalità dell'arte*, in «Cosmopolita», 24, 14 giugno 1945. L'articolo era preceduto da un'introduzione di Klaus Mann che raccontava l'incontro con l'artista di origini triestine.

- 39 Fini, *Critica ai critici*, cit.
- 40 M. Valsecchi, *Esiste veramente un Surrealismo italiano?*, in «Ultimissime da Trieste», 29 novembre 1948.
- 41 Leonor Fini espose insieme al movimento surrealista in più occasioni ma, a seguito dell'invito di Breton ad unirsi al gruppo decise di non aderire: «Nessun gruppo mi attira né mi piace, non temo i contagi, non appartengo al "bel mondo" né al gruppo intellettuale né a quello surrealista», in Fini, *Critica ai critici*, cit.
- 42 I. 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*, a cura di V. Caratozzolo, I. Schiaffini, C. Zambianchi, Roma, 2018, pp. 127-128.
- 43 La Hugo Gallery viene aperta nel 1944 da Robert Rothschild, Elizabeth Arden e Maria Ruspoli Hugo e fu diretta da Alexander Iolas fino al 1955.
- 44 Archivio Obelisco di Jaja e Natalia Indrimi, Roma – Agenda personale dei coniugi del Corso. Annotazioni di Gasparo del Corso, 26 ottobre 1945.
- 45 Su Lindamood cfr. Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., pp. 40-50.
- 46 M. Riley, *Italian Surrealist*, in «Art Digest», marzo 1945.
- 47 Cfr. C.H. Ford, *View: parade of the Avant-Garde*, New York, 1991.
- 48 Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, cit., pp. 40-50.
- 49 P. Lindamood, *Rome*, in «Town&Country», gennaio 1945.
- 50 *Id.*, *Italian Painting Today*, aprile 1946.
- 51 *Twentieth Century Italian Art*, catalogo della mostra (New York, 1949), a cura di A.H. Barr Jr., J.T. Soby, New York, 1949.
- 52 S. Bignami, D. Colombo, *Alfred H. Barr Jr. and James Thrall Soby's Grand Tour in Italy in Methodologies of Exchange: MoMA's Twentieth Century Italian Art (1949)*, in «CIMA's Journal», 3, 2020.
- 53 G. Tulino, *Alberto Savinio critic and artist. A new reading of Fantastic and post Metafisica art in relation to Surrealism between Rome and New York (1943-1946)*, in «CIMA's journal», 2, 2019.
- 54 J.T. Soby, *The Fantasts*, in *Twentieth Century Italian Art*, cit., p. 31.



Fig. 1: Leonor Fini fotografata da Fabrizio Clerici a Roma nel 1944.
Per gentile concessione dell'Archivio Fabrizio Clerici di Roma.

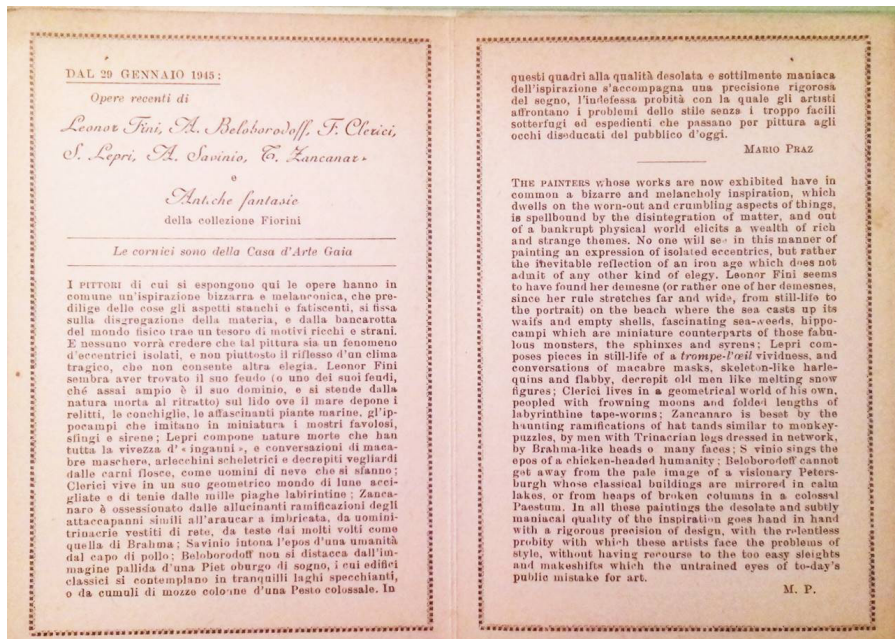


Fig. 2: Cataloghino della mostra di Leonor Fini, Stanislao Lepri, Fabrizio Clerici, Alberto Savinio e Aleksandr Beloborodov.
Galleria - Libreria La Margherita, Roma, 29 gennaio 1945.



Fig. 3 Leonor Fini, *Le Bergère des Sphinx*, 1944, olio su tela.
Venezia, Collezione Peggy Guggenheim. Foto Collezione Peggy Guggenheim, Venezia
(Fondazione Solomon R. Guggenheim, New York).

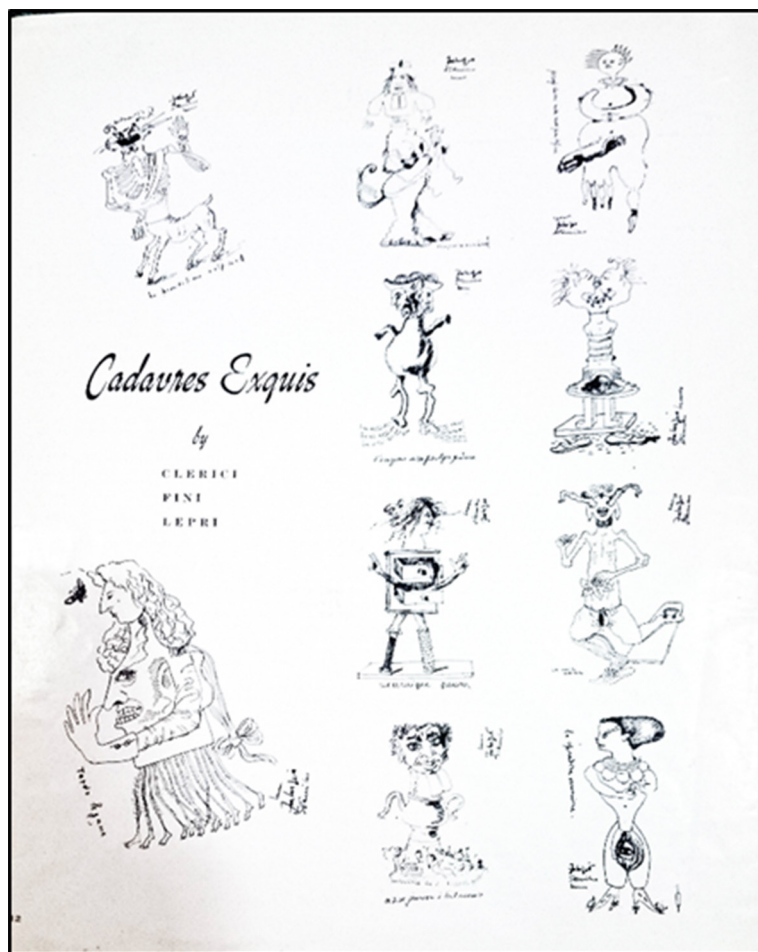


Fig. 4: *Cadaveri squisiti* di Fini, Lepri e Clerici in «View», febbraio 1946.

The text is dedicated to Sergio Dangelo's work in Postwar Italian Art and his role in connecting the avantgarde in Milan with the international context into which reviews like «Phases», «Phantomas» and others intended to show the relationships between artists working in France and Northern Europe and the poetics of Surrealism. Dangelo, as an exponent of Arte Nucleare movement, operating in Milan, has been one of the most engaged in creating a bridge with the artists from Cobra Group (Asger Jorn overall) and others surrealists of second postwar, such as Theodor L. Koenig and E.L.T. Mesens. His paintings and his objects demonstrate a continue interest towards the poetics of Surrealism and his exponents, showing correspondence with Max Ernst, Meret Openheim, Yves Tanguy and others. His interest in Surrealism proceeds from a personal involvement in it and concerns the relationships with Arturo Schwarz, that is undoubtedly one of the key-figure for the diffusion of Surrealism in Italy, but in an international perspective, during the Fifties and Sixties.

Premessa personale

Questo intervento nasce dal rapporto di consuetudine intrecciato da alcuni anni con Sergio Dangelo. Pur conoscendoci da tempo, un più serrato dialogo tra noi è scaturito quasi per caso, dalla comune frequentazione di un cineforum del Centro culturale San Fedele, al quale Dangelo partecipava assiduamente con l'inseparabile Carla. Presenza discreta, la sua, che doveva impegnarsi ad arginarlo in tante occasioni, anche negli immancabili interventi, sempre sagaci e qualche volta apertamente provocatori, che Dangelo effettuava al termine di ogni proiezione. Il nostro dialogo si è poi rinsaldato attraverso molteplici occasioni d'incontro, nel corso dell'inaugurazione di una mostra o alla presentazione di qualche libro, nutrendosi di momenti "magici" nelle visite al suo studio sotterraneo di via Lanzone, luogo in sé intriso di suggestioni surrealisteggianti, premesse di alcune mostre realizzate tra il 2015 e il 2020 sulla sua opera¹. Difficile sarebbe riannodare il filo delle molte conversazioni che hanno accompagnato in questi anni uno scambio alimentato dalla capacità affabulatoria di Dangelo, dal suo essere in grado di elaborare un tessuto di collegamenti fra le immagini, le parole e le cose, spingendole al parossismo o al paradosso, con la capacità di trarre spunto da un evento minimo alla volta della scoperta del lato nascosto della realtà. Conversazioni nelle quali si intrecciano le trame della storia e le memorie del suo vissuto, in stretto contatto con il mondo artistico internazionale degli anni Cinquanta-Sessanta in particolare, ma dominato dalla necessità di affermare il

carattere e il significato della sua adesione al surrealismo, come condizione di vita prima che come corrente artistica. Certamente è presente, in ogni sua creazione, la dimensione automatica nell'aggancio al pensiero, alla parola, a qualcosa che possiamo chiamare letteratura, ma che è prima di tutto la vita, la memoria di incontri personali o mentali, di spunti che scaturiscono dalle cose e dalle parole. La vitalità e l'energia che contraddistinguono il suo modo di essere valgono a mettere in contatto la sua opera con il mondo di relazioni che ha instaurato attraverso la sua lunga e inarrestabile attività, facendo riaffiorare nomi, luoghi, tracce che rischiano altrimenti di essere rinchiusi in una citazione colta, nell'inseguimento di una lettura critica, in un giudizio limitato a dati e documenti che possono essere aridi, se non si alimentano delle ragioni dalle quali scaturiscono. Mi sento perciò di dire che, pur essendomi occupato a più riprese di dada e di surrealismo², qualcosa di più del surrealismo, nella sua essenza e nella sua qualificazione ultrastorica, l'ho compresa grazie a Sergio Dangelo e alle molte chiacchierate con lui. Credo inoltre che la sua pittura e i suoi oggetti, sicuramente eccessivi, in tutti i sensi, debbano essere guardati con un'attenzione non superficiale, per ritrovare in essi qualcosa di uno spirito che travalica le stagioni della loro creazione.

Prima di entrare nel merito di questa comunicazione vorrei però dire che mi pare indispensabile considerare il surrealismo del secondo dopoguerra in una visione non separata fra quanto avviene in Italia e altrove, perché una reale internazionalità è propria del movimento e della sua presenza all'interno delle correnti operanti in quel periodo. Più che di "echi" si tratta di vere e proprie voci, presenti e attive in una nuova condizione di respiro necessariamente internazionale. Per i caratteri della rilettura storiografica, siamo in certo senso più attenti a comprendere il ruolo che il surrealismo ha avuto sull'arte americana degli anni Quaranta³, che a valorizzare la sua presenza all'interno dei movimenti europei dell'"astrazione lirica" o dell'"informale", l'altra categoria dai confini incerti e indefinibili, che diventa dominante nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta quale forma estetica diffusa. Iconografie oniriche, il ricorso all'oggetto, ma soprattutto un grado di sperimentazione tecnica di materie e improvvisazioni che possono essere lette all'insegna degli "automatismi", configurano le posizioni creative che in ambito pittorico-scultoreo maggiormente valgono a dimostrare una presenza del surrealismo nell'attività di molti artisti e gruppi che si trovano presto in stretta relazione gli uni con gli altri. Lo ha dimostrato, in modo puntuale, una manifestazione espositiva realizzata nel Centro Atlantico de Arte Moderno di Las Palmas nel 1992, *Automatismos paralelos*, nella quale erano considerate le presenze di autori spagnoli, belgi, danesi, francesi, italiani, con particolare attenzione all'aggregarsi di Cobra, all'attività di Dau al Set e a quella del

Movimento Nucleare, attraverso i fondamentali organi costituiti da riviste quali «Le Surréalisme Révolutionnaire», «Rixes», «Temps Melés», per arrivare a «Phases», che sarà in stretto contatto con il Movimento nucleare e con la sua emanazione pubblicistica nella rivista «Il Gesto», o ancora «Phantomas» di Théodore Koenig, anch'egli frequentatore dei luoghi del nuclearismo, tra Milano e la Liguria, e promotore di una rivista che vede Sergio Dangelo fra i suoi assidui collaboratori. Nel catalogo di quella mostra gli interventi, tra gli altri, di Edouard Jaguer, di Alain Jouffroy e di José Pierre propongono una lettura di quella situazione che intreccia le ricerche delle diverse forme di "automatismo informale" con le radici e le ragioni di un surrealismo tradotto in azione⁴.

Sia sul piano delle ricerche artistiche che si collegano alle esperienze del surrealismo direttamente o indirettamente, sia sul piano delle posizioni teoriche che riguardano l'attività di Breton e degli autori che ne condividono l'avventura, poi, il surrealismo del dopoguerra va considerato in continuità con quanto sviluppato negli anni precedenti, voce attiva più che eco⁵. Per quanto riguarda la produzione artistica che possiamo definire specificamente surrealista in un periodo che si apre con il secondo dopoguerra e va a coincidere, almeno, con l'attività critica e teorica di André Breton, possiamo considerare come accanto a protagonisti del surrealismo dagli anni Venti o Trenta si sintonizzano o aderiscono al movimento, secondo altre e nuove prospettive, autori come Simon Hantai, Jacques Hérold, Jean-Michel Atlan, Toyen, Yves Laloy, Jean Degottex, Jean-Jacques Lebel, tra coloro per i quali lo stesso Breton scrive testi critici⁶ o con cui si possono riscontrare aperte forme di collaborazione. Una estensione dell'orizzonte che riguarda artisti italiani, che operando in una prospettiva internazionale, entrano in contatto con lo stesso Breton: da Enrico Baj, a cui Breton dedica un testo nel 1963, a Ugo Sterpini, a Sergio Dangelo, appunto.

Altre ancora potrebbero essere le figure da considerare, per rivelare i molteplici fili che connettono l'effervescente situazione della seconda metà degli anni Quaranta e primi Cinquanta in un contesto europeo di risonanza surrealista, per il ruolo di autori come Enrico Donati o Jaroslav Serpan, a testimoniare come il surrealismo sia pienamente attivo e trovi in questo periodo una più diretta presenza nell'arte e nella critica italiana⁷.

Tracce di surrealismo nel clima milanese prima e attorno al Movimento Nucleare

Per quanto riguarda l'interesse per il surrealismo nell'ambiente artistico e culturale milanese, ancor prima dei limiti temporali di cui qui si tratta vi sono tracce nascoste, che meriterebbero di essere prese in considerazione. Un caso isolato può

essere individuato in un dipinto come *La chiesa che soffre e redime*, stravagante rappresentazione di evidente retaggio daliniano e surrealista di un pittore oggi dimenticato, Gerolamo (Mino) Buttafava, che nel 1938 intende piegare le proposte dell'immaginario surrealista a interpretare contenuti di matrice religiosa, quasi a tentare di sconfessare la vulgata che vede nella ingerenza della chiesa cattolica una delle barriere alla diffusione e alla comprensione del surrealismo nella cultura italiana. Il suo è un tentativo isolato, che non venne accolto nell'ambito culturale al quale si rivolgeva, ma la poetica idealmente orientata a grandi discorsi porta Buttafava a concepire, nell'immediato secondo dopoguerra, una serie di opere di matrice ancora parzialmente surrealista per una esposizione nella Galleria Il Camino⁸. Ancora in ambito "cattolico", si può tenere conto del giudizio sul surrealismo che emerge nella tesi di laurea di Giovanni Testori, dedicata, in modo tutt'altro che superficiale, alle poetiche delle avanguardie, all'interno della quale un capitolo, *I rapporti automatici*, prende in esame, criticamente, i portati del surrealismo, avvalendosi di una bibliografia fondata essenzialmente sull'antologia del surrealismo curata da Carlo Bo, edita nel 1944, sui manifesti e gli scritti di André Breton, oltre che sulla consultazione della rivista «Minotaure»⁹.

Secondo quanto più volte ricordato dall'artista, sarà proprio la lettura dell'*Antologia del Surrealismo* di Carlo Bo a spingere Sergio Dangelo ad aderire al surrealismo nel 1948.

La progressiva diffusione del dialogo con il surrealismo, che interessa in vario modo le esperienze di automatismo segnico filtrate consapevolmente attraverso confronti teorico-ideologici, particolarmente in ambito "nucleare", trova poi nell'attività della galleria Schwarz, a partire dal 1954, la più importante centrale per la diffusione dei principi e delle opere del surrealismo in area milanese. Una delle prime mostre che Schwarz promuove nella sua libreria-galleria (la prima è una personale di Marcel Duchamp) è una collettiva, *Il segno e la parola*, che ha luogo nel mese di giugno 1954 e che presenta un dialogo fra le opere di Enrico Baj e Sergio Dangelo, quelle di Asger Jorn e Karel Appel, esponenti del gruppo Cobra, e la presenza del giovanissimo Yves Dendal, accompagnata da pubblicazioni surrealiste. L'attenzione per l'ambito surrealista, in cui Schwarz include le tendenze al fantastico che precedono e accompagnano l'affermarsi di una concezione propriamente surrealista, si traduce in iniziative espositive come quella dedicata ad Alberto Martini nel 1956 e quindi nelle due "Esposizioni internazionali del Surrealismo" (nel 1959 e nel 1961), che insieme ad altre mostre sul tema del "fantastico" e a personali dedicate a singoli autori (Yves Laloy, Meret Oppenheim, Jean-Jacques Lebel), dimostrano una chiara propensione verso una lettura del surrealismo come situazione pienamente attiva e propositiva,

che permette di rileggere anche taluni aspetti apparentemente rimasti secondari delle vicende dell'arte contemporanea¹⁰. Tra queste, può essere intesa la lettura che Schwarz dà della presenza del surrealismo nelle vicende dell'arte italiana recente, nel suo noto e importante volume *Pittura italiana del dopoguerra*. Qui, oltre a rilevare il ruolo culturale dei surrealisti nel promuovere la connessione fra arte e scoperta «scientifica» del subconscio, che permette di superare le istanze espressioniste in una chiave più «profonda» e più «lirica»¹¹, Sauvage/Schwarz dedica un paragrafo ai “primi surrealisti italiani”, in cui la pittura metafisica di de Chirico, Carrà e Morandi è considerata come premessa al surrealismo, che non riesce però a indagare i caratteri interiori e subcoscienti della creazione. Dedicando spazio, attraverso gli scritti di Breton, alle prospettive in cui il surrealismo si definisce, Schwarz conclude la qualificazione dell'atteggiamento surrealista, indicando come operanti nello spirito del movimento di Breton Alberto Savinio, Alberto Martini e Italo Cremona. Egli giudica che il surrealismo sia stato poco compreso in Italia anche per la scarsa conoscenza delle premesse romantiche; altre cause per la mancanza d'attenzione nei confronti del surrealismo Schwarz le rintraccia nel ruolo dominante del pensiero e della lezione di Benedetto Croce e nella mancanza di legami fra le esperienze individuali che possono andare in quella direzione, mentre il surrealismo ha come sua prerogativa l'azione di gruppo. Medaglioni di approfondimento sono quindi dedicati da Schwarz a Léonor Fini, Fabrizio Clerici, Salvatore Fiume, Gianni Dova e Leon Minassian, a completare un quadro che pare proporsi come un desiderio programmatico, più che come una lettura compiuta in chiave retrospettiva.

Rilevante, all'interno delle considerazioni che si vanno qui svolgendo, è la valutazione che in queste pagine Schwarz espone a proposito del carattere complessivo del surrealismo:

il surrealismo [...] è tuttora carico di una vitalità e di una possibilità di sviluppo ben lontane dall'apparire un vicolo chiuso. Perché il surrealismo non è mai stato una ristretta scuola, non ha mai voluto dettare ricette formali come il 'cubismo' o il 'fauvismo', ma ha voluto essere piuttosto una *Weltanschauung* per l'artista del nostro secolo. 'Surrealismo' e 'astrattismo' sono stati i soli movimenti di questo secolo che non si siano limitati entro i confini di una sola nazione, e ben rari sono gli artisti che non l'abbiano attraversato. Da un certo Picasso a Klee, da Mirò a Chagall e altri dei riconosciuti come maggiori, quasi tutti hanno un debito di riconoscenza verso questo movimento che ha permesso ai suoi artisti l'espressione di un sentimento secolare dell'anima umana: l'anelito verso la libertà, nel senso più puro della parola¹².

Sergio Dangelo surrealista

Senza nulla togliere all'importanza dell'opera e della figura di Enrico Baj nell'ambito della definizione e promozione del movimento nucleare e dei suoi

rapporti con l'ambito surrealista – attorno alla quale si è molto indirizzato in particolare l'impegno di ricerca di Angela Sanna¹³ – l'attenzione di Sergio Dangelo per il surrealismo travalica i contorni storico-critici nei quali i due si sono trovati, insieme ad altri – a cominciare da Joe C. Colombo – a promuovere una corrente o tendenza che ha avuto una sua specificità nell'arco di alcuni anni, all'interno del confronto con l'ambito europeo di Cobra e di «Phases».

Una peculiarità dell'atteggiamento di Dangelo è, come accennato, l'attitudine fortemente surrealista con la quale egli ha affrontato la stessa avventura nucleare e le iniziative che hanno collegato l'avanguardia milanese con artisti e riviste internazionali di ambito surrealista. Questo emerge progressivamente nei suoi testi e nelle sue realizzazioni pittoriche.

Si è già accennato alla scelta di Dangelo di aderire al surrealismo nel 1948, a seguito della lettura dei manifesti e dei testi raccolti nell'antologia di Carlo Bo¹⁴; nella sua biografia questo passo è confermato dalla partecipazione, l'anno successivo, alla messa in scena di *Les mamelles de Tirésias* e di testi di Alfred Jarry al Piccolo Teatro di Milano, in compagnia di Vittorio Orsenigo e Ettore Capriolo nel gruppo T.B. 49, operazione che conferma la volontà di confrontarsi con testi d'avanguardia vicini al sentire surrealista. Tale attitudine è stata coltivata poi nei contatti intrecciati tra Bruxelles e Parigi fra il 1948 e il 1952, ribadendo una direzione di indagine che andava affiancando e sovrapponendo alla necessità di un'arte che si ponesse in sintonia con le esperienze di automatismo pittorico – come era proprio delle espressioni degli autori operanti nell'area del movimento nucleare nella prima metà degli anni Cinquanta – l'affinità con la poetica surrealista. Oltre a marcare la scelta di affiancare a un genere di pittura libera da qualificazioni stilistiche la creazione di oggetti che combinano caratteristiche formali, abilità manuali e suggestioni mentali, questa va affiorando nei testi che Dangelo prenderà a pubblicare nelle riviste d'avanguardia del tempo, da «Phases», dove egli effettuerà un'efficace sintesi dell'esperienza "spaziale" in Italia, ai testi più marcatamente "surreali" presentati nella rivista «Il Gesto», dove a lui (o anche a lui) si deve la scelta di dedicare attenzione e spazio ad autori come Max Ernst, nella copertina del primo numero, o al poeta belga E.L.T. Mesens, per la copertina del secondo volume, dove un testo di Mesens compare tradotto dallo stesso Dangelo, che gli dedica anche una composizione (poi entrata nelle collezioni Intesa Sanpaolo) o a Victor Brauner¹⁵. Contatti e relazioni che si svolgono parallelamente ai rapporti con la galleria di Arturo Schwarz e le sue iniziative.

Nello sviluppo dell'opera di Dangelo, tutt'altro che lineare proprio in virtù della sua volontà esplorativa aperta a una compresenza di stili, si possono riconoscere progressive acquisizioni di tratti di una "iconografia" surrealista, come emerge nel

procedere oltre il “nuclearismo”, in particolare nella sua opera pittorica fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Lo riconoscono esplicitamente i critici che ne affiancano e interpretano da vicino l’evoluzione, a cominciare da Guido Ballo. Questi, che già nel 1954 aveva scritto un lusinghiero testo sull’opera di Dangelo¹⁶, lo presenta in occasione della mostra personale che l’artista effettua nella Galleria Il Cavallino a Venezia nel luglio 1960¹⁷, ma è più ancora in alcune riflessioni successive, sollecitate dalle opere dei primi anni Sessanta, che affiorano ulteriori valutazioni atte a comprendere come le posizioni di “dandy” o “provocatore” che sembrano mascherare il tratto sostanzialmente intimo della sua pittura portano a riconoscergli una chiara componente “surrealista”: «All’origine, ci sono Klee e Kandinsky, considerati più nel metodo creativo che nei risultati: e c’è, più ancora, lo sviluppo surrealista che deforma gli spazi per rendere non la natura apparente, ma la dimensione allucinata del sogno... – e riprende – «Dangelo ha ormai una sua tematica di simboli: l’arco di un mondo sospeso, liquido quasi, nei verdi, viola, grigi, ed altri segni in moto, con luci fredde evanescenti, il silenzio, e una sorta di solitudine astrale, che rendono i ritmi allusivi, quasi che una nuova metafisica, diversa del tutto, da quella italiana più nota, risorga dall’esperienza del segno surreale»¹⁸. Considerazioni che interpretano il tipo di dipinti nei quali Dangelo, liberando lo spazio del quadro dalla fitta scrittura segnica di altri momenti della sua produzione, va configurando allora esplorazioni cosmiche che risentono dei paesaggi fantastici di Yves Tanguy o degli orizzonti impendibili di Max Ernst, tradotti in una chiave personale, tutt’altro che imitativa, fondata sulle relazioni tra un colore espanso e segni rarefatti, che caratterizzano alcune delle sue opere più originali di quel periodo, quali alcune di quelle presenti nel vasto assortimento di suoi lavori conservati all’interno della Collezione Boschi Di Stefano di Milano¹⁹ o l’originale serie di opere di grande formato dedicate a una rivisitazione delle poesie dannunziane dell’*Isotta Guttadauro*²⁰. La dinamica di relazione fra uno spazio indefinito e come ripiegato all’interno dell’opera e un segno che si fa racconto o traccia di racconto è ancora più specificamente indicato dallo stesso Ballo, nel riconoscere a Dangelo il recupero di una dimensione “semantica” interna alle categorie dell’astrazione e del lirismo informale quando si trova a presentare l’importante sala personale dell’artista alla Biennale di Venezia del 1966. In quel caso Ballo sottolinea come la necessità di un segno calligrafico che nulla toglie, anzi insiste sulla spontaneità del rapporto con una dimensione personale, interiore, biografica quasi, produca un passaggio decisivo nella sua pittura:

Questo momento, il più originale di tutta l’attività di Dangelo, matura verso il ’59, quando segno e colore acquistano nuovi valori simbolici, in un lirismo rarefatto, sottilmente estroso, che si attua con amore – e vorrei dire con grazia – nella dinamica modulata degli spazi: dove l’esigenza

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...²¹

Il processo di rarefazione che si nota nelle opere pittoriche di Dangelo fra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, insieme alle fantasie che vengono messe in scena come tracce di presenze-figure che prendono forma quasi spontaneamente e appaiono legate da fili semantici nascosti, con la possibile inclusione di elementi a collage – ma ogni forma-segno appare in realtà come un collage, nel senso del suo trovarsi in quel momento in quel luogo come frammento di una realtà altra nello spazio di un territorio dove attende la ragione di un'attesa soddisfatta – va a far convergere la ragione creativa con la condizione personale, a giustificare il rapporto tra l'opera e la dimensione del vivere. In questo senso, oltre che nei riferimenti rintracciabili nei testi critici di Ballo, l'approfondito ritratto che Schwarz dedica a Dangelo all'interno del volume sull'Arte nucleare, conferma la necessità di leggere l'opera di Dangelo in una stretta relazione con la sua inarrestabile energia mentale: «per Dangelo la pittura è sempre, in forma diretta o indiretta, autobiografia, *journal*: nella vagabonda solitudine di questo periodo, le carte sottili di Dangelo si adornano di tinte raffinate, al limite della sensibilità, si coprono di segni e di forme sottilmente allusivi...»²². Osservazioni che riprendono e amplificano quelle derivate da una dichiarazione dello stesso Dangelo, raccolta da Schwarz per quel medesimo volume, che denota il carattere del suo mondo creativo: «Quello che mi interessava in quel periodo era di lavorare, semplicemente, come si mangia o dorme o si fa all'amore. Spesso il pensare dei quadri e disegnarli mentalmente chiudendo forte gli occhi era per me più importante che il creare l'opera. Forse l'arte è questo: l'idea che nasce e il lasciarla scappare subito dopo. Un quadro non è mai quello che vogliamo che esso sia. Ma la nostra esistenza stessa può essere opera e, nei casi migliori, capolavoro»²³. Dentro questa necessaria combinazione tra il processo creativo e la dimensione autobiografica vengono ricompresi i rapporti con altri artisti, che Schwarz non considera come «modelli», ma «come necessari punti di riferimento in relazione, prima ancora che all'esperienza artistica, all'esperienza immediata del vissuto. Si tratta, insomma, dei necessari mediatori estetici che un artista estetizzante deve scegliere per sé, proprio per poter stabilire con evidenza e con sicurezza di orientamento il suo rapporto con il mondo»²⁴.

Tra questi riferimenti ci sono e ci saranno i rimandi e gli omaggi a quegli artisti con i quali Dangelo riscontra affinità in un'area che concerne una sensibilità fondata sul surrealismo come condizione del vivere, da Meret Oppenheim a René Magritte, a Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Max Ernst, per giungere a Koenig,

Mesens e gli altri autori con cui, per corrispondenza generazionale, il dialogo intrattenuto nel corso del tempo ha permesso a Dangelo di essere protagonista e testimone di un'idea. Lo dimostrano, al di là delle numerose e diverse opere che riportano a matrici surrealiste – qui citate a margine, ma che richiederebbero una rilettura analitica o almeno una sistemazione storiografica – gli interventi da lui elaborati, in parte occasionalmente pubblicati su riviste e cataloghi, altri rimasti inediti e che meriterebbero di essere raccolti in una maniera possibilmente sistematica. Tra questi, le molte note disseminate in diverse pubblicazioni, a cominciare dalle riviste alle quali si faceva cenno, come «Phantomas» alcuni articoli occasionali, in particolare degli anni Settanta, o i testi creativi, come una straordinaria serie di “lapidi” epigrafiche ancora inedite, fino alle trascrizioni di parti del corso da lui tenuto nel gennaio-febbraio 1980 nell'ambito identificato come “Pittura”, per una serie di incontri di aggiornamento culturale promossi dal Comune di Milano, comprendente sei incontri sul surrealismo da lui trattato nei suoi sviluppi dalla sua prima definizione agli sviluppi recenti, inseriti nel contenitore della “civiltà surrealista”, di cui, lasciando a lui la parola, riprendo, in chiusura di questo contributo, l'avvio:

... proponendo la mia candidatura come coordinatore, io intendevo parlare del “surrealismo” in toto e cioè a dire delle idee, del pensiero, dei fatti inerenti alla sua nascita, al suo sviluppo e anche alla situazione attuale di quella che è la “civiltà surrealista”. “Anche” della pittura surreale, ovviamente, ma non soltanto di quella. Di fatto il movimento che ci interessa è un tale conglomerato di fatti, fenomeni, idee, circostanza da non permettere quasi una distinzione tra i generi. È più pittore o più filosofo Magritte? Il romanzo-collage di Max Ernst appartiene alla letteratura o all'arte grafica, o ad entrambe? [...] Il surrealismo è, per sua natura, in fuga da ogni tentativo classico di catalogazione: movimento di idee, per un momento “politico”, punto di partenza per esperimenti (e relative riuscite), campo aperto di indagine, in margine, si noti bene, a tutto quanto viene fatto o proposto da altre correnti di pensiero. In tale senso il caso a me tanto caro ha fatto bene le cose! Spostando di poco e a sinistra l'ottica dell'osservatore il mio incontro con voi può classificarsi sotto la definizione “ENERGIA”²⁵. Il surrealismo è stato ed è energia. Scompiglia, mette in moto e feconda. Si tratta solo di trovare il terreno adatto al suo sviluppo. Allo stato attuale delle cose il terreno migliore pare essere ancora quello dell'espressione verbale...²⁶.

- 1 Cfr. *Sergio Dangelo Pamaypáy*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Arte A 52, novembre 2015), Milano, 2015; *Sergio Dangelo Les Rendez-Vous/The Dates/Gli Appuntamenti*, catalogo della mostra (Broletto, Pavia, Spazio Arti Contemporanee, 18 novembre – 18 dicembre 2016), Milano, 2016; *Sergio Dangelo. Ancora e sempre*, catalogo della mostra (Milano, Casa-Museo Boschi Di Stefano, 29 settembre – 15 novembre 2020), Milano, 2020.
- 2 Come i due interventi sull'arte dada e sull'arte surrealista pubblicati nel volume *Arte moderna*, a cura di F. Poli, Milano, 2007, oltre ai corsi monografici dedicati a questi movimenti in ambito universitario.

- 3 Cfr. M. Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge (Massachusetts)-London, 1995.
- 4 Cfr. É. Jaguer, *La comunicación automática en Europa*, testo che introduce il progetto espositivo; A. Jouffroy, *Automatismos italianos considerados como la esencia de un antiformalismo (utópico) de vanguardia* e J. Pierre, *El surrealismo y su reflejo en el espejo roto, 1947-1957*, in *Automatismos Paralelos. La Europa de los Movimientos Experimentales: 1944-1956*, catalogo della mostra (Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlantico de Arte Moderno, 11 febbraio – 29 marzo 1992), Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- 5 Cfr. al proposito, per una lettura divenuta presto “manualistica”, R. Lebel, *Il surrealismo dopo il 1940*, in *L'Arte Moderna*, Milano, 1975 [1967], vol. 12, pp. 65-96, o la più approfondita documentazione raccolta in occasione della mostra dedicata dal Centre Pompidou ad André Breton: *André Breton. La beauté convulsive* (Parigi, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, 25 aprile-26 agosto 1991), Paris, 1991.
- 6 Cfr. in proposito scritti monografici e citazioni raccolti in A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, 1965 (nuova ed. 1979).
- 7 Oltre e accanto ai diversi approfondimenti svolti nel corso di questi incontri, segnalo un ulteriore percorso che mi sarebbe parso utile prendere in considerazione, per il suo stesso legame con la situazione alla quale qui mi riferisco, nella sua vicinanza ad Arturo Schwarz e ad Enrico Baj, riguardante il dialogo con il surrealismo nell'opera di Alik Cavaliere, di cui mi sono altrove occupato: cfr. F. Tedeschi, *Nel segno della continuità. Per una definizione della poetica e sull'attualità dell'opera di Alik Cavaliere*, in *Alik Cavaliere racconto mito magia*, catalogo della mostra (Verona, 16 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), a cura di G. Cortenova, Venezia, 2005, pp. 53-65. Per una lettura del surrealismo in una prospettiva storiografica italiana cfr. P. Dècina Lombardi, *Surrealismo 1919-1969 ribellione e immaginazione*, Roma, 2002 e A. Schwarz, *Il Surrealismo ieri e oggi. Storia, filosofia, politica*, Milano, 2014.
- 8 Cfr. *Gerolamo (Mino) Buttafava. Opere*, testo di F. Tedeschi, Milano, 1992.
- 9 Cfr. A. Lena, *Giovanni Testori: il caso critico della sua tesi di laurea*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, A. A. 2016-2017, relatore D. Dall'Ombra, dove la tesi redatta da Giovanni Testori, dal titolo *La forma nella pittura moderna*, discussa nell'A. A. 1946-1947 presso la medesima università, con relatore Costantino Baroni, è commentata e integralmente riportata.
- 10 Cfr. *Arturo Schwarz. La galleria 1954-1975*, a cura di A. Giulivi, R. Trani, Milano, 1995.
- 11 Cfr. T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, 1957, p. 24.
- 12 *Ivi*, p. 168.
- 13 Cfr. A. Sanna, *Enrico Baj-Édouard Jaguer. Un pont culturel entre Milan et Paris dans l'Europe d'après-guerre*, in «Pleine Marge», 37, 2003, pp. 59-88; *id.*, *Enrico Baj et le surréalisme: de l'exposition EROS à la querelle de l'Anti-procès*, in «Studiolo», 3, 2005, pp. 247-268; *id.*, *Édouard Jaguer et le mouvement Phases: la recherche d'un art expérimental dans le tournant de l'après-guerre*, in «Pleine Marge», 47, 2008, pp. 17-37.
- 14 Oltre a questi, ricorda Dangelo l'importanza della pubblicazione in italiano del “Primo manifesto del surrealismo”, nella traduzione di Beniamino Dal Fabbro, per le Edizioni del Cavallino nel 1945, cfr. S. Dangelo, *Magnolias*, s.d., in *Sergio Dangelo. Corale*, Livorno, 2015.
- 15 Cfr. S. Dangelo, *L'expérience spatiale en Italie*, in «Phases», 2, 1955, pp. 45-48; quindi «Il Gesto», 1, 1955 e «Il Gesto», 2, 1957.

- 16 Cfr. S. Dangelo, in *Arte Nucleare 1951-1957. Opere – testimonianze – documenti*, catalogo della mostra (Milano, Galleria San Fedele, 1980), a cura di G. Anzani, Milano, 1980.
- 17 Riconoscendo il suo temperamento “lirico”, che trascende l’identificazione con le tendenze esteriori: «Dangelo ha momenti di malinconia smarrita, ma poco dopo è in nuovi slanci. Ha gli alti e bassi dei temperamenti lirici, che hanno bisogno di tensione per eccitare la sensibilità più acuta. È pittore intimo: deve bruciare tutto in questa sua tensione. Ogni quadro, ogni disegno sono pagine di diario: illuminazioni», G. Ballo, in *Dangelo*, catalogo della 472° Mostra del Cavallino (Venezia, 18-27 luglio 1960), Venezia, 1960.
- 18 G. Ballo, *La linea dell’arte italiana; dal simbolismo alle opere moltiplicate*, Roma, 1964, p. 271.
- 19 Recentemente presentate nel catalogo della mostra *Dangelo. Ancora e sempre*, catalogo della mostra (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 29 settembre – 15 novembre 2020), Milano, 2020.
- 20 Conservate, queste, nella collezione della Fondazione Mudima, per cui cfr. *Sergio Dangelo. Le altre facce della medaglia*, catalogo di mostra (Milano, Palazzo delle Stelline, 2004), a cura di D. Stella, Milano, 2004 (nella sezione *Le luci d’Isaotta*, pp. 69-81).
- 21 G. Ballo, *Sergio Dangelo*, testo di presentazione della sala personale, *XXXIII Esposizione Biennale Internazionale d’Arte* (Venezia, giugno-ottobre 1966), Venezia, 1966, pp. 77-78.
- 22 La citazione, inserita all’interno della nota relativa al 1956, in una presentazione dell’artista lungo il decennio degli anni Cinquanta, che ne accompagna i passaggi, si inserisce in una narrazione del rapporto tra le scelte intellettuali del giovane artista e le sue realizzazioni, imprescindibile per comprendere il carattere dell’opera di Dangelo; cfr. T. Sauvage, *Sergio Dangelo*, in *Arte Nucleare*, Milano, 1962, p. 138.
- 23 S. Dangelo, in Sauvage, *Arte Nucleare*, cit., p. 137.
- 24 Sauvage, *Arte Nucleare*, cit., p. 138.
- 25 Nel manifesto di presentazione degli incontri, che il comune di Milano organizzava allora su molteplici temi culturali, come forma di aggiornamento aperta, il corso di Dangelo, nell’ambito della “Pittura”, si trovava accanto a uno programmato nella categoria “Energia”, affidato al professore Gian Battista Zorzoli, docente di Fisica dei Reattori Nucleari, che aveva luogo nello stesso Palazzo C.T.C., sede del Centro Europeo Scambi Artistici e Culturali, di viale Legioni Romane 43.
- 26 S. Dangelo, *Il surrealismo*, testo inedito, da una conversazione tenuta nell’ambito degli incontri di aggiornamento culturale del Comune di Milano il 12 gennaio 1980.



Fig. 1: Sergio Dangelo, *Senza titolo*, 1959. Milano, Museo del Novecento, Collezione Boschi Di Stefano. Foto Cesare Lopopolo.

Fig. 2: Sergio Dangelo, *La notte di un sarto*, 1961-1962. Milano, Museo del Novecento, Collezione Boschi Di Stefano. Foto Cesare Lopopolo.

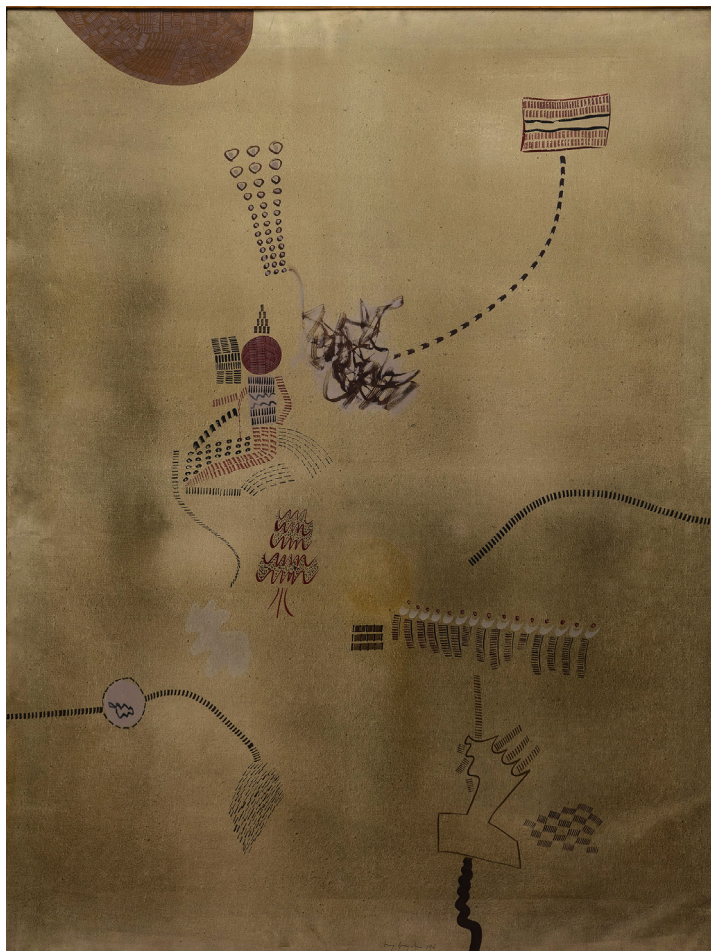


Fig. 3: Sergio Dangelo, *La storia del pesce*, 1961. Milano, Museo del Novecento, Collezione Boschi Di Stefano. Foto Cesare Lopopolo.

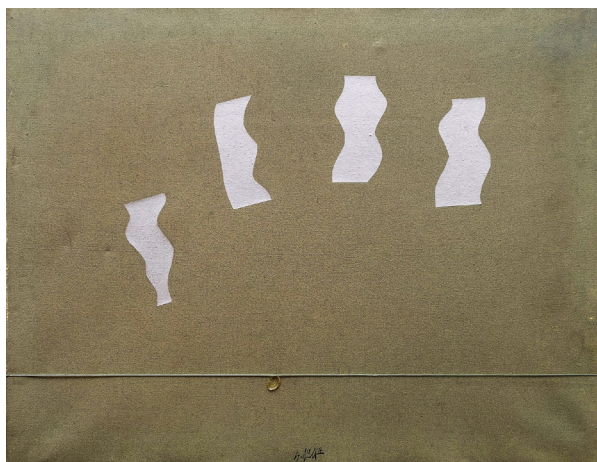
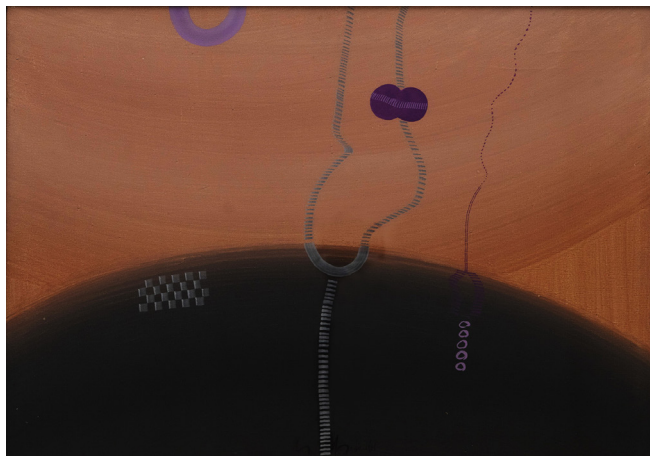


Fig. 4: Sergio Dangelo, *Les lèvres*, 1961. Milano, Museo del Novecento, Collezione Boschi Di Stefano. Foto Cesare Lopopolo.

Fig. 5: Sergio Dangelo, *Lungo viaggio per René Magritte*, 1967. Milano, Museo del Novecento, Collezione Boschi Di Stefano. Foto Cesare Lopopolo.

Il surrealismo di Gianni Dova. Tra spinta etica e sperimentazione linguistica

After the Second World War, in a crucial moment for the development of new artistic research, the reference to surrealism, to the language and to the expressive techniques typical of the expressive modes attributable to that cultural knot, permeated some important experiences, placing itself at the basis of innovative experiments. In this context, the experience of the painter Gianni Dova, born in Rome but formed in Milan at the Brera Academy, is a relevant case. Since the end of the 1940s, in fact, when Dova approaches the ways of widespread post-cubism, also experimenting with linguistic research that brings him closer to concrete art, a surrealist vein runs through his paintings. At the beginning of the new decade, Dova embarks on a personal path, closely linked, however, to many contemporary experiences, and the surrealist model in his ways becomes more explicit. This paper intends to reflect on the reasons that pushed Dova towards surrealism, from his youth to the mature season of his painting.

Il riferimento al surrealismo è una delle chiavi di lettura predilette cui si è fatto ricorso per interpretare la stagione matura della pittura di Gianni Dova. Ne dà testimonianza, quasi a suggello, il catalogo ragionato dell'autore, recentemente pubblicato a cura di Enrico Crispolti e Roberta Sara Gnagnetti, nel quale le opere licenziate tra il 1955 e il 1979 sono ascritte al *Neosurrealismo Metamorfico*¹.

Questa definizione racchiude dunque un lungo tratto del percorso dell'artista, una fase apertasi alla metà degli anni Cinquanta, quando Dova approda a modi così ben descritti da Franco Russoli, che percepisce la sua opera di quel periodo come caratterizzata da:

abissi e cieli, come Muse e giardini, ugualmente illuminati da fluorescenze metafisiche, abbaglianti nel loro fisso splendore. Epifanie in cui fascino e orrori si fondono, nel gelido lume di un terzo grado della coscienza. Nasceva quell'araldica mostruosa, quella "natura stalagmitica", incisa, stampigliata contro "tramonti di croco"; per usare i termini di Roberto Longhi, che traduce in surrealismo l'antica visione esoterica, astrologica e mitologica dei ferraresi del Rinascimento. L'effetto alienante, di proiezione in zone fantomatiche e visionarie della "realtà del profondo", ottenuto un tempo con l'uso di sostanze cromatiche pietrificate e gemme, era tradotto da Dova con l'abile trucco delle velature glassate, degli schermi trasparenti di vernice. Ricette, appunto, della più ortodossa cucina surrealista².

Emblematica di tale corso è la partecipazione di Dova alla Biennale veneziana del 1962, quando egli allestisce una sala personale che segna il trionfo di una figurazione chiara benché surreale, l'affermarsi di un universo fantastico animato da personaggi che sembrano cristallizzati, incisi nella superficie smaltata del dipinto. La costruzione dell'immagine recupera il ruolo della linea, che si fa segno

tagliante, definisce bene i contorni chiudendo il colore, abilmente distribuito in sofisticate velature. In questa direzione va la pittura di Dova sin dal 1953, quando dal magma cromatico delle opere precedenti iniziano a intravedersi, timide, delle figure che si stagliano sul supporto (fig. 1).

Si tratta, quindi, di una iconografia emersa nella produzione dell'artista, essendo però sempre stata presente *in nuce*, già evocata dai vortici di colore delle pitture dei primi anni Cinquanta.

Ma è a partire dalla metà di quel decennio che si registra un cambiamento, una svolta verso una sempre più limpida messa a fuoco di quell'immaginario onirico, fantastico, a tratti decisamente inquietante che poi caratterizzerà la produzione di Dova sino all'ultimissimo, più aperto, periodo. E che ha giustificato il riferimento al surrealismo. Una messa a fuoco che avviene, parallelamente, su due piani: quello linguistico e quello tematico. La definizione dei soggetti si fa più chiara, con una netta distinzione tra figura e sfondo, con un nitore figurativo che segna uno stacco rispetto ai modi vicini all'informale che l'autore pratica sin dal 1951.

Come giustamente nota Campiglio³, il soggiorno a Parigi del 1954 è un momento cruciale per la messa a punto dei nuovi modi di Dova. Nella capitale francese, dove si reca invitato dal critico francese Michel Tapié, che ha conosciuto alla Biennale di Venezia nel 1952 e che da allora è suo estimatore, incontra Charles Estienne, Alain Jouffroy e Edouard Jaguer.

Inoltre, durante il soggiorno parigino Dova conosce meglio l'opera di Max Ernst, rientrato quell'anno a Parigi, e di Wilfredo Lam che, a quella altezza cronologica, ha già messo a punto un dipingere, che sviluppa poi ancora nel decennio successivo; ed è evidente che questi due artisti siano per il nostro autore dei punti di riferimento, Ernst soprattutto per lo sperimentalismo tecnico e Lam per l'ispirazione iconografica, che rielaborata da Dova gli consente, come noterà Kaiserlian, di «recare al surrealismo delle figure inedite»⁴.

Non si tratta però, come si diceva, di un brusco ripensamento dei propri modi: la via per quello che Crispolti definisce «neosurrealismo totemico»⁵ è già tracciata, poiché risponde ad una personale inclinazione che alla produzione di Dova è sottesa sin dagli esordi, ad una tensione che è anzitutto etica, se non ideologica, incarnandosi in precise scelte artistiche. Le opere del biennio 1953-1954, come quelle che espone alla XXVII Biennale di Venezia, ne sono chiara testimonianza. Ancora in uno stadio di larvale indefinizione, compaiono forme che preludono agli esseri che campeggeranno di lì a qualche anno nei suoi dipinti. E non è certo un caso se tra quelle esposte alla *kermesse* veneziana c'è anche un *Omaggio a Freud*⁶ dipinto nei primi mesi del 1954 (fig. 2); il quadro è l'esito di un raggrumarsi sulla superficie della materia pittorica, densa e pastosa

e il titolo testimonia chiaramente gli interessi culturali di Dova, anche al di fuori dell'ambito strettamente artistico.

Molto interessante a questo proposito è quindi un testo che Mario De Micheli scrive nel 1962, a proposito della recente produzione dell'artista, nel quale il critico fa esplicito riferimento al surrealismo:

questa è la stagione della viva inclinazione di Dova per il surrealismo: di tutti i movimenti dell'avanguardia il surrealismo è stato quello infatti che con più chiarezza si è posto il problema del rapporto tra libertà e negazione della libertà, individuando le cause della negazione in una circostanziata struttura sociale e accogliendo l'energica istanza di Rimbaud: *il faut changer la vie*. Dova dipinge questa negazione della libertà in cui l'uomo non può essere se stesso, in cui la sua più vera sostanza è snaturata, in cui crudeltà e aggressività hanno il sopravvento. È questa negazione della libertà che genera i suoi mostri, i suoi personaggi di incubo. [...] A Dova ho chiesto quale è la sua posizione nei confronti del surrealismo. Dova mi ha risposto: "dal punto di vista della pittura, il primo gruppo di pittori surrealisti mi interessa assai poco, anzi non mi interessa, salvo Max Ernst, non quello metafisico e viscerale, ma quello degli "uccelli" e delle "città", dei paesaggi cosmici. Sono però i pittori surrealisti della seconda ondata che sento più vicini: Lam, Matta, Brauner. Il mio debito tuttavia va soprattutto ai testi teorici del surrealismo: sono infatti alcuni scritti di Breton che, a suo tempo, mi hanno maggiormente impressionato e stimolato. Del surrealismo mi ha sempre persuaso la volontà di irrompere nella vita, nella politicità. Prendere posizione, essere uomini prima ancora di essere artisti, liberare se stessi e gli altri dalla duplice schiavitù dei pregiudizi interiori della violenza esteriore: questo per me è il senso più vivo del surrealismo. [...] Mi interessa il momento conoscitivo del surrealismo, la sua capacità di cogliere l'interno-esterno delle cose, la relazione tra le cose oltre lo spazio e il tempo naturali. Cioè, le grandi possibilità di sintesi che ci ha offerto: sintesi psicologiche e oggettive che permettono di rappresentare in una sola immagine la molteplicità e la complessità di una situazione"⁷.

De Micheli individua le radici della adesione al surrealismo da parte di Dova nell'idea stessa che egli ha del dipingere, nel suo modo di intendere la pratica dell'arte, che richiama le tensioni ideologiche e rivoluzionarie che sostenevano il surrealismo, con la sua volontà di «irrompere nella vita» per liberare gli uomini dalla «duplice schiavitù dei pregiudizi interiori della violenza esteriore». De Micheli, quindi, sulla scia delle dichiarazioni dell'artista, offre una precisa interpretazione di quella che è stata l'attenzione di Dova nei confronti del surrealismo.

Si tratta di un aspetto molto interessante perché, di fatto, negli anni immediatamente seguenti la guerra e ancora negli anni Cinquanta le riprese del surrealismo in Italia quando non si identificano in una reinterpretazione dell'automatismo, sono piuttosto da intendersi sul piano delle soluzioni linguistiche o su quello delle sperimentazioni tecniche, come mette in luce Tedeschi nel saggio pubblicato in questo volume.

L'apertura a spinte, intenzioni e motivazioni che vanno oltre questo livello, che si pongono a monte delle scelte espressive, è un aspetto interessante,

che consente di leggere il rapporto di Dova col surrealismo in maniera più compiuta e organica. Come lo stesso autore dichiara nell'intervista rilasciata a De Micheli nell'occasione del testo qui sopra citato, è soprattutto a Breton, ai suoi scritti, che egli ha guardato, perché quel tipo di visione certamente si coniuga molto bene con quello che è il sentire di Dova che, d'altro canto, come la critica ha riconosciuto, è sempre stato animato da uno spirito in qualche modo irrazionale, riferito in molte occasioni ad una forma di moderno "romanticismo", intendendo con questo termine l'atteggiamento di chi rifiuta di applicare una chiave razionale nella lettura dei rapporti tra l'uomo e il mondo. Ben lontano, certo, dalle riprese sostanziali che della cultura surrealista faranno alcuni artisti nei decenni seguenti, in clima di neoavanguardie, ma con una postura che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, lascia emergere istanze che con la pittura surrealista possono avere una sintonia sostanziale, non solo formalmente esteriore. Si può ripercorrere, a ritroso, il cammino dell'artista per trovare ben prima del 1954, anno in cui il soggiorno parigino accelera certe tensioni, tracce di una propensione da parte di Dova, per indole e per cultura, verso forme espressive legate al surrealismo.

L'esordio di Dova, che licenzia i primi dipinti nel 1945⁸, è all'insegna del verbo cubista, o meglio postcubista. Egli, indubbiamente, risente del clima culturale della Milano in cui vive, intorno all'Accademia di Brera. Come per altri giovani della sua generazione, il modello cui guardare è il Picasso di *Guernica*, con tutta la tensione etica e civile che quell'opera esprime, nella sua modernità linguistica. Le prime prove di Dova, quindi, si caratterizzano per un lessico neocubista non privo, in alcuni casi, di forzature di marca espressionista. Ben presto però, già nel 1947, qualcosa cambia nei suoi modi e la lezione picassiana lascia spazio ad altre suggestioni. Ne dà puntualmente conto Orio Vergani che, quando recensisce la seconda personale di Dova, allestita alla Galleria del Naviglio di Milano dal 22 al 28 novembre di quell'anno, nota subito nelle opere esposte uno scarto rispetto alla pittura che fino a quel momento il nostro artista aveva praticato, osservando che «le tavolette di Dova più che la derivazione picassiana ricordano gli arabeschi di Klee»⁹. Uno scarto significativo, che allontana l'autore dal diffuso postcubismo e che lascia emergere quella fantasia nelle scelte tematiche, quell'apertura nella sintassi, che caratterizzano i modi di Dova in quel momento di passaggio, che prelude ad una decisa apertura all'astrazione, di matrice concretista. Si legge in questi dipinti pure una vena «di surrealtà» che qualche anno dopo Gillo Dorfles riferirà a queste opere¹⁰. Non manca pure una intonazione che più esplicitamente richiama l'astrazione di Joan Miró, la cui impronta è molto evidente in certi pezzi. Sin da questo momento, Dova abbandona il segno pastoso e intenso tipico del suo dipingere degli esordi e si cimenta con un segno più grafico che,

coniugato con un cromatismo equilibrato, scevro da intensi contrasti, e con una impaginazione piatta e piuttosto libera, restituisce iconografie di marca surreale, se non apertamente surrealista (si vedano, in particolare, alcuni dipinti tra cui *Pesci*, *Animale fantastico*, *Uccelli pasquali* e *Uccelli bianchi su azzurro*, *Uccello o Testa di bue* della collezione Boschi Di Stefano, che raccoglie un ricco repertorio della prima produzione dell'artista) (fig. 3).

Se Dova si allontana sempre più dalle premesse naturalistiche del dipingere, lasciando libera la sua indole visionaria, è evidente come il sempre vivo debito nei confronti di Picasso, svincolato dalla carica anche ideologica di certo postcubismo italiano dell'immediato dopoguerra, vada inteso non soltanto nei confronti di *Guernica*, ma anche di tutta la fase surrealista del maestro spagnolo, a quel capolavoro coeva. E l'approdo di Dova, in fondo non così repentino, all'astrazione, persino al concretismo – visto e ammirato dapprima in occasione della mostra di arte astratta e concreta¹¹ allestita nel gennaio del 1947 nelle sale di Palazzo Reale a Milano¹² e poi alla Biennale di Venezia del 1948, all'interno del padiglione della Grecia allestito da Peggy Guggenheim – testimonia come lo sguardo di Dova sia già guidato da una sua personale intenzionalità.

Le suggestioni che egli ricava dalle opere di alcuni maestri internazionali, alle cui soluzioni compositive si riferisce a volte sino alla testuale citazione, come nel caso di Leo Luppi, Sophie Taeuber-Arp, Georges Vantongerloo e Max Bill, si traducono in una costruzione delle forme non serrata ma leggera, dinamica, incentrata su strutture libere e aperte¹³. Essa sembra lasciare spazio all'improvvisazione, all'intuizione momentanea e quindi nel suo essere «sensualmente vitale»¹⁴, come dice Arturo Schwarz, pare anche preludere allo spontaneo formarsi dell'immagine pittorica del periodo informale, cui l'artista si accosta nel 1951. Sono d'altro canto gli anni in cui Dova frequenta Lucio Fontana, partecipando attivamente ad alcune delle iniziative del movimento spaziale¹⁵, del quale entra a far parte, in una adesione che si declina sulla condivisione di uno spirito di fondo e non certo su di un piano normativo. E durante questa viva esperienza, Dova abbandona la figurazione, ancorché astratta, e si accosta ad un dipingere libero e spontaneo, nel quale si afferma il ruolo del subcosciente, «dove si annidano tutte le immagini che percepisce l'intendimento», che «plasma l'individuo, lo completa e lo trasforma, gli dà l'indirizzo che riceve dal mondo»¹⁶, come strumento di interpretazione della realtà.

Tra i primi ad ascrivere esplicitamente al surrealismo, seppur non senza le dovute riserve, la ricerca di Dova è Schwarz che, nel 1957, scrive:

Nessuno in Italia, se si escludono le eccezioni di Carlo Bo, Emilio Servadio e Raffaele Carrieri, si è mai dato la pena di studiare il surrealismo. Eppure il surrealismo (il solo movimento,

con l'astrattismo, che da mezzo secolo resista seppure in varie forme, mentre tutte le altre tendenze, dal cubismo al fauvismo, al futurismo appartengono già al passato per quanto riguarda gli intendimenti e le ragioni basilari) è tuttora carico di una vitalità e di una possibilità di sviluppo ben lontane dall'apparire un vicolo chiuso, perché il surrealismo non è mai stato una ristretta scuola, non ha mai voluto dettare ricette formali come il cubismo o il fauvismo, ma ha voluto essere piuttosto una *Weltanschauung* per l'artista del nostro secolo. Surrealismo e astrattismo sono stati i soli movimenti di questo secolo che non si siano limitati entro i confini di una sola nazione, e ben rari sono gli artisti che non l'abbiano attraversati. [...] Da un certo Picasso a Klee, da Mirò a Chagall e altri dei riconosciuti come maggiori, quasi tutti hanno un debito di riconoscenza verso questo movimento che ha permesso ai suoi artisti l'espressione di un sentimento secolare dell'anima umana: l'anelito verso la libertà, nel senso più puro della parola¹⁷.

Poi, «nell'impossibilità di tratteggiare la storia di un movimento che non è esistito nell'Italia del dopoguerra» seleziona alcuni autori che possono incarnare i «diversi aspetti che il surrealismo avuto da noi», avendo fatto «tesoro della grande tradizione libertaria del romanticismo irrazionale»¹⁸.

Tra loro, con cautela, Schwarz individua anche Dova, in particolare facendo riferimento al Dova dei primi anni Cinquanta:

Fra il rigore classico della posizione concretista e la romantica libertà che poteva dargli questa nuova esperienza [*tachiste*], Dova sceglie la via più consona al suo temperamento libertario. Così, per altri due anni, si dedicherà quasi esclusivamente a esaurire tutte le risorse di una pittura basata sullo sfruttamento del caso e dell'automatismo. Ma mentre le esperienze posteriori di alcuni nucleari, quelle di Baj in particolare, partono dalle macchie per approdare ad un mondo naturalista Dova, invece, prende spunto dalle forme che nascono dalle sue tele per creare un mondo fantastico, riuscendo a provocare nello spettatore un senso di spaesamento completo¹⁹.

Dova "partecipa" all'avventura informale, come scrive nel celebre volume *Un art autre*²⁰ Michel Tapié²¹, suo grande estimatore. Ma partecipa in una accezione particolare, che lo lega, appunto, alla cultura surrealista. Infatti, come rileva Luigi Carluccio,

quelle macchie di coaguli, di filamenti, di occhi colorati sono lontano presupposto del surrealismo di Dova. [...] Dova vuole raggiungere il naturale per una strada non comune, vuole arrivarvi alle spalle, attraverso il sogno e le sue complicazioni ora drammatiche ora fiabesche, vuole darne una relazione che può apparire straordinaria come la relazione del viaggio al Katai nel *Milione*²².

Dunque, quando Dova nel 1950 si accosta al nuovo procedimento pittorico, di ispirazione gestuale, non si abbandona all'automatismo, che «non rientra nella sua concezione della pittura»²³.

Per lui la libertà che la colatura della materia cromatica sul supporto concede si traduce in uno strumento adatto ad avvicinarsi alla natura ultima, più profonda della realtà: il processo creativo, in virtù di tecniche come il *dripping* e il *flottage*,

si identifica con il procedimento intuitivo del subconscio, e «l'immagine si forma nella elaborazione del tessuto pittorico», al punto che «la definizione morfologica è inscindibile dalla trama della materia cromatica»²⁴. L'immagine che però il pittore blocca, ferma quando assume i contorni desiderati (fig. 4). La prassi, infatti, non lascia totale spazio al caso, o all'automatismo, ma prevede l'intervento dell'artista che quindi sfrutta questa spontaneità senza restarne succube. Dova dà sempre vita a forme, figure, per quanto accennate, che si creano intorno a grumi di colore, assumendo contorni misteriosi che però tradiscono sempre presenze sottese. Come testimoniano, in alcuni casi, anche i titoli dei dipinti, che rimandano a elementi della realtà (fig. 5).

Il riferimento non soltanto a un immaginario ma anche a una pratica surrealista è già evidente, tanto che Dova viene invitato nel marzo del 1952 alla *Mostra del surrealismo* agli Amici della Francia di Milano curata da Violetta Besesti²⁵.

D'altro canto, quando Dova presenta al pubblico le sue opere "nucleari", nell'ottobre del 1951, Dorflès nella sua presentazione scrive:

Profondità sottomarine, dove si aggirano creature abissali ammantate di velami liquescenti; grumi di materia organica incandescente che si spappola intorno a rocce vulcaniche; spiragli che si aprono su mondi tenebrosi non ancora sondati: in queste atmosfere arcane si aggira l'ultimo Dova, [...] ascoltando il richiamo di una fantasia più scapigliata e romantica. Ma forse è proprio questa la vera natura del giovane artista, più prossimo ai miraggi tenebrosi e ambigui di un surrealismo appena accennato che alle rigorose e metodiche ricerche di un costruttivismo troppo meticoloso. Infatti già alla sua prima mostra al Naviglio (1948) l'astrattismo era incrinato da una sottile vena di capriccio e di surrealità. [...] Oggi il caos cromatico da cui sono sorte – quasi all'insaputa dell'artista – delle forme in continuo divenire, agitate da un leggero pulsare, è valso a permettere nuove ricerche tonali, nuovi preziosi impasti di colore, che saranno domani piedistallo di più costruttive realizzazioni. Da queste superfici smaltate, ora rugose ora lucenti, da questi grumi rappresi che poi si distendono in sottili sfrangiature, in lievi velature, potranno prendere l'avvio altre creazioni, che abbiano ancora la magica suggestione di queste, pur conservando, delle opere precedenti, una più meditata e scaltrita compostezza²⁶.

Quasi profetica la chiusa di Dorflès: è proprio da questa stagione che prende avvio la pittura matura di Dova, che sviluppa gli spunti offerti dai modi più liberi del periodo informale per definire il suo orizzonte espressivo, nel quale l'istanza surrealista prende la sua specifica declinazione.

1 *Gianni Dova. Catalogo ragionato delle opere*, a cura di E. Crispolti, R.S. Gnagnetti, Torino, 2021. La produzione dell'artista è scansita in 5 fasi, se così vogliamo chiamarle: *Neocubismo e Gruppo di Linea* (1944-1949); *Concretismo* (1947-1951); *Nuclearismo e Spazialismo* (1949-1956); *Neosurrealismo Metamorfico*, periodo articolato in 3 sezioni (origini, dal 1955 al 1962; sviluppo, dal 1963 al 1968; maturità, dal 1969 al 1979); *Naturalismo Fantastico* (1979-1991).

2 F. Russoli, *Gianni Dova*, Milano, 1975, p.n.n.

- 3 P. Campiglio, *Le metafisiche fluorescenze di Gianni Dova*, in *Gianni Dova*, Milano, 2008, p. 21.
- 4 Giorgio Kasserlian nel 1960, riferendosi alla produzione di Dova della seconda metà dei cinquant'anni, scrive appunto che «Dova aveva saputo negli anni passati recare al surrealismo delle figure inedite» (G. Kasserlian, testo per la mostra personale alla Galleria Alibert, Roma, 15-28 ottobre 1960).
- 5 E. Crispolti, *Quasi un diario (1958-2005)*, in *Gianni Dova. Catalogo ragionato delle opere*, cit., p. 22.
- 6 *Catalogo XXVII Biennale di Venezia*, Venezia, 1954, p. 124, n. 46.
- 7 M. De Micheli, *Il faut changer la vie*, in «Notiziario della Galleria La Nuova Pesa», 11, 1962. Il testo è stato scritto per la mostra personale di Dova allestita alla Galleria La Nuova Pesa dal 1° al 16 dicembre 1962.
- 8 Prima di quella data, Dova ha dipinto alcune prove ancora immature, che decisamente si collocano sul registro dello studio. Al 1945, inoltre, risalgono le prime esperienze espositive dell'artista.
- 9 O. Vergani, *Arti*, in «Illustrazione Italiana», 7 dicembre 1947.
- 10 G. Dorfles, *Dova*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Milione, ottobre 1951), Milano, 1951.
- 11 *Arte astratta e concreta*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 11 gennaio – 9 febbraio 1947), a cura di L. Bombelli Tiravanti, Milano, 1947.
- 12 L'ampia rassegna che ha dato tanto spazio all'arte concreta europea degli anni Trenta è stata organizzata da Max Huber con l'aiuto di Max Bill con il quale Dova ha stretto in quegli anni un rapporto di amicizia che ha condotto anche a una mostra dei due artisti organizzata nel giugno 1948 alla Galleria Il Camino di Milano.
- 13 I caratteri del fare di Dova nel periodo geometrico, e quindi il suo modo di interpretare l'astrazione, sono emblematicamente restituiti dagli interventi "decorativi" in ambito architettonico e allestitivo che egli realizza nei primi anni Cinquanta, nei quali è evidente la chiara accezione organica della figurazione astratta. Penso agli interventi alle Triennali milanesi del 1951 (l'intervento realizzato insieme a Roberto Crippa nelle rampe del seminterrato, una decorazione tridimensionale astratta con luce di Wood e quello fatto, con Crippa e Umberto Milani, per la mostra *Forme e colori nello sport* di Enrico Freyrie e Vittoriano Viganò) e del 1954 (intervento con Crippa nella realizzazione del soffitto in legno del vestibolo e organizzazione con Sirio Musso ed Ettore Sottsass della *Mostra della litografia in Italia*); al mosaico nel sottoportico della Casa a 11 piani di Pietro Lingeri e Luigi Zuccoli (1951) al QT8 e all'intervento nella casa di via Gorizia 14 a Milano progettata da Marco Zanuso (1953).
- 14 T. Sauvage [A. Schwarz], *Pittura italiana del dopoguerra*, Milano, 1957, p. 123.
- 15 Dova è infatti già tra i firmatari del Manifesto dello spazialismo datato 18 marzo 1948 e la sua vicinanza a Fontana è testimoniata anche dal fatto che è quest'ultimo a coinvolgerlo negli interventi alle Triennali milanesi. Inoltre Dova, che firmerà ancora alcuni manifesti del movimento (*Manifesto dell'Arte Spaziale*, 1951; *Manifesto del Movimento spaziale per la televisione*, 1952; *Lo Spazialismo e la pittura italiana del xx secolo*, 1953), in quei primi anni Cinquanta è legato a Carlo Cardazzo, che dello spazialismo è il sostenitore, come testimoniano le sue mostre alla Galleria del Cavallino di Venezia e alla Galleria del Naviglio di Milano: le personali del 1947 (23 marzo – 2 aprile al Cavallino, con testo di B. Joppolo; 22-28 novembre al Naviglio), del 1950 (31 dicembre 1949 – 7 gennaio 1950 al Naviglio),

del 1951 (17 – 30 novembre al Cavallino) e le numerose collettive cui partecipa, in particolare le mostre del movimento spaziale: *Mostra collettiva di arte astratta e concreta*, Galleria del Naviglio nel maggio del 1950; *Arte spaziale*, Galleria del Naviglio dal 23 al 29 febbraio 1952; *Crippa e Dova*, Galleria del Cavallino dal 2 al 22 agosto 1952; *Sei artisti spaziali*, Galleria del Cavallino dal 20 al 26 settembre. Questo fermandosi al 1952 e senza contare le esposizioni organizzate da Cardazzo in altre sedi.

- 16 *Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte. Manifesto tecnico*, presentato in occasione del Primo Congresso Internazionale delle Proporzioni, alla IX Triennale di Milano, 27-29 settembre 1951, *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, a cura di L.M. Barbero, Venezia, 2020, pp. 37-39.
- 17 [Schwarz], *Pittura italiana del Dopoguerra*, cit., p. 168.
- 18 «Non ricordo più chi fu un giorno a notare giustamente che il surrealismo ha bisogno di molta intelligenza collettiva per vivere come movimento. In Italia, invece, i casi di surrealismo sono stati isolati, sporadici e geograficamente dispersi: Leonor Fini, Bruno Capacci, Music e Stanislao Lepri lavorano a Parigi; Italo Cremona, Enrico Colombotto Rosso a Torino; Gianni Dova e Sirio Musso a Milano; Giuseppe Viviani a Marina di Pisa; Leone Minassian a Venezia; Salvatore Fiume a Canzo e Fabrizio Clerici a Roma. Per di più, anche se il punto di partenza è comune, le esperienze di questi pittori sono troppo personali per creare una corrente di alta tensione surrealista. Nell'impossibilità di tratteggiare la storia di un movimento che non è esistito nell'Italia del dopoguerra, ho quindi illustrato, attraverso la storia di alcuni tra i suoi esponenti più vitali, i diversi aspetti che il surrealismo ha avuto da noi; poiché, come ripeto, non esiste una formula pittorica surrealista, questi pittori sono accomunati idealmente da quello che oserei definire uno "stato d'animo surrealista". Forse mi sono dimostrato, in questo modo, "più surrealista del re", per dirla con le parole di Malaparte, ma a me premeva testimoniare come anche in Italia vi siano oggi, attivi e operanti, pittori che hanno fatto tesoro della grande tradizione libertaria del romanticismo irrazionale» (*Ivi*, p. 170).
- 19 *Ivi*, p. 181.
- 20 M. Tapié, *Un art autre*, Paris, 1952, p.n.n.
- 21 Tapié conosce Dova nell'estate del 1952 a Venezia, in occasione della Biennale dove è presente l'artista che, tra l'altro, dal 2 al 22 agosto espone i suoi recenti lavori in occasione di una mostra che lo vede protagonista con l'amico Roberto Crippa alla Galleria del Cavallino. Tapié, affascinato dai dipinti di Dova, ne inserisce tre nella pubblicazione che sta curando (*Relitto sulla sabbia*, del 1951, e due *Peinture* del 1952). Nel testo, oltre a Dova, tra gli italiani Tapié cita Giuseppe Capogrossi, Marino Marini, Mario Sironi.
- 22 L. Carluccio, *Gianni Dova*, catalogo della mostra (Galleria Galatea, Torino, 4 – 15 marzo 1958), Torino, 1958, p.n.n.
- 23 «L'automatismo non rientra nella mia concezione della pittura. In fondo anche l'informale è una forma di automatismo. Ebbene io penso addirittura che l'informale non sia un linguaggio, che sia qualcosa che non fa parte della tradizione dell'arte. Il fatto che degli artisti informali ormai non si parli più, o quasi più, sembra che confermi questo giudizio. Erano artisti a-sociali. Vorrei dire, tutto sommato, che i quadri di Buffet [Jean Dubuffet], subito dopo la guerra, proponevano una presa di coscienza, sia pure esistenziale, la più vera e conseguente. A parte quello che Buffet [Jean Dubuffet] ha dipinto dopo. Per riuscire a dire una verità, bisogna superare le proprie crisi private, e per superarle bisogna partecipare alla storia degli altri uomini» (De Micheli, *Il faut changer la vie*, cit.).

- 24 Russoli, *Dova*, cit., p.n.n.
- 25 *Mostra del surrealismo. Ernst, Duchamp, Lam, Brauner, Magritte, Seligman, Matta, Deluigi, Crippa, Aldovrandi, Fontana, Gian Carozzi, Donati, Peverelli, Joppolo, Dova*, Associazione Amici della Francia, Milano, 1-15 marzo 1952. Già dai nomi degli artisti invitati, appare chiaro come l'esperienza spazialista sia stata intesa come legata alla cultura surrealista.
- 26 Dorfler, *Dova*, cit.



Fig. 1: Gianni Dova, *Anabasis 2*, 1954, olio e smalto emulsionati su tela, cm 100 x 80.
Collezione privata.



Fig. 2: Gianni Dova, *Omaggio a Freud*, 1954, olio e smalto su tela, cm 64 x 49,5.
Milano, Collezione Casa Museo Boschi Di Stefano.



Fig. 3: Gianni Dova, *Animale fantastico*, 1947. Olio su tela, cm 30 x 40.
Milano, Collezione Casa Museo Boschi Di Stefano.

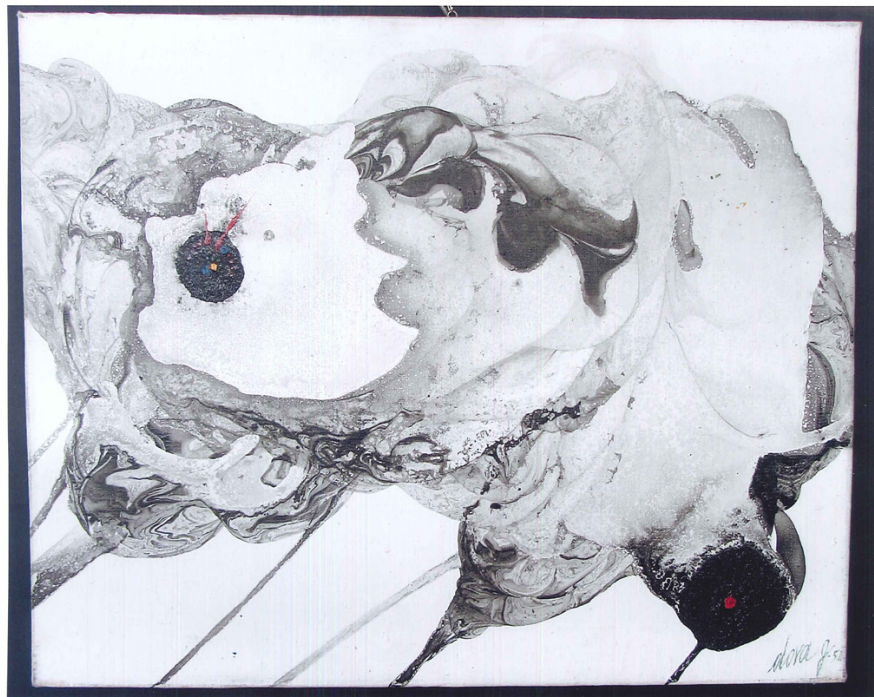


Fig. 4: Gianni Dova, *Pittura spaziale*, 1952, olio emulsionato su tela, cm 45 x 55.
Collezione privata.

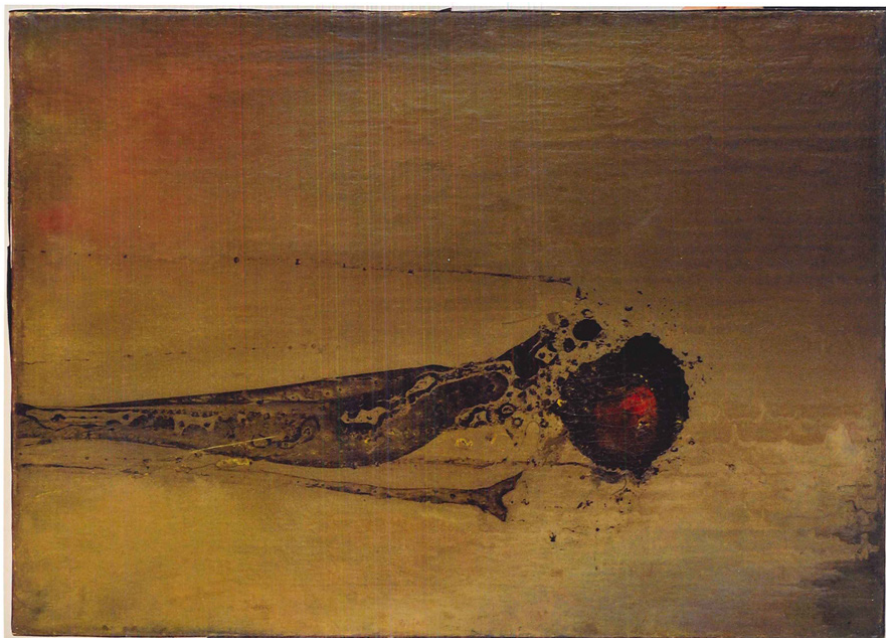


Fig. 5: Gianni Dova, *Relitto sulla sabbia*, 1951, olio su tela, cm 50 x 69,5.
Collezione privata.

The research of painter Gian Carozzi (La Spezia, 1920 – Sarzana, La Spezia, 2008) represents a case-study of the dynamics of reception of surrealism in immediate post-war art in Italy, in a dialogue between center and periphery. Carozzi left his hometown, La Spezia, in 1949, moving to Milan. There, in 1950, he exhibited at Carlo Cardazzo's Galleria del Naviglio, one of the key venues for avant-garde art. During his stay, he met Lucio Fontana and was among the signatories of two manifestos of spatialism, the 3° Manifesto dell'Arte Spaziale (26 November 1951) and Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione (17 May 1952). Carozzi's involvement with the spatialist group would eventually be limited to a short period between 1951 and 1952, capped by the exhibition Mostra Nazionale Artisti spaziali (Trieste, Galleria Casanova, 15 November – 12 December 1952). This paper aims to analyze Carozzi's research between 1948 and the mid-1950s, a period marked by a transition from "morphological surrealism" (as Corrado Cagli termed it), to tachisme and "new figuration". Such line of inquiry may shed some light on several phenomenological aspects of the gestural and sign-oriented renewal of painting in spatialist research, in a perspective based on the "field" of the canvas and pictorial surface as its point of reference.

Il mio interesse per le questioni legate alla ricezione del surrealismo nell'arte italiana del secondo dopoguerra è nato nell'ambito di ricerche condotte su Gian Carozzi (La Spezia, 1920 – Sarzana, SP, 2008)¹. La pittura di Carozzi riflette infatti alcune dinamiche dell'attrazione verso processi espressivi e iconografie surrealiste nell'immediato dopoguerra in Italia, tra continuità e discontinuità con lo scenario operativo prebellico, e si rivela un caso di studio significativo, utile a connettere storie e geografie, tra centri di riferimento e periferie artistiche che rimodulano le loro identità attraverso i contatti tra gli artisti e la circolazione dell'informazione.

Dalla Spezia, sua città natale, Carozzi nel 1949 si trasferisce a Milano, dove nel 1950 tiene una mostra personale alla Galleria del Naviglio ed entra in contatto con Lucio Fontana e l'entourage spazialista firmando due manifesti dello spazialismo, il 3° Manifesto dell'Arte Spaziale, elaborato il 26 novembre 1951, e il Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione, distribuito il 17 maggio 1952 in occasione della trasmissione sperimentale della RAI durante la quale Fontana proiettò superfici forate e illuminate in movimento.

La tempestiva uscita di Carozzi dal sistema espositivo spazialista è tuttavia tra le cause dell'altrettanto tempestiva rimozione della sua presenza nella narrazione relativa al rinnovamento pittorico milanese dei primi anni Cinquanta. Si fa pertanto fatica a trovare riferimenti alla sua opera, se non nelle elencazioni dei firmatari dei manifesti dello spazialismo. Né è stata indagata la possibile relazione tra la sua ricerca e il surrealismo o sulla sua processualità spazialista, anche nelle

connessioni con il clima della pittura nucleare. A queste considerazioni si unisce il fatto che nel 1959 Carozzi lascia Milano e si trasferisce a Parigi, dove inizia a coltivare una posizione anti-avanguardista e a vivere il proprio “corpo a corpo” con la pittura alimentato da una progressiva ritrosia a sottomettersi alle dinamiche del mercato e alla dimensione espositiva inserita in un sistema.

Questo testo si propone di analizzare la ricerca di Carozzi tra il 1948 e la metà degli anni Cinquanta, nel transito tra «surrealismo morfologico»², come lo definì Corrado Cagli, *tachisme* e nuova figurazione. L'esplorazione di processi pittorici e iconografie surrealiste, messa in luce a vario modo dalla critica coeva, permette di individuare stratificazioni e ibridazioni attraverso le quali il surrealismo diventa per Carozzi una necessità di confronto ampia e declinata al plurale, in un tessuto di stimoli visivi, incontri e letture, nell'orizzonte della rinascita culturale del paese all'indomani della guerra. Oltre alla dimensione formale, il rapporto di Carozzi con il surrealismo può essere analizzato anche sul piano comportamentale, in relazione alla sua modalità di vivere la pittura e la sua lateralità nel sistema dell'arte. Una postura che ha sollecitato la sua libertà creativa, nonché la sua visione politica dell'arte e la sua geografia attraverso in prima istanza la polverizzazione di una linearità progressiva di percorso e la messa in discussione delle dinamiche che relazionano mercato, strategia espositiva e produzione artistica. È utile ricordare che la sua indipendenza economica, determinata dalla professione di grafico che esercitò con un certo successo negli anni del soggiorno milanese, rende possibile la sua relativa estraneità al mercato dell'arte, oltre a rivelare una passione per il segno grafico che si riverbera nella produzione pittorica coeva.

Contesti

Il precoce rapporto di Gian Carozzi con l'arte si ricollega alla passione collezionistica del padre Nino Carozzi che a partire dagli anni Trenta acquisisce opere d'arte contemporanea italiana, congiuntamente ai suoi interessi per la pittura antica e per l'arte extraeuropea.

Per quanto riguarda il contemporaneo, dal paesaggismo ottocentesco, e da un indirizzo ligure locale, Nino Carozzi – anche in un progressivo dialogo e condivisione con Gian e in relazione alla permanenza del figlio a Genova (per gli studi liceali) e a Firenze (Gian si iscrive alla facoltà di Architettura nel 1941 ma presto abbandonerà gli studi) – inizia a rivolgere l'attenzione ai diversi orientamenti del panorama dell'arte italiana *entre-deux-guerres*: dal Novecento alla Scuola Romana, dal secondo futurismo per arrivare a Corrente³.

Nel giro di pochi anni la Collezione Carozzi si configura tra le più significative del panorama italiano tanto che sarà presentata assieme alle Collezioni Della Ragione, Jesi, Gualino e Cardazzo, tra le altre, nell'ambito della *Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea* – l'esposizione che ha luogo a Cortina d'Ampezzo nel 1941, voluta da Bottai nell'ambito di una politica fascista di incentivazione del collezionismo privato⁴.

Nino Carozzi era anche un collezionista di libri. Tra i testi presenti nella sua biblioteca si annovera il libro-collage di Max Ernst *Une semaine de bonté, ou les sept elements capitaux* edito da Bucher a Parigi nel 1934 – pubblicazione di rara circolazione nel panorama culturale italiano degli anni Trenta, certamente invisa dal regime fascista. Questa edizione è confluita tra i libri di Gian assieme ad altri testi acquistati probabilmente dall'artista stesso a Milano nel secondo dopoguerra. A tal proposito si ricorda la prima traduzione italiana dello scritto kandiskijano *Über das Geistliche in der Kunst* pubblicata nel 1940 dalla casa editrice Religio. Come attesta l'*ex libris*, la copia di Gian Carozzi proviene dalla Libreria Salto di Milano. Inoltre nella sua biblioteca è presente la traduzione italiana del *Primo Manifesto del Surrealismo* edita da Carlo Cardazzo per le edizioni del Cavallino nel 1945.

1948-1949: attrazioni surrealiste

Un momento decisivo per la ricerca di Carozzi, che segna la svolta dalla sintassi cézanniana e postcubista dell'immediato dopoguerra verso un nuovo approdo non figurativo, è determinato dalla visita alla Biennale del 1948. In un ricordo del 1984 l'artista ripensa alla cruciale visita della manifestazione lagunare osservando:

Per la prima volta venni a contatto con la pittura non figurativa. Kandinskij mi sembrò un pittore estremamente interessante [...]. Nella collezione Guggenheim, mi impressionò un pittore allora sconosciuto, Pollock. Preso da un entusiasmo sincero e travolgente, abbandonai frettolosamente l'esperienza "cezanniana" e mi buttai a capo fitto nella astratta, seguendo gli artisti che più mi avevano impressionato. Ne uscì qualche cosa che a quei tempi forse era abbastanza originale, ma credo anche assai casuale (ma io già a quei tempi al casuale, all'istintivo, ci credevo)⁵.

Casualità e istintività costituiranno il sottile *fil rouge* che attraversa la lunga vicenda pittorica di Carozzi sino agli anni estremi, quando l'artista vive il suo ultimo incontro con la pittura recuperando modalità e iconografie surrealiste ed espressioniste proprie della sua ricerca degli anni d'esordio.

Nell'ambito della Biennale di Venezia del 1948, oltre alla dichiarata seduzione per Kandinskij e per Pollock, non facciamo fatica a ipotizzare la sua attrazione per l'opera di Klee, Duchamp, Miró, Ernst e per il segno di Hartung. Come in una

cassetta degli attrezzi l'artista ligure accumula e stratifica tutte queste infatuazioni che avranno effetti immediati nella sua ricerca o un'incubazione più lenta.

Frattanto gli artisti spezzini, orientati verso un rinnovamento del linguaggio che facesse «coesistere sostanza con forma»⁶, sentono l'esigenza di riscoprire la loro singolarità in una condivisione di intenti. Anche nella provincia ligure, sulla scia di quello che stava avvenendo nei grandi centri di Milano e di Roma, prende vita l'avventura del Gruppo dei Sette, cui Carozzi aderisce. L'eterogeneo raggruppamento esordisce nel settembre 1948 come Gruppo dei Nove, e a fine anno come Gruppo dei Sette, presentato da Fulvio Bonessio di Terzet, artista e giornalista de «La Gazzetta»: ne fanno parte Vincenzo Frunzo, principale animatore, Gino Bellani, Gian Carozzi, Guglielmo Carro, Carlo Giovannoni, Bruno Guaschino e Giacomo Porzano.

Nella prima mostra del Gruppo dei Sette è esposto un monotipo di Corrado Cagli con cui gli artisti spezzini erano entrati in contatto e al quale affideranno la presentazione di una successiva mostra del gruppo, che ha luogo nell'aprile del 1949. L'incontro con Cagli costituisce un importante stimolo di aggiornamento. Come ricorda Carozzi, Cagli «ci incoraggiò; e da lui per la prima volta sentimmo parlare di "dadaismo", di Duchamp»⁷.

Nel catalogo della seconda mostra del gruppo è pubblicato un disegno di Carozzi in cui incastri di forme astratte sono collegate mediante un reticolo di linee sottili che dinamizzano la composizione; a questi ingranaggi si sovrappongono pericolanti forme ottenute tramite lo sgocciolamento del colore e la sperimentazione del *flottage*, in cui gocce di colore a inchiostro sono fatte galleggiare sull'acqua, grattate e lasciate emulsionare per creare un effetto pulviscolare sul supporto della carta. Cagli, in catalogo, ricordando la partecipazione e il successo di Carozzi alla *Mostra Nazionale d'Arte Contemporanea* di Asti del 1949, porta proprio l'attenzione alla componente surrealista dell'artista spezzino, parlando di un «surrealismo morfologico» declinato «con molto stile e una tecnica eccellente»⁸.

Assieme alla componente astratta e metafisica, l'attrazione surrealista nella compagine spezzina è rilevata da Cagli anche a proposito dell'opera di Guaschino e di Frunzo: per il primo è posta in relazione alla «pittura viscerale dei surrealisti nell'orbita di Breton (da Matta a Donati)»⁹. Risignificare la strada della pittura in questi anni implica dunque la ricerca di una libertà espressiva e una visione internazionale che coniuga sintassi astratta, dinamismo futurista con approdi metafisici e verso i processi automatici. Un'attrazione, quest'ultima, che la critica, a posteriori, avrebbe letto in una linea di discontinuità coniando nuove definizioni ed etichette che di fatto opacizzano l'insistita e molteplice attrazione surrealista

messa invece in evidenza dalla critica coeva.

Per quanto riguarda la ricerca di Carozzi, il ciclo di opere presentate nell'estate 1949 al *Premio del Golfo della Spezia* conferma l'indirizzo di ricerca messo a fuoco da Cagli. Al Premio spezzino Carozzi invia *Metamorfosi della Grotta Azzurra*, che riceve uno dei premi-acquisto, *Genesi di Maramozza* e *Ovale su Lerici*. Un puntuale recensore così li descrive:

forme geologiche rovinata dai cataclismi naturali, di grafia riferentesi a strutture metafisiche e assurde, ma così piene di lirismo da far ricordare alla lontana i capolavori di Max Ernst o di Salvador Dalí, sovraccarichi di più fervido impulso immaginativo¹⁰.

Un'altra precisazione si può fare, e richiamare alla mente come possibile fonte avanguardista *entre-deux-guerres* la grande stagione del secondo futurismo alla Spezia: si pensi ai mosaici di Fillia e Prampolini realizzati per il Palazzo delle Poste della Spezia (*Comunicazioni terrestri e marittime*, 1933) o alle aeropitture di Gerardo Dottori come *Aurora sul Golfo* (1935)¹¹ e *Golfo della Spezia* (1935)¹² – riferimenti che Carozzi reinterpreta e rilegge alla luce di nuovi approdi del segno e del gesto.

Documentando con certezza le diverse fasi di ricerca di Carozzi nel 1949, è dunque possibile analizzare la sua personale svolta *autre*. Le sperimentazioni di tecniche come il *flottage*, il *grattage*, lo spruzzo del colore, associati all'esplorazione di un'iconografia cosmica e di una singolare adesione grafica che direziona l'utilizzo delle tecniche automatiche verso un'ossimorica "casualità costruita" costituiscono la singolare ricerca di Carozzi a questa altezza cronologica.

Nello scenario cosmico-surrealista e "pre-spazialista" di Carozzi, rocce in esplosione e un'energia in trasformazione richiamano paesaggi post-atomici e allo stesso tempo alludono a viaggi nello spazio ancora a venire, in quella traiettoria che il volo meccanico futurista aveva definitivamente dischiuso (fig. 1).

Un ulteriore scavo nelle possibili fonti di Carozzi conduce a ipotizzare un'ibridazione di registri visivi diversi, ovvero a individuare la sua attenzione per le immagini provenienti da rotocalchi e dai quotidiani dell'epoca, che in questa fase d'inasprimento della Guerra Fredda – i sovietici proprio nel 1949 costruiscono il loro primo ordigno nucleare –, documentano le tensioni geopolitiche dell'era atomica, e i contraddittori umori che pervadono il mondo: il dramma e la distruzione dei bombardamenti atomici su Hiroshima e Nagasaki; l'ottimismo nel futuro per gli avanzamenti tecnologici che si ipotizzano in relazione all'impiego dell'energia nucleare nella nuova era atomica.

Il trasferimento a Milano e il rapporto con lo Spazialismo

È in questo periodo che risalgono i primi contatti di Carozzi con Cardazzo e la decisione di trasferirsi a Milano. Nel 1950 l'artista spezzino ha infatti l'occasione di tenere una mostra personale al Naviglio. Beniamino Joppolo, presentando la mostra, anche in risposta alle riflessioni di Cagli, costruisce il suo pensiero proprio attorno alla problematica definizione dell'esperienza pittorica di Carozzi, in relazione alle categorie di surrealismo e di astrattismo. Dopo un'analisi sul piano teorico generale, si sofferma sul surrealismo di Carozzi come «realità fantastica [...] che potrebbe essere chiamata – carta geografica dei sogni – o dei mondi o degli oceani intuiti negli spazi universali»¹³. Il riferimento ai mutamenti, alle metamorfosi, all'energia atomica e alle trasformazioni dell'universo, è evidenziato altresì dai titoli delle opere di questo periodo. Oltre a quelli menzionati, si pensi anche a *Geodinamica di Lerici* e *Geodinamica di Portovenere*, esposte al Premio del Golfo nel 1950.

Ritornando a scrivere su Carozzi negli anni Sessanta, Joppolo farà nuovamente riferimento alle questioni legate alla definizione della pittura di Carozzi, ovvero al surrealismo inteso come scavo nelle «cifre complesse del mondo e dello spirito umano»¹⁴.

Per quanto attiene la mostra del Naviglio, non si conoscono le opere esposte. Solo recentemente è riemerso un dipinto strettamente affine a quello pubblicato nel catalogo della mostra che potrebbe essere stato presentato in quell'occasione o comunque collegato a quell'entusiasmante stagione di lavoro. Il tono coloristico dominante è il rosso e, come nelle opere presentate al premio spezzino nell'estate del 1949, colpisce per la sapienza tecnica, che evidenzia un'attrazione grafica di matrice concretista, un'adesione verso il dinamismo futurista e la continua esplorazione dei processi pittorici automatici associati a iconografie che rimandano all'opera di Miró e di Ernst (fig 2). Nella recensione alla mostra Guido Ballo mette in evidenza tutte queste componenti:

Il modo surrealista si rivela nell'accostamento dei colori, a macchie livide, e nel movimento compositivo di forme inventate. Lo schema tuttavia, che in alcune tempere (con inchiostro di china) rivela l'uso della sezione aurea e quindi di rapporti di misura con punti di riferimento ritmici, ci riporta a una variante della pittura detta concreta (che altri ancora chiamano astratta, perché non si rifà ai modelli da imitare). Il pittore Miró, più ancora dello stesso Ernst, sono gli esempi da cui Carozzi è partito, ottenendo però risultati di un linguaggio pittorico senza dubbio notevole¹⁵.

In questa direzione si posiziona anche la lettura di Mario Ballocco su «AZ»:

Le tempere che Carozzi espone alla Galleria del Naviglio si impongono anzitutto per la colorazione accesa dalla quale esplose tutta la gamma cromatica. Dopo le prime figurazioni libere, di

sapore surrealista per l'osservanza del piano orizzontale e del piano tridimensionale, Carozzi si orienta decisamente ad una maggiore unitarietà fra figurazione e impostazione compositiva. Il gioco delle forme, estranee ad una calcolata predisposizione, trova nel ritmo improvviso ed inaspettato del colore una salda coesione che indica in Carozzi la possibilità di nuovi sviluppi¹⁶.

Il 1950 è dunque un anno di conferme e importanti riconoscimenti per Carozzi: oltre alla personale al Naviglio, ricordiamo la partecipazione alla Biennale di Venezia e gli apprezzamenti di Fontana, che a seguito dell'incontro con la sua opera al Naviglio, lo definisce «pittore spaziale»¹⁷, proprio nel momento in cui lo spazialismo si avvia a diventare un movimento, diffuso e promosso commercialmente da Carlo Cardazzo. In quel contesto, come già annunciato, Carozzi inizia a gravitare firmando due manifesti dello spazialismo e partecipando a una serie di mostre di gruppo. Ma di fatto la sua avventura nell'ambito del gruppo spazialista si consuma in un tempo ristretto, tra il 1951 e il 1952. A sancire idealmente la conclusione è la *Mostra Nazionale Artisti Spaziali* tenutasi dal 15 novembre al 12 dicembre 1952 alla Galleria Casanova di Trieste¹⁸. In questo frenetico biennio molteplici sono gli incontri e le discussioni, anche se nei ricordi di Carozzi, più che l'entusiasmo di trovarsi al centro di eventi cruciali della vicenda artistica italiana, rimane l'insoddisfazione per un'estroversione che non gli appartiene:

Partecipai alla vita e alle mostre del gruppo. Mi ricordo serate al bar, dibattiti un po' ovunque ma soprattutto alla Galleria del Naviglio, dove Joppolo aveva la funzione di teorico dello "spazialismo". Devo dire che mi annoiavo abbastanza, e capivo poco o nulla di quello che si diceva. Le cose che facevo cominciavano presto a venirmi a noia e lasciarmi molti dubbi. Lentamente mi staccai dal gruppo e tornai a vivere da solo¹⁹.

Nonostante i ricordi e le impressioni successive, lo snodo 1950-1952 si rivela denso di esperienze e raggiungimenti pittorici, con un affondo nell'"immagine" in chiave surrealista che attinge orientamenti diversi: dalla liberazione del segno verso nuovi approdi *tachistes* all'emergenza di una nuova figurazione di matrice primitivista.

In alcune opere di Carozzi ascrivibili al 1950 e al 1951 l'atmosfera post-atomica, individuata nei paesaggi del 1949, si fa processo di conoscenza "interna", sorta di visione ravvicinata dell'atomo e delle segrete energie della materia, ma anche immersione nella natura e nelle sue visioni più profonde (fig. 3). La folgorazione del dripping pollockiano, che subito dopo la visita alla Biennale di Venezia del 1948 era sfociata nelle prime sperimentazioni di sgocciolatura del colore, giunge a un ulteriore approdo nel 1950, alimentata probabilmente dal nuovo incontro con la pittura dell'artista americano in occasione della personale milanese di Pollock presentata alla Galleria del Naviglio nell'ottobre di quell'anno

– mostra che avrà un grande impatto per Dova e Crippa i quali, come nota Paolo Campiglio, «ripensarono le proprie geometrie»²⁰, così come per i più giovani Enrico Baj e Sergio Dangelo e Joe Colombo, che danno avvio proprio dopo questo evento alla loro avventura gestuale nucleare.

Sebbene datata 1948, è molto plausibile che si possa ascrivere a questo periodo la tela di Carozzi oggi conservata al MART – Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Come in altre opere coeve la forma franante surrealista si dissolve in una vorticante e magmatica liberazione del colore attraverso la sperimentazione di una materia pittorica più densa e corposa che prevede l'utilizzo di un colore a olio diluito in un solvente²¹.

Come già accennato, la tempestiva uscita di Carozzi dal sistema espositivo spazialista ha posto nell'oblio la posizione che la sua ricerca ha avuto nell'ambiente milanese. Per capire in che modo venisse percepito allora, in presa diretta, il portato *tachiste* della sua pittura, proprio in relazione alle opere realizzate tra il 1950 e il 1951, può aiutare la stroncatura pubblicata sul bollettino del MAC della mostra *Pittura nucleare* organizzata da Enrico Baj e Sergio Dangelo alla Galleria San Fedele di Milano nel novembre 1951. Vale la pena attraversare questo articolo non tanto per evidenziare le ragioni della veemente presa di posizione dell'anonimo recensore contro l'ultima novità del *milieu* artistico milanese, né per avvalorare influenti primogeniture, ma per aiutare a riposizionare esperienze e tangenze dell'arte nel suo farsi, nonché per ripercorrere una genealogia della *tache* che coincide in gran parte con la geografia affettiva delle seduzioni carozziane, nel suo transito post-cézanniano:

Fin dall'inizio della nostra epoca astrattista, alcuni tra i primi maestri si affidarono agli effetti che si possono ottenere da macchie fatte casualmente sulla tela con smalti, colori o inchiostri. L'origine di questo stile, che potremmo chiamare ad "impiastro casuale", probabilmente risale alla macchia di inchiostro di china esposta nel 1916 da Picabia col titolo "La Santa Vergine". Però già nel 1910 Kandinskij si era affidato al caso della pura macchia nella sua "Improvvisazione n. 7". Altrettanto fecero Larionov nel 1911, Max Ernst, Charchoune, Moholy-Nagy (con "Macchie sull'alluminio"). In parte usarono macchie casuali anche Hartung, Matta, Donati; cinque o sei anni fa anche Mazzon fece una serie di opere a spruzzi di inchiostro colorato [...] Sfogliando gli album della maggiore rassegna di arte non-oggettiva, il "Salon des Réalités Nouvelles" dal 1947 al 1950, troviamo numerosi pittori specializzati unicamente nell'"impiastro casuale" [...] Non si capisce quindi, come una trovata ormai così vieta e stantia possa essere stata presentata come una novità, non solo dai due ignari giovinetti, ma anche da pittori seri e che già hanno dato prove di valore come Dova a Peverelli (alla Galleria del Milione); specialmente dopo che anche in Italia, oltre che da Mazzon, la trovata era stata già in parte sfruttata, e poi abbandonata, anche da Burri, Giancarozzi, Bertini²².

Proprio Bertini, in alcuni suoi ricordi, porta l'attenzione su una serie di eventi anticipatori della svolta *tachiste*, offrendo puntuali integrazioni a una cronologia

ufficiale milanocentrica. Oltre a soffermarsi sulla sua mostra tenutasi alla Galleria Numero di Firenze nell'ottobre 1951, che ha luogo nello stesso periodo della personale di Dova al Naviglio, apre il suo «prolepilogo italiano» ricordando la rimossa esperienza di Carozzi: «Comincerò col citare Carozzi, un artista oggi piuttosto dimenticato che, già nel maggio del '50, aveva presentato, in una personale al Naviglio, delle opere ottenute con la compenetrazione di macchie collegate con stesure di colore amorfo»²³.

Alcune opere di Carozzi del 1952 si inseriscono pienamente nel clima spazialista-nucleare. Sono certamente affini a quella presentata in quello stesso anno al *Premio Gianni*²⁴, incentrato proprio sul tema della "bomba atomica" come risposta del coté spazialista alla mostra *Pittura nucleare*, dove la comunione di intenti verso un convergere segnico-gestuale è un territorio condiviso unitamente a un'investigazione della materia che convoca alla mente in prima istanza l'esperienza di Burri.

Un ulteriore indirizzo si affianca precocemente nell'avventura *autre* di Carozzi. A partire dal 1951 l'iconografia cosmica si alterna a un universo popolato da inquietanti figure zoomorfe, strani insetti e fiori sospesi in atmosfere indistinte o in foreste segrete, dove i processi automatici sono utilizzati per condurre l'informe a risalire verso una nuova figurazione. In opere come *L'ossessione del pendolo* (fig. 4) e in *Ambiente elegante*, esposte entrambe alla III edizione del *Premio del Golfo* nel 1951, il gesto è ricondotto a segno, e da segno a immagine.

L'ossessione del pendolo è un'opera che colpisce per le diverse narrazioni che intreccia e che sapientemente amalgama, tra casualità e costruzione, tra modernismo e primitivismo. Il fondo rosso uniforme è vivificato da minuziosi motivi geometrici astratto-lirici che rinviano ancora una volta alla dichiarata fascinazione kandiskiana, a quella data vivificata dal nuovo incontro avuto con l'universo pittorico del padre dell'astrazione nella mostra che il Naviglio gli aveva dedicato tra il febbraio e il marzo 1951. Dalle rocce in esplosione della stagione di ricerca appena passata prendono forma due inquietanti figure zoomorfe, che traghettano la ricerca verso un nuovo scenario surreale-primitivista. In una sola opera Carozzi fa confluire e collidere differenti traiettorie, in cui i confini tra modalità sintattico-operative diverse si fanno inessenziali (si ricordi che tra il 1950 e il 1951 Carozzi espone altresì in ambito di mostre del MAC; inoltre la convergenza di approdi linguistici diversamente orientati si registrano anche nella stessa programmazione della Galleria del Naviglio).

Subito dopo, nelle opere del 1952 fanno la comparsa i grandi animali dalla bocca spalancata che campeggiano su tessuti pittorici molto lavorati in una sapiente orchestrazione di velature e corrosioni del colore (fig. 5).

All'altezza cronologica del 1952, a sancire i molteplici legami tra spazialismo e scenario visionario-fantastico surrealista è peraltro la mostra organizzata da Violetta Besesti agli Amici della Francia di Milano, che riunisce, per l'appunto, opere di Seligman, Crippa, Donati, Matta, Aldrovandi, Peverelli, Deluigi, Fontana, Joppolo, Dova e Carozzi. Nella presentazione Giorgio Kasserlian si sofferma sulla «libertà fecondante e ricca d'infiniti possibili»²⁵ che alimenta la realtà dell'immagine. In questa temperie si fa entusiasmante mettere a confronto i diversi percorsi di ritorno all'immagine intrapresi, allora o poco dopo, dai compagni di strada come Dova, Crippa, Peverelli e Baj.

Surrealismi oltre lo spazialismo

La risalita verso l'immagine traghetta la ricerca di Carozzi attraverso e oltre lo spazialismo, e posiziona la sua propensione surrealista in una specifica traiettoria primitivista-etnografica.

Non a caso nell'ultimo scorcio milanese, alla fine degli anni Cinquanta, la nuova figurazione di Carozzi, transitata per molteplici suggestioni surrealiste, approda altresì a nutrirsi della dimensione a-culturale e materica dell'*art brut* di Dubuffet²⁶ e, attraverso la figurazione surrealista-primitivista di Victor Brauner²⁷, arriva a riscoprire «l'imagerie nouveau» di Rousseau. Proprio sul Doganiere, l'artista più inattuale, a distanza di qualche anno Carla Lonzi scriverà: «al di là di ogni garanzia di continuità storica, l'arte di Rousseau si presenta unicamente come immagine rivelatrice delle energie psichiche dell'individuo quali vengono emanate dai rapporti col mondo: una presenza fatta di mistero e di evidenza, la coscienza "cosmica" dell'essere»²⁸.

Il Doganiere Rousseau: non dunque un *naïf*, eccentrico e marginale, ma un pittore il cui primitivismo scompagina le categorie culturali sui cui si costruisce il modernismo, per andare a riscoprire nell'arte e nella figura dell'artista le ragioni più profonde della pittura nella sua flagrante inattualità. E non è certo un caso che la figura stessa dell'artista, nell'iconografia del pittore al cavalletto sia, di lì a qualche anno, uno dei temi ricorsivi della pittura del Carozzi "antiavanguardista".

Prima di Carozzi, nel corso degli anni Cinquanta, altri suoi compagni spazialisti e nuclearisti si erano trasferiti a Parigi: Joppolo e Dova, nel 1954; Peverelli, nel 1957; senza dimenticare Bertini, nella *Ville Lumière* dal 1951. Per gli artisti milanesi la geografia e la rete mitteleuropea di rapporti che si dipana da Parigi a Bruxelles ad Amsterdam costituisce il vitale orizzonte di apertura per tutto il sesto decennio. Si pensi, ad esempio, alle relazioni dei Nucleari con Cobra e con il gruppo surrealista francese Phases, formatosi attorno all'omonima rivista diretta da Edouard Jaguer.

Seppure non estraneo alle loro linee di ricerca, Carozzi non è coinvolto in questo circuito espositivo, come ad esempio lo sarà tra gli altri Dova, il quale, trasferitosi a Parigi invitato dal padre dell'*Art autre* Michel Tapié, conosce Jaguer e partecipa alle varie mostre di «Phases» sino al 1960.

Attratto da Parigi come culla dell'avanguardia in senso esteso, Carozzi tuttavia non vi approda, a fine anni Cinquanta, con l'intento di inserirsi in determinati circuiti commerciali ed espositivi né alla ricerca del surrealismo nelle sue diverse declinazioni. Nella *Ville Lumière* si muove senza strategia, senza obiettivi specifici, perdendosi per ritrovarsi artista in un luogo sospeso, fuori dal tempo, in una dimensione in cui modernità non significa più spasmodica attenzione per l'attualità. Se Milano era stata per Carozzi la città in cui si era scoperto artista, partecipe di un rinnovamento del linguaggio che trovava in una nuova astrazione e nella liberazione del segno e del gesto un'autentica ideologia di cambiamento e rivoluzione, a Parigi è la storia dell'arte, intesa in un orizzonte espanso, a fargli comprendere le ragioni più profonde della pittura e dell'essere pittore, in una stremata e differente ricerca di autenticità. Che per lui vuol dire studiare, immergersi, dialogare con l'opera dei grandi maestri per farla propria, e trovare in questa relazione il senso della propria libertà oltre la regola. Questa sarà di fatto la grande eredità surrealista di Carozzi, al di là dell'adesione formale che sperimenta nella congiuntura tra anni Quaranta e Cinquanta.

- 1 *Gian Carozzi*, a cura di L. Conte, Milano, 2019.
- 2 C. Cagli, *Prefazione*, in *Mostra del "Gruppo dei Sette" La Spezia*, catalogo della mostra (La Spezia, Sala della Sede del PLI, 15 aprile – 15 maggio 1949), La Spezia, 1949.
- 3 Nino Carozzi intratteneva rapporti diretti con gli artisti che sono ricostruibili dai suoi carteggi, oggi conservati presso gli eredi. Inoltre parte dei suoi acquisti avviene presso le Gallerie Genova a Genova, il Fiore e il Ponte a Firenze, e al Milione, Barbaroux e la Spiga a Milano.
- 4 *Catalogo della mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Cortina d'Ampezzo, 10-31 agosto 1941), Cortina, 1941, nn. 491-498.
- 5 G. Carozzi in F. Battolini, *Intervista a Gian Carozzi*, in *Mostra antologica di Gian Carozzi*, catalogo della mostra (La Spezia, Centro Allende, 12-24 maggio 1984), La Spezia, 1984.
- 6 F. Bonessio di Terzet, *Prefazione*, in *Catalogo della Mostra del "Gruppo dei Sette"*, catalogo della mostra (La Spezia, Salone della Deputazione Provinciale, 28 dicembre 1948 – 6 gennaio 1949), La Spezia, 1949.
- 7 Carozzi in Battolini, *Intervista a Gian Carozzi*, cit.
- 8 Cagli, *Prefazione*, cit.
- 9 *Ibidem*.
- 10 S. Coppola, *Artisti e pubblico al Premio di pittura del Golfo*, in «Secolo XIX», 17 agosto 1949.

- 11 Si segnala che *Aurora sul Golfo* fu esposta al *I Premio Nazionale "Golfo della Spezia"*, Lerici, 13 agosto – 14 settembre 1949. Cfr. *Gerardo Dottori. Catalogo ragionato. Tomo secondo*, a cura di M. Duranti, Perugia, 2006, n. 329a-b – 172, p. 516 [da ora in poi segnalato Cat. Dottori].
- 12 È peraltro attestata la presenza di più opere di Dottori nella collezione di Nino Carozzi tra cui: *Schizzo per Golfo della Spezia*, 1932 (Cat. Dottori, n. 1516 – 942, p. 788); *Studio per paesaggio*, 1932 (Cat. Dottori, n. 1521 – 1822, p. 790); *Schizzo per Golfo della Spezia*, 1932 (Cat. Dottori: n. 1509 – 940, p. 786); *Studio per Portovenere*, 1932 (Cat. Dottori, n. 1505 – 1821, p. 786).
- 13 B. Joppolo, in *Gian Carozzi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 13-21 aprile 1950), Milano, 1950.
- 14 *Id.*, in *XII Mostra Nazionale di Pittura "Golfo della Spezia"*, catalogo della mostra (La Spezia, 13 luglio – 25 agosto 1963), La Spezia, 1963.
- 15 G. Ballo, *Gian Carozzi al Naviglio*, in «Avanti!», 23 aprile 1950.
- 16 M. B. [M. Ballocco], *Giancarlo Carozzi*, in «AZ», aprile-maggio 1950.
- 17 Carozzi in Battolini, *Intervista a Gian Carozzi*, cit.
- 18 Peraltro Giovanni Joppolo considera che con la mostra *Arte Spaziale* tenutasi al Naviglio nel febbraio 1952 possa dirsi conclusa la vicenda spazialista e che si sviluppi da allora in avanti la strategia commerciale di Carlo Cardazzo, mentre la lettura storiografica di Enrico Crispolti considera che la storia del movimento sino al 1958, anno della stesura dell'ottavo e ultimo manifesto. Cfr. G. Joppolo, *Le spatialisme dans la mouvance des néo-avant-gardes italiennes de l'après-guerre*, in *Lucio Fontana*, catalogo della mostra (Parigi, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 13 ottobre 1987 – 11 gennaio 1988), Parigi, 1987, p. 305; E. Crispolti, *Fontana, lo Spazialismo a Milano, e il contesto informale*, in *Fontana e lo Spazialismo*, catalogo della mostra (Lugano, Villa Malpensata, 19 settembre – 29 novembre 1987), Lugano, 1987, p. 17.
- 19 Carozzi in Battolini, *Intervista a Gian Carozzi*, cit.
- 20 P. Campiglio, *Cardazzo e la promozione dei giovani spazialisti milanesi, i premi d'arte*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 – 9 febbraio 2009), Milano, 2008, p. 263.
- 21 Un'opera dei primi anni Cinquanta è attualmente oggetto di restauro e studio presso il Centro Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" nell'ambito della tesi di laurea di Sara Chemello; coordinatore del laboratorio di Arte Contemporanea Luca Avataneo.
- 22 *Panorama artistico*, in «Arte Concreta», 2, 1951, pp. 25-27.
- 23 G. Bertini, dattiloscritto inedito, conservato presso l'Archivio Gianni Bertini, Milano. La citazione è ripresa dal capitolo intitolato *Prolepilogo italiano*. Ringrazio Thierry Bertini per avermi concesso di citare il testo.
- 24 Il premio è assegnato a Dova e sono conferiti tre premi-acquisto a Crippa, Deluigi e Tancredi. *Premio Gianni*, catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 26 aprile – 2 maggio 1952), 125a Mostra del Naviglio, Milano, 1952.
- 25 G. Kaiserlian, presentazione, in *Seligman, Crippa, Donati, Dova, Matta, Aldovrandi, Peverelli, De Luigi, Fontana e Joppolo*, catalogo della mostra (Milano, Amici della Francia, 1-15 marzo 1952), Milano, 1952.
- 26 Nel 1958 al Naviglio si tiene la prima mostra di Dubuffet in Italia (25 gennaio – 14 febbraio 1958).

- 27 Un'opera di Brauner è pubblicata su «Il Gesto», 2, 1957, e nel 1958 viene presentata una sua mostra personale al Naviglio (4-20 ottobre 1958).
- 28 C. Lonzi, *Rousseau*, in «I maestri del colore», 148, Milano, 1965, ripubblicato in *Carla Lonzi. Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Milano, 2012, p. 401.



Fig. 1: Gian Carozzi, *Senza titolo*, 1949, tempera e inchiostri su cartone, 67 x 50 cm.
Collezione privata. Courtesy Archivio Gian Carozzi, Sarzana.



Fig. 2: Gian Carozzi, *Senza titolo*, 1949-1950, tempera e inchiostri su cartone, 70 x 100 cm.
Collezione privata. Courtesy Galleria Cardelli & Fontana, Sarzana.



Fig. 3: Gian Carozzi, *Senza titolo*, 1951 ca., olio su tela, 100 x 100 cm.
Collezione privata. Courtesy Archivio Gian Carozzi, Sarzana.



Fig. 4: Gian Carozzi, *L'ossessione del pendolo*, 1951, olio e china su cartone applicato su tavola, 100 x 70 cm. Collezione privata. Courtesy Archivio Gian Carozzi, Sarzana.

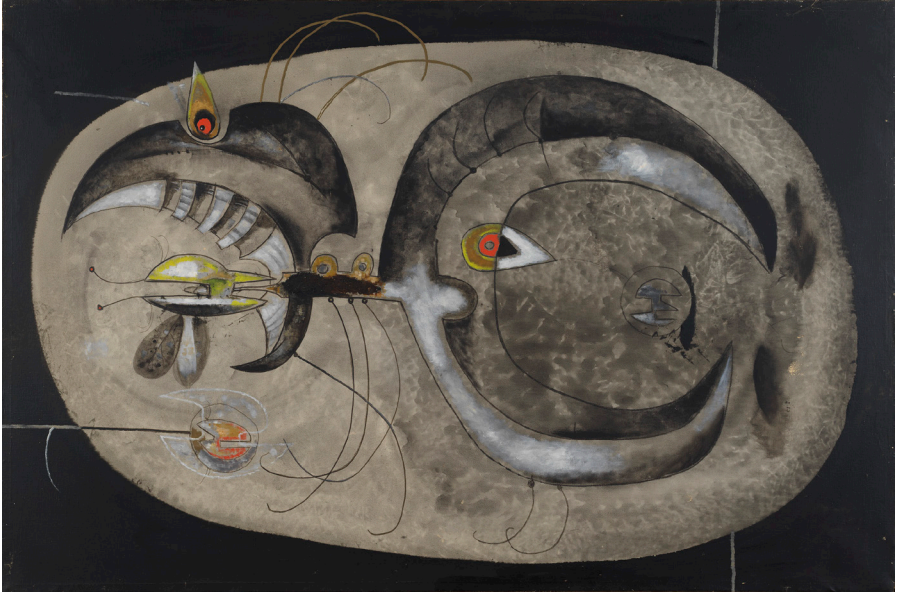


Fig. 5: Gian Carozzi, *Senza titolo (Untitled)*, 1952, olio su tela, 108 x 166 cm.
Collezione privata. Courtesy Archivio Gian Carozzi, Sarzana.

«Ogni artista è “sulla” terra per creare un mito»¹: Roberto Sebastian Matta e l’arte a Roma all’inizio degli anni Cinquanta

Roberto Sebastian Matta lived in Rome between 1949 and 1954, in a very important moment for the renewal of Italian art after the end of World War II. Matta – who had previously played a central role in the surrealist movement during his stays in Paris and New York – actively participated in the cultural life of Rome, where he held numerous solo shows. In Rome, above all, he closely cooperated with some of the most important artists of the time (among them Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi and Piero Dorazio). Matta helped spreading the lesson of Surrealism in Italy, urging young Italian artists to carry out technical experimentations and to seek a deeper and stronger relationship with reality.

Parlare del primo soggiorno romano di Roberto Sebastian Matta significa affrontare uno dei più importanti e clamorosi episodi di confronto diretto tra l’arte italiana d’inizio anni Cinquanta e l’universo surrealista. Significa, per altro verso, esaminare una questione complessa, dalle mille sfaccettature: il pittore cileno, infatti, non si limitò ad avere sporadici contatti con l’Italia, né questo suo primo soggiorno fu breve e privo di conseguenze. Matta arrivò a Roma per la prima volta nell’estate del 1949, sollecitato dalla fama di città vivace e aperta che essa si era guadagnata rapidamente, dopo la fine della guerra, in ambito internazionale². A Roma egli visse e operò intensamente fino al 1954, quando decise – da un giorno all’altro – di trasferirsi a Parigi, ove già aveva vissuto nel corso degli anni Trenta. Matta, tuttavia, continuò a soggiornare, lavorare ed esporre in Italia con regolarità fino alla fine della sua esistenza, tanto è vero che nel 2002 morì a Civitavecchia, non lontano dalla residenza tarquiniese che aveva acquistato molto tempo addietro³.

La presenza di Matta in Italia è già stata oggetto di approfondimenti: tra gli altri, è opportuno ricordare la mostra romana curata da Giuliano Briganti e Luisa Laureati a Palazzo Venezia nel 1988, la mostra milanese del 1990 – curata da Alain Sayang a Palazzo Reale – e quella, più recente, ordinata da Claudia Salaris nell’Auditorium Parco della Musica nel 2012⁴. Esistono invero anche altri studi, alcuni dei quali direttamente connessi all’arco cronologico e ai problemi di nostro specifico interesse⁵. Molto, tuttavia, resta ancora da indagare, soprattutto in relazione all’impatto che Matta ebbe sull’ambiente artistico capitolino.

Quando giunse a Roma, Matta aveva 38 anni e aveva già un’importante carriera alle spalle. Egli poteva vantare una lunga militanza nelle fila del Surrealismo, cui si era legato nel corso del 1937 a Parigi. La carriera di Matta come pittore surrealista era

decollata invero a partire dal 1939, anno del suo arrivo a New York. Qui il linguaggio di Matta si era rapidamente trasformato: ai disegni d'esordio, sconfinati paesaggi lunari abitati da minacciosi organismi, in bilico tra regno animale e vegetale, aveva fatto seguito – tra quarto e quinto decennio – una pittura liricamente disciolta in superfici sempre più ampie, caratterizzata dall'indefinitezza di uno spazio in cui amplissimi vuoti si alternavano a improvvisi addensamenti di materia colorata. Queste immagini, spesso intitolate paesaggi interiori ("inscapes") o "morfologie psicologiche", scaturivano da grumi di pigmento applicati sulla tela per mezzo di una spatola, secondo la tecnica dell'automatismo. Attraverso successive, lente diluizioni del colore, Matta modellava, nel vasto formato di queste sue opere, elementi organici, sovrapposti in trasparenza sulla superficie chiara del fondo. In altri casi, viceversa, figure biomorfe e sottili tracciati geometrici esplodevano in bagliori improvvisi, squarciando l'aria buia e notturna del fondo. La grande libertà di gestione dello spazio pittorico e, insieme, il forte grado di sperimentazione tecnica garantirono a Matta un ruolo centrale nella New York di inizio anni Quaranta: egli divenne in breve tempo vero e proprio punto di riferimento per un gruppo di giovani artisti, fra tutti Robert Motherwell e Arshile Gorky, che erano particolarmente affascinati dalla lezione del Surrealismo⁶. Verso la metà del decennio la pittura di Matta tornò a ospitare elementi antropomorfi, figure totemiche simili a insetti aggressivamente tese entro fantastiche strutture architettoniche. Il nascere di questa nuova forma di figurazione coincise però con alcuni incidenti biografici. Nel 1948, in particolare, il nome di Matta venne associato alla profondissima crisi che portò Gorky al suicidio. Per ragioni di carattere etico, legate forse anche a un progetto editoriale non gradito a André Breton⁷, Matta venne espulso dal movimento surrealista. Anche per questo motivo, con ogni probabilità, egli decise di lasciare New York, trasferendosi dapprima brevemente in Cile, poi, finalmente, in Italia.

Qui Matta era allora pressoché sconosciuto: ad anticipare il suo arrivo erano state due opere, esposte alla Biennale di Venezia del 1948, nella mostra della collezione Peggy Guggenheim⁸. Arrivato a Roma nell'estate del 1949⁹, Matta iniziò immediatamente a dipingere e, quel che più conta, a esporre, ordinando un rilevante numero di mostre personali. Una prima esposizione fu allestita già nel gennaio del 1950, alla Galleria dell'Obelisco di Roma¹⁰. La mostra venne subito notata dalla critica, che tuttavia si espresse per lo più in termini negativi¹¹. Nel marzo di quello stesso anno Matta espose al Secolo, introdotto da Emilio Villa, senza ottenere migliore successo¹², e nell'aprile ebbe la prima personale a Milano, nelle sale della galleria del Milione (quest'ultima mostra fu salutata positivamente da Mario Ballocco su «AZ»)¹³.

Se Matta non fu accolto con particolare entusiasmo dalla critica, egli fece breccia rapidamente nell'ambiente culturale capitolino, entrando in contatto con molti artisti, appartenenti fra l'altro a generazioni diverse: stando a un elenco composto da Laureati, egli divenne amico di Corrado Cagli, di Afro e Mirko Basaldella, di Edgardo Mannucci, Titina Maselli e Pericle Fazzini. Ancora, prese a frequentare Nino Franchina, Quirino Ruggeri e Franco Gentilini¹⁴. Matta, inoltre, strinse una solida amicizia con Emilio Villa, che da pochi anni era tornato a praticare la critica d'arte. Si deve proprio a Villa – che a più riprese avrebbe poi scritto di Matta in cataloghi di mostra – una testimonianza utile a chiarire l'importante ruolo che il pittore cileno giocò a Roma fin da subito:

Da New York, nel 1948 [sic], venne in Italia. Come alone, portava con sé i frutti del suo misterioso, stupendo sodalizio con Gorki; voci di tumulti biografici, di vicissitudini e di ambienti a noi ignoti, e una volta noti, rivelatori di vite già emblematiche; e, infine, un fantasma carico di ideografie estasiato, cocenti, pronto a offrire e accogliere stimolazioni e germi. Fu il primo contatto con la pittura americana, alla radice proprio; e un trasalimento. Sulle scarse tovaglie delle trattorie romane prendemmo a discutere di nuove cosmografie del sesso, di anatomie altre, dell'*autre-outré*, di metafisiche ciclotimiche e ghiandolari, di tempeste di sangue nelle filiture delle sillabe, di un theatrum empoietico¹⁵.

Come è facile comprendere da queste parole, l'entusiasmo di conoscere quanto stava accadendo oltre oceano si intrecciò all'interesse per la lezione del biomorfismo surrealista, di cui Matta era stato autorevole interprete durante la stagione americana. La capacità di Matta di fecondare l'ambiente romano si manifestò immediatamente. Un primo nodo lega assieme i nomi di Matta, Cagli e Giuseppe Capogrossi e si stringe attorno al problema del superamento dell'idea di spazio cubico, chiuso, tridimensionale. Nel testo di presentazione della mostra all'Obelisco, John Ney aveva chiarito la posizione di Matta:

Secondo Matta l'interpretazione dello spazio dipende da un'attitudine individuale, quindi è anche individuale il modo di adoperare e di vedere questo spazio [...]. La soluzione di Matta per l'impiego della superficie piana come veicolo per un "commento" è arbitraria e consiste nel servirsi di un cubo le cui 6 facce siano aperte e spianate, di modo che esse rappresentino il disopra, il disotto e i quattro lati del "commentatore" in qualsiasi situazione esso sia¹⁶.

Il commento di Ney sembra legarsi in maniera diretta a opere quali *Phosphorece (Le Cube ouvert)* del 1949, che con ogni probabilità fu esposta all'Obelisco (fig. 2). D'altro canto, esso si accorda perfettamente con l'autopresentazione pubblicata da Cagli, nel maggio di quello stesso 1949, all'interno del catalogo della personale che questi aveva tenuto alla galleria del Secolo. Cagli aveva affrontato in quella circostanza il problema dei «disegni di quarta dimensione», facendo riferimento alle teorie del matematico Paul Samuel Donchian e, indirettamente, ai temi

discussi con l'amico e poeta Charles Olson¹⁷. Il pittore marchigiano ambiva a raggiungere attraverso la pittura uno «stile nuovo», capace di restituire le quattro dimensioni «sulle due dimensioni della pagina».

Il problema della trasformazione dell'idea di spazio e la riflessione sulla nozione di superficie parallelamente assorbono le ricerche di Cagli e di Matta. Queste stesse idee, al contempo, possono essere riconosciute come uno degli assi portanti della svolta maturata da Capogrossi allo scadere degli anni Quaranta. È significativo, da questo punto di vista, che la mostra d'avvio del nuovo linguaggio di Capogrossi si tenne, alla galleria del Secolo, in perfetta contemporaneità con la personale di Matta all'Obelisco (entrambe si aprirono nel gennaio 1950). Il rapporto con Matta, d'altro canto, emerge anche dai numerosi riferimenti alla dimensione psicologica e ai miti primordiali che Cagli fa nel presentare Capogrossi nel catalogo della mostra alla galleria del Secolo. Cagli dichiara apertamente di usare, per il suo testo, un metodo di «psicologia analitica dell'arte poetica», riferendosi a Jung e salutando con piacere l'approdo di Capogrossi a questo ciclo simbolico:

in queste opere ultime la riduzione al bianco e nero di una vasta nomenclatura tonale, già posseduta parla della gravità dei tempi e della solennità dell'impresa, mentre gli elementi chiamati dal fondo dell'inconscio atavico a determinare un conflitto di contrari e a suscitare significati istintivamente procedono come quel ciclo metamorfico del linguaggio, che nel nostro passato più remoto traeva alcune forme dallo sciumero, e dallo sciumero all'aleph¹⁸.

Il contatto tra Matta e Capogrossi, se già è ipotizzabile attraverso queste connessioni, è stato confermato in via definitiva da Piero Dorazio, che in una tarda, ma preziosa testimonianza dichiarò che fu il pittore cileno «a sostenere per primo gli esperimenti calligrafici di Capogrossi»¹⁹. D'altro canto Matta, nei primi anni Cinquanta, ebbe modo di esporre insieme a Cagli e Capogrossi nell'ambito delle iniziative organizzate dalla Fondazione Origine, quale la mostra *Omaggio a Leonardo da Vinci*, che si tenne nella primavera del 1952²⁰. Ed è proprio leggendo testi come la breve introduzione al catalogo di questa mostra che è possibile riconoscere il concreto contributo di Matta al dibattito artistico romano: in essa, infatti, emergono temi e suggestioni di matrice surrealista, quali la centralità del sogno e dei miti primordiali, l'importanza di affidarsi a una visione interiore, l'idea di arte come rivolta sociale:

Sospendiamo ora i nostri nomi e così, senza nome, guardiamoci negli occhi che non sono più occhi ma intelligenza. Dentro il nostro corpo si svolge intanto una vita che lentamente si articola intorno e dentro la nostra mente; in fondo ai nostri occhi e lungo le nostre dita. Di un'attività ora sorprendente è la percezione dello spazio e del tempo in cui tale vita trova le sue forme. [...] Questi sono i fatti che cercano una forma nella nostra visione; è questa una nuova visione che richiede una nuova morfologia. Molti millenni fa, l'uomo piantava un palo

nella terra, e seguendone l'ombra del sole, dava una forma al tempo nel corso delle stagioni. Lo stesso uomo scriveva allora nella roccia le avventure della sua coscienza. Le sue immagini erano allora il bisonte, l'albero, l'acqua e il fuoco, ed esse precedevano in lui la parola. Poiché l'uomo conosce e pensa soprattutto per immagini e innumerevoli sono i suoi occhi. Appunto così nasce l'alfabeto, come immagine di una misura collettiva nata dalla necessità e tradotta in conoscenza e in libertà²¹.

D'altro canto, proprio all'interno della rivista legata alla Fondazione Origine, «Arti Visive», furono riprodotte a più riprese opere di Matta e, soprattutto, nel 1954, fu pubblicato un suo testo critico dedicato all'opera di Capogrossi²². Qui Matta – coerentemente con quanto discusso da Cagli fin dal gennaio 1950 – insiste sulla «vita psichica collettiva (miti)» che sta alla base delle forme astratte:

Nella ricerca di una morfologia che significhi realmente l'avvenimento dell'uomo più cosciente di oggi, ci sono artisti che hanno voluto cominciare da zero. Mondrian propone una immagine primordiale: le contraddizioni dello spazio, l'avvenimento come intersezione. Per seguire Capogrossi, mi pare necessario comprendere questa attitudine mondrianesca di partire da zero. Capogrossi parte dalla proposizione di una lettera dello spazio, una lettera che possa servire a tutto un complesso di coniugazione morfologica. Che cosa ci mostrerà egli con il suo segno, sulla sua vita con noi? Non si tratta qui di estasi di fronte a una forma, si tratta di un accordo. Lo stesso ordine di accordo per cui vediamo una contadina con un bambino come la madre di Dio. Si tratta di un accordo primario sul significato e la carica di significabile rispetto ai progetti dell'artista²³.

Al di là del rapporto con Cagli e Capogrossi, la presenza a Roma di Matta fu particolarmente significativa anche sotto altri punti di vista. Egli infatti sollecitò diversi amici artisti – fra tutti Alberto Burri – a lanciarsi in importanti sperimentazioni tecniche, così da raggiungere una nuova libertà espressiva. È ancora Dorazio a ricordare quanto segue:

Fu lui [Matta] a suggerire a Burri di non coprire tutte le superfici delle sue tele, ma di lasciare in evidenza la materia del fondo di canapa grezza e le eventuali diciture e cuciture. Tutti dipingevano allora su tele di sacchi americani fuori uso acquistate a via Margutta. Egli portava con sé elementi acquisiti dall'esperienza surrealista, la tecnica dell'automatismo e la libertà assoluta di dissacrare e ribaltare la logica e le tecniche convenzionali. Matta fu il primo a Roma a dipingere tele non più da cavalletto, ma di grandi dimensioni, come aveva appreso a New York²⁴.

Quest'abitudine di "fare grande" era tipica di Matta, che negli anni romani realizzò opere di imponenti dimensioni, quale ad esempio *The Spherical Roof around our Tribe (Revolvers)*, oggi al Museum of Modern Art di New York. Alle sollecitazioni sul fronte tecnico tuttavia si aggiunsero spesso indicazioni importanti anche da un punto di vista stilistico, espressivo²⁵. Burri, più di altri, osservò con attenzione la pittura di Matta, come è evidente dalle nette partizioni della superficie e, insieme, dall'alternarsi di elementi geometrici e biomorfici che

caratterizzano molte sue opere di inizio anni Cinquanta. Le aree piatte, tese e cieche, dipinte di nero, che contrassegnano i dipinti di Burri di questa stagione (dai "sacchi" ai "bianchi" alle "muffe"), sono strettamente legate ai dipinti che Matta aveva realizzato a New York nei primi anni Quaranta, quali *Black Virtue* del 1943, trittico oggi alla Tate Gallery di Londra. Quest'opera, in particolare, nei primi anni Cinquanta godette di una rilevante fortuna sulle pagine delle riviste italiane d'arte contemporanea. Venne infatti riprodotta una prima volta su «Spazio» nel 1951, a illustrazione di un articolo del già citato Milton Gendel (fig. 3)²⁶, e poi sul primo fascicolo di «Arti Visive», pubblicato nell'estate del 1952²⁷. Alla spazialità agitata di lavori come *Black Virtue* si interessarono anche altri artisti operanti a Roma. Tra coloro che guardarono a Matta fu con ogni probabilità anche Antonio Sanfilippo, che proprio nel 1952 scavalcò lo steccato di incastri geometrici che aveva governato la sua pittura fin dai tempi del gruppo Forma, per modellare immagini caratterizzate da una sempre più libera e nervosa motilità. Una delle prime prove della sua nuova stagione è *Un principio* (fig. 4), ampia tela ove è possibile riconoscere un'eco della pittura di Matta: le curvature secche che rendono lo spazio convesso; l'evidenziazione di larghe pennellate di materia e, soprattutto, la presenza di poligoni irregolari neri sospesi in mezzo all'immagine, schiacciati quasi sulla superficie, simili a vele tese da un vento invisibile che soffi dall'interno del quadro, rimandano piuttosto chiaramente ai dipinti non figurativi esposti all'Obelisco nel 1950, ma soprattutto a opere più antiche, come la sopra citata *Black Virtue*.

Riferimenti precisi al linguaggio di Matta sono rilevabili anche nella pittura di Afro, in quella di Mirko così come in alcuni lavori di Cagli. Per altro verso, il carattere biomorfico delle figure di Matta agì vistosamente su diversi altri artisti, legati allo Spazialismo e operanti soprattutto in ambito milanese, artisti con i quali il pittore cileno entrò in contatto nei primi anni Cinquanta (fra tutti Roberto Crippa, Cesare Peverelli e, per certi versi, Emilio Scanavino).

Uno dei più importanti episodi di questa prima esperienza italiana di Matta fu tuttavia il rapporto con Piero Dorazio. Matta ebbe modo di conoscere Dorazio all'Age d'Or, oltre che, ovviamente, in occasione delle iniziative della Fondazione Origine (anche Dorazio aveva partecipato al già citato *Omaggio a Leonardo da Vinci*). Tra i due nacque una forte amicizia, documentata fra l'altro dalla presenza di un'opera di Dorazio nella collezione dell'artista cileno. Come è provato da una riproduzione uscita su «Domus» nel 1955 (fig. 5), Matta possedeva infatti *Alisei*, un rilievo in legno dipinto datato 1952, che al linguaggio di Matta, segnatamente a quello dei primi anni Quaranta, rimanda per le ampie traiettorie percorse nello spazio da numerosi elementi lineari²⁸. La parte centrale del rapporto tra

Dorazio e Matta tuttavia non si giocò tanto sul piano del linguaggio pittorico, quanto invece su quello della discussione, della definizione di problemi di carattere culturale. Dorazio, così come il compagno di strada Achille Perilli, era ossessionato dall'esigenza di aggiornarsi, di apprendere appieno la lezione delle avanguardie storiche, che assai poco, prima della guerra, erano state discusse in Italia. Il confronto con Matta fu sicuramente molto utile e intenso e quando, nel 1953, Dorazio partì per un viaggio negli Stati Uniti, il pittore cileno lo aiutò molto, mettendolo in contatto con Motherwell, con Leo Castelli, con Marcel Duchamp e, soprattutto, con Joseph Cornell. Le esperienze e il confronto con Matta sfociarono in qualche modo in *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, l'importante libro che Dorazio pubblicò alla fine del 1954²⁹. Dorazio, nel ricapitolare le principali vicende della tradizione moderna, dedicò ampie pagine al Surrealismo, pagine caratterizzate da un tono entusiastico che può forse sorprendere, tenuto conto dell'evoluzione stilistica della pittura di Dorazio in quegli anni. L'eco del confronto con Matta è concretamente tangibile in queste parole:

L'arte surrealista, benché abbia oggi esaurito ogni fonte di ispirazione letteraria e non sia più possibile raccoglierla sotto questo termine generale, è tuttora assai viva e particolarmente sentita nell'opera di tutti i giovani contemporanei di tutto il mondo. I principi fondamentali del Surrealismo, come l'automatismo, la poetica delle associazioni, il gusto del singolare, gli oggetti trovati, il frottage, la libertà più incondizionata nella tecnica espressiva, il valore evocativo delle forme organiche, l'intervento dell'irrazionale nella determinazione della forma plastica, sono parte attiva nella nostra più recente tradizione. Oggi si è soliti parlare e giudicare con leggerezza del Surrealismo, e pure questo è tuttora operante nelle coscienze dei più avveduti, non solo come posizione estetica e morale, ma soprattutto come continua esigenza espressiva di una totale coscienza della realtà³⁰.

Questo insistere sul Surrealismo, intendendolo come una sorta di grimaldello per disserrare la realtà ed entrare al suo interno in maniera più profonda, per prenderne piena e totale «coscienza», sembra intrecciarsi con quanto Matta andava in quello stesso momento dichiarando. Basti leggere il catalogo della mostra organizzata nell'estate del 1953 alla Sala Napoleonica, a Venezia, per conto della galleria del Cavallino di Cardazzo. In dialogo con Alain Jouffroy, Matta afferma fra l'altro che «dipingere è l'attività di un uomo che mostri come e con che cosa vive la realtà umana, il cambiamento che la coscienza universale della materia ha subito ha messo il pittore in una situazione dove è obbligato a offrire un'altra visione del mondo, se vuole inserire nel suo spazio plastico la più grande quantità di realtà possibile»³¹. Queste dichiarazioni dimostrano una profonda sintonia tra i due artisti, che è tra l'altro confermata da una conversazione, tutt'oggi inedita, che risale alla primavera 1953 ed è conservata in trascrizione dattiloscritta nell'archivio Piero Dorazio³². Il dialogo muove da una riflessione sull'arte astratta,

che Matta inizialmente definisce – provocatoriamente – il risultato di «un atteggiamento puramente contemplativo», «una forma di evasione mistica». Il confronto tra Dorazio e Matta si stringe poi attorno all'idea di realtà, urgente e centrale per entrambi:

D [Dorazio]. L'uomo artista vive e si espone continuamente alla realtà come una lastra emulsionata. Quando egli produce, è come se riferisse in segni, forme e colori, tutte le qualità che sono in lui e tutte le sue reazioni al mondo che agisce continuamente sulla sua emulsione latente. Quando lui dipinge, è come se si sviluppasse questa emulsione, cioè come se di tutto, questa rende [sic] forme e colori, ma in un modo unico e preciso.

M [Matta]. Questo non deve essere però un grado di astrazione contemplativo, ma reversibile, nel senso che deve ricondurre alla realtà. [...] Noi dobbiamo mostrare uno spazio aperto nel quale l'uomo si senta in grado di poter trasformare il mondo, cioè dove egli senta la sua forza e la sua libertà. [...] Gli uomini hanno paura dell'occhio come se questo fosse un nemico. Invece, bisogna saper usare l'occhio come una mano e guidarlo con la ragione.

D. E con la fantasia»³³.

La ricerca di una forma espressiva nuova (un linguaggio non figurativo: figlio, sì, delle avanguardie, ma non mero imitatore di esse) aveva impegnato molti artisti operanti a Roma fin dall'immediato dopoguerra. Anche grazie al pittore cileno, e alla cultura surrealista di cui egli era testimone e portavoce, questa ricerca giunse a maturazione e venne innervata da vividi e profondi richiami alla realtà dell'uomo, alla natura. La costruzione dell'immagine si identificò con la capacità di originare il mito, di individuare – attraverso una sensibilità per la materia, attraverso segni liberamente concepiti nello spazio – la base di un alfabeto nuovo.

Aveva ragione Fabrizio D'Amico, quando indicava che «è tra il 1953 e il 1954 che si pone forse, per Roma, il passo cruciale verso una modernità non più assunta attraverso stilemi, affaticati aggiornamenti, intenzioni preconfezionate di confronto, ma finalmente posseduta per via d'una vocazione che s'è fatta interna alle più intime fibre del fare»³⁴. Aveva ragione a constatare che a partire da questo momento l'opera prende a essere non più «soltanto specchio ricettivo di un'immagine comunque esterna, ma coagulo di risultanze, non mai interamente preventivate, che sgorgano dalla dialettica fra intenzioni formative e potenzialità della materia, tra coscienza e avventura, tra progetto e destino»³⁵.

Il contributo di Matta alla cultura artistica italiana dei primi anni Cinquanta emerge con forza proprio attorno a questo punto.

Chi scrive desidera ringraziare, per il prezioso aiuto fornito durante la ricerca, Salvatore Incampo e Biagio Tarasco della Biblioteca Provinciale "P. Stigliani" di Matera; Marcelo Flaibani; il personale dei Matta Archives; Greta Boninsegni e tutto il personale dell'Archivio Fondazione Palazzo Albizzini

Collezione Burri di Città di Castello; Isabella D'Agostino e Valentina Sonzogni dell'Archivio Piero Dorazio; il personale della Biblioteca di Storia delle Arti dell'Università di Pisa.

- 1 Così Matta in s.t. [conversazione con Alain Jouffroy], in *Matta*, catalogo della mostra (Sala Napoleonica, Venezia, 16-28 agosto 1953), Venezia, 1953, p. 8.
- 2 Sulla capacità attrattiva di Roma a questa data, bastino le parole del fotografo e critico d'arte statunitense Milton Gendel, che a Roma giunse in quello stesso 1949: «alla fine degli anni Quaranta e per tutti gli anni Cinquanta Roma è stata il centro del mondo. Più di Londra e Parigi. A me, che venivo dall'America, i duemila anni di storia che la città si portava dietro e la briosità un po' scaciata dei suoi abitanti, nonché il piccolo stuolo di studiosi e artisti a volte paracadutato in qualche salotto, mi sembravano la garanzia che il passato e il presente fossero due facce della stessa medaglia» (A. Gnoli, *Milton Gendel. «Ho scattato fotografie per un secolo ma mi sento ancora un volto sfocato»*, in «La Repubblica», 7 febbraio 2016).
- 3 Matta, dalla fine degli anni Sessanta, abitò un ex convento passionista a La Bandita di San Pantaleo, vicino a Tarquinia. Qui è stato sepolto nel 2002 e qui, in tempi recenti, sono stati trasferiti i Matta Archives (per i quali si veda <<https://robertomatta.com>>, ultima consultazione 13 giugno 2021).
- 4 Vedi, rispettivamente, *Italia Matta. Matta in Italia*, catalogo della mostra, Roma 1988, a cura di G. Briganti, L. Laureati, C. Terenzi, Roma, 1988; *Matta*, catalogo della mostra, Milano 1990, a cura di A. Sayang, Torino, 1990; infine *Matta. Un surrealista a Roma. Mostra nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Roma 2012, a cura di C. Salaris, Firenze, 2012. A questo catalogo, e in particolare al contributo di Claudia Salaris intitolato *Tutte le strade portano a Roma* (ivi, pp. 9-33), si rimanda per avere un quadro generale della presenza di Matta in Italia, oltre che per l'estesa bibliografia e per l'elenco delle mostre.
- 5 Si veda, in particolare, M. De Sabbata, *Carlo Cardazzo e Sebastian Matta*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, catalogo della mostra, Venezia 2009, a cura di L.M. Barbero, Milano, 2009, pp. 325-331. De Sabbata esamina la partecipazione di Matta al movimento spazialista, tema complesso che non può essere sviluppato, per motivi di spazio, in questa circostanza.
- 6 Per la centralità di Matta nel panorama artistico newyorkese dei primi anni Quaranta si vedano, fra gli altri, W. Rubin, *Matta aux États-Unis. Une note personnelle*, in *Matta*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 3 ottobre – 16 dicembre 1985), Paris, 1985, pp. 21-26; S. Davidson, *Il teorico e la gallerista: gli esordi di Motherwell con Peggy Guggenheim*, in *Robert Motherwell. I primi collage*, catalogo della mostra, Venezia 2013-2014, a cura di S. Davidson, New York, 2013, pp. 14-29.
- 7 Di quest'ipotesi scrive, fra gli altri, Claudia Salaris (Salaris, *Tutte le strade portano a Roma*, cit., in part. a p. 32 e alla nota 17). I ricordi del pittore Nicholas Carone, che frequentò e sostenne Matta subito dopo il suo arrivo a Roma, indicano invece la "questione Gorky" come unica ragione del trasferimento dagli Stati Uniti. Si veda *Oral History Interview with Nicholas Carone*, intervista rilasciata a Paul Cummings in data 17 novembre 1968, la cui trascrizione è pubblicata in <<http://www.aaa.si.edu>> (ultima consultazione 21 giugno 2021).
- 8 Le due opere esposte furono «82. *Pietre profonde* (1938). Olio» e «83. *Olio* (1942)». Vedi *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1948, Venezia, 1948, p. 339. In questo stesso 1948, per altro verso, Lionello Venturi aveva dedicato a Matta una pagina elogiativa (L. Venturi, *Pittura contemporanea*, Milano, 1948, p. 59). Un esplicito riferimento a Matta,

- inoltre, era stato fatto qualche tempo prima, nel 1947, da Corrado Cagli, tra i pochi ad aver avuto la possibilità di conoscere l'artista cileno a New York: C. Cagli, *20 guazzi di Mirko*, catalogo della mostra (Roma, galleria dell'Obelisco, ottobre 1947), Roma, 1947.
- 9 La data di arrivo a Roma di Matta precede senz'altro il 20 settembre 1949, giorno in cui si tenne una famosa – e scandalosa – festa nello studio di via Margutta di Pietro Consagra. La presenza di Matta è documentata, oltre che dalle memorie dello scultore siciliano, da alcune fotografie (si veda, in proposito, P. Consagra, *Vita mia*, Milano, 1980, pp. 60-61, tav. n.n.).
 - 10 *Fosforesciamo*, catalogo della mostra, Roma, gennaio 1950, Roma, 1950 (testo di John Ney).
 - 11 Particolarmente duro fu il giudizio di Romeo Lucchese (R. Lucchese, *Il preziosismo intellettuale di Matta ha commercializzato anche l'angoscia*, in «La Fiera Letteraria», 22 gennaio 1950, p. 7). Una breve nota di Virgilio Guzzi offrì qualche notizia sulle opere esposte: «Non dubitiamo che il pittore americano Matta, il quale espone in questi giorni all'«Obelisco» un suo gran quadro dal titolo *Fosforesciamo* (e alcuni studi di esso) abbia dell'inventiva. Egli, anzi, che viene dal surrealismo; e sta tentando – a quel che ci è parso – una fusione tra quella scuola e l'astrattismo, è tutto o quasi tutto inventiva» (V.G. [V. Guzzi], *Matta all'Obelisco*, in «Il Tempo», 15 gennaio 1950). Più aperto e disponibile fu invece Silvio Marini, che su «Il Giornale della Sera» cercò di spiegare il testo di Ney e lucidamente mise in rapporto la posizione di Matta con le recenti ricerche di Corrado Cagli (S. Marini, *Sebastiano Matta Echaurren all'«Obelisco»*, in «Il Giornale della Sera», 18 gennaio 1950). Anche Marini dette indicazioni sulle opere esposte, riferendosi a «grandi e piccole tele intonate in grigio con rare intrusioni di rossi o di verdi». Alla luce di queste considerazioni, è possibile ipotizzare che in mostra vi fossero i due dipinti oggi noti col titolo *Let's Phosphorescence by Intellection I e II*, rispettivamente conservati al Museum of Contemporary Art di Chicago e al The Nelson-Atkins Museum of Art di Kansas City.
 - 12 *Matta*, catalogo della mostra (Roma, marzo 1950), Roma, 1950 (testo di Emilio Villa). Tra le recensioni si possono ricordare Vice, *Matta al "Secolo"*, in «Il Giornale della Sera», 7 marzo 1950; [V. Guzzi], *Matta al "Secolo"*, in «Il Tempo», 7 marzo 1950; E. Francia, *Al Secolo*, in «Il Popolo», 17 marzo 1950. A destare una reazione dura, in questa occasione, fu soprattutto il testo di Villa, giudicato fastidiosamente incomprensibile dai commentatori.
 - 13 La mostra – di cui non fu stampato il catalogo – si tenne dal 1° al 12 aprile (come indicato in *Ragguagli. Calendario delle mostre*, in «AZ», 7, 1950, p. 4). Nello stesso fascicolo è anche la nota di Ballocco, in cui si legge fra l'altro che «in una arbitraria scomposizione del cubo, Matta fa gravitare elementi (forme libere o vagamente evocanti figure umane) costantemente in lotta con il caos impulsivo» (M.B. [M. Ballocco], *Matta*, in «AZ», 7, 1950, p. 2).
 - 14 Vedi L. Laureati, *Sebastian: una, dieci, cento vite*, in «La Repubblica», 10 marzo 1990.
 - 15 E. Villa, *s.t.*, in *Matta*, catalogo della mostra, Roma, novembre 1961, Roma, 1961.
 - 16 J. Ney, *s.t.*, in *Matta. Fosforesciamo*, cit. Matta avrebbe lavorato sul tema del cubo aperto anche successivamente.
 - 17 C. Cagli, *s.t.*, in *Corrado Cagli*, catalogo della mostra, Roma, maggio 1949, Roma, 1949. Per una ricostruzione dei rapporti tra Cagli e Olson, si vedano D. Colombo, *«Arti Visive», una rivista 'tra': astrattismi, interdisciplinarietà, internazionalismo*, tesi di dottorato, Università di Milano, 2010, relatore Prof. A. Negri, in particolare le pp. 189-196, e, dello stesso autore, *Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli*, in «L'uomo nero», 10, 2013, pp. 166-197.

- 18 C. Cagli, s.t., in *Capogrossi*, catalogo della mostra, Roma, gennaio 1950, Roma, 1950.
- 19 P. Dorazio, *Prampolini e Matta: i grandi radiati dalla rassegna di D'Amico a Ferrara*, in «Il Tempo», 25 febbraio 1996.
- 20 Vedi *Omaggio a Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra (Roma, 24 aprile – 7 maggio 1952), Roma, 1952. In questa mostra, allestita alla galleria Origine di via Aurora, Matta espose quattro dipinti, intitolati rispettivamente *Mappa uomo*, *Il genio eretico nelle tre dimensioni della storia*, *La natura di un uomo nel mondo* e *Quello che sfugge al calcolo* (cat. nn. 38-41).
- 21 Segni intorno e nella natura umana, in *Omaggio a Leonardo da Vinci*, cit.
- 22 [R.S.] Matta, *Capogrossi*, in «Arti Visive», 1, 1954, p.n.n.
- 23 *Ibidem*.
- 24 Dorazio, *Prampolini e Matta*, cit.
- 25 Fra gli altri, Carone ha sottolineato con forza l'azione esercitata da Matta in questo momento: «Matta became a big influence on them. They didn't take him seriously but they certainly were feeding off his vitality and his spirit and his ideas, you know. They were feeding off it. Afro definitely studied under him at that period. And Burri saw a lot of him. Matta, you know, is a very inventive man» (*Oral History Interview*, cit.).
- 26 M. Gendel, *Abstract Art in America*, in «Spazio», 4, 1951, pp. 40-42. Il dipinto, col titolo italiano *La virtù nera*, è riprodotto in particolare a p. 40.
- 27 Vedi «Arti Visive», 1, 1952, p.n.n. In questa occasione l'opera fu accompagnata dal titolo in francese (*Vertu noire*) e fu significativamente accostata a un dipinto di Capogrossi, oltre che a una scultura di Nino Franchina.
- 28 Vedi «Domus», 311, 1955, p. 31. Questa stessa opera fu pubblicata su «Arti Visive», 3, 1952, con il titolo *Pittura per luce artificiale*.
- 29 P. Dorazio, *La fantasia dell'arte nella vita moderna*, Roma, 1955 (ma finito di stampare nel dicembre 1954).
- 30 *Ivi*, p. 112.
- 31 Così Matta in s.t. [conversazione con Alain Jouffroy], cit., p. 7.
- 32 Il dattiloscritto, costituito da sette pagine, è intitolato *Le invenzioni insufficienti. Una inchiesta sul significato dell'arte astratta. Dialogo fra i pittori Matta e Dorazio*. Datato «Roma, primavera 1953», il documento sembra la bozza – ricca di correzioni manoscritte – di un contributo da pubblicare in un catalogo di mostra o, più probabilmente, in un fascicolo di rivista, ed è interamente trascritto a cura di Luca Pietro Nicoletti all'interno di questo fascicolo (cfr. *infra*). Chi scrive desidera inoltre ringraziare l'Archivio Piero Dorazio, Milano.
- 33 *Ibidem*.
- 34 F. D'Amico, *Gli sviluppi a Roma*, in *Arte e cultura in Italia 1945-1960*, a cura di L. Caramel, Milano, 1994, p. 177.
- 35 *Ibidem*.



Fig. 1: Matta nello studio della casa romana, 1952.



Fig. 2: Roberto Sebastian Matta, *Phosphorece (Le Cube ouvert)*, 1949, olio su tela, cm 88 x 110. Collezione privata. Foto courtesy Galerie Gmurzynska.

ABSTRACT ART IN AMERICA

di MILTON GENDEL

La traduzione integrale in italiano di questo articolo è a pag. 19 del Sommario.

In the United States, as in the rest of the Western cultural world, abstract art loosely embraces many degrees of near-*abstraction* and *abstraction*. However, this large field is polar and most works can be related either to the quasi-geometric tradition stemming from *Cézanne*, *Cubism*, and *De Stijl*; or to a descent in the biomorphic line from *Gauguin*, *Fauvism*, and *Expressionism*. Neither tradition commanded a wide public in America prior to the New York Armory Show of 1913, although painters such as *John Marin*, *Marsden Hartley*, and *Max Weber*, in touch with contemporary trends in Paris, took long steps towards *abstraction*.

These and other artists — including *Arthur Dove*, *Georgia O'Keeffe*, *Gaston LaChaise*, *Charles Demuth* and *Lionel Feininger* — associated with art galleries directed by the experimental photographer, *Alfred Stieglitz*, represented the *avant-garde* in departure from academic painting, but they remained distant from the ultimate non-figurative work of the *Neo-Plasticist* and *Constructivist*; only occasionally coming closer to the organic forms of *Wasily*

30's, *Government* support of artists, through the *Works Progress Administration*, while liberal in its terms, inevitably encouraged thematic works popularly considered suitable in murals, easel paintings, and sculptures designed for public buildings. Yet WPA indirectly contributed in preparing a national background of awareness about art by supplying paintings and sculpture to remote parts of the country and establishing local community art centers, the single most important step in the progressive decentralization of American art. More directly responsible for the encouragement and diffusion of abstract and non-figurative art have been powerful private institutions such as the *Museum of Modern Art (N.Y.)*, eclectic in its patronage; and the *Museum of Non-Objective Paintings (N.Y.)*, which houses a vast collection of paintings by *Kandinsky*, *Klee*, *Bauer*, *Xeeron*, and others. Even more important are the *Chicago Institute of Design*, heir to *Bauhaus* experimentalism through the work of *Moholy Nagy* and *Walter Gropius*; and related schools like the *Department of Design of Brooklyn Colle-*

is also well-known in Europe, has held a unique and leading position for the past twenty years. First influenced by *Mondrian* and *Gabo*, he early abandoned geometric shapes for biomorphic metal constructions and free-swinging models, his creations, which have had world-wide influences on sculpture. *I. Rice Pereira's* non-objective work in constructions, which combine elements of both painting and sculpture according to *Neo-Plastic* principles, should also be mentioned.

Greatest support for the *Neo-Plastic* tradition has come from *Harry Holtmann*, as painter and influential teacher.

Within the last few years, a number of painters, sometimes called *abstract expressionists*, who have developed directly out of the formal tradition of *Dada-surrealism* and *Klee*, have come to prominence; they include *Pollack*, *De Kooning*, *Baziotes*, *Stamos*, *Rothko*, *Motherwell*, *Toley*, *Kees*, *Gorky*, and *Hofmann*. Among sculptors following similar trends, the best-known include *Noguchi*, *Hare*, *Smith*, *Lipson*, *Rozak*, *Grippe*, *Boargeois*, and *Ferlier*. Abstract art, scarcely known in America before 1913, has become one of the dominant forces within the multiform activity that constitutes contemporary American painting and sculpture. A random sampling of recent reports on art exhibitions held in various sections of the country points up the popular nation-wide acceptance of abstract art:



Kandinsky and *Jean Arp*. After the revolutionary Armory Show, the main currents of American art did not carry promise of a major trend toward further abstraction; although the *Synchronists*, launched by the Americans, *S. MacDonald Wright* and *Morgan Russel*, in Paris about 1915, were influential for a time and produced reverberations still echoing in California through the later work of *Wright*, resident there, and in the « flux paintings » of *Knaul Merrill*. During the depression years following 1929, anecdotal or documentary regionalism and social-consciousness predominated. In the

ge, headed by the non-objective painter, *Robert Wolff*. Further important stimulus to the abstract and non-figurative movement was provided during the War years and the years following by the extended visits to America of *Mondrian*, *Arp*, *Miro*, *Gabo*, *Hayter*, and many others. Among the best-known American painters who have been long and closely to abstraction are *Stuart Davis* and *G.L.K. Morris*; both artists usually stop short of the non-figurative, retaining realistic suggestions within an abstract framework. In abstract sculpture, *Alexander Calder*, who

Seattle Honors Abstractions
Abstraction has just about taken over the 36th Annual of Northwest artists at the Seattle Art Museum. Of the 108 paintings and 17 sculptures by artists of Washington, Oregon, Montana, Idaho and Alaska, the Museum's curator, *Kenneth Callahan*, writes: « This dominance of the abstract tendency among the awards characterizes the exhibition as a whole, indicating that contemporary artists of this region draw from the same sources as artists in all parts of America and are responding to what seems to be the current national directional trend toward the more abstract ».

Fig. 3: Roberto Sebastian Matta, *La virtù nera*, riproduzione da «Spazio», 4, 1951, p. 40.



Fig. 4: Antonio Sanfilippo, *Un principio*, 1952,
olio su tela, cm 89 x 134. Collezione privata.
Foto courtesy Archivio Accardi Sanfilippo.

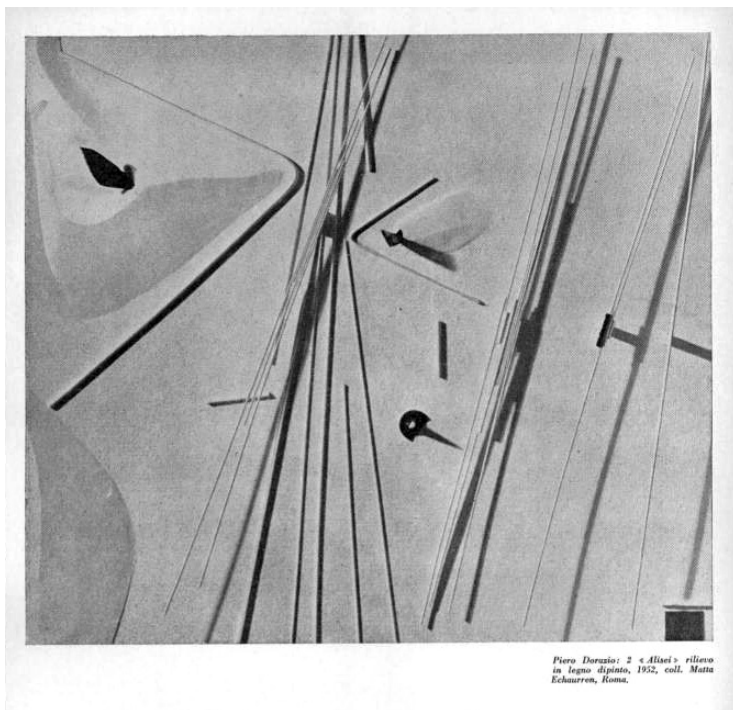


Fig. 5: Piero Dorazio, *Alisei*, 1952, riproduzione da «Domus», 311, 1955, p. 31.

In the 1950s the long wave of surrealism, more specifically the traces of its inheritance and overcoming, touched also the city of Naples: a semantic frame considered prone to magnetic exchanges between the high and the low culture. Taking into account a consolidated historiographical framework and drawing on broader sources in the reading of the phenomena (Villa and De Martino, for example), the following pages question the nature of some experiences inside and outside the Gruppo 58, where the refusal of art as uncontaminated and absolute purity resulted in language and action, and the sinking into the moods of the city became an instrument of ironic and grotesque revolt. The following pages explore the possibility of identifying issues linked to surrealism in a manner that is still vivid, unequivocal. Such issues include: the ethical-political commitment, eros, and the sacred, in the works of LUCA and Giuseppe Desiato, two wandering artists in the removed of daily life and in the «anthropological memory of a popular and plebeian Naples». One wonders, in other words, whether it is legitimate to maintain that there is a connivance between the Surrealist universe and those experiences, even though they are not directly descended from it.

Progressivamente emarginata dalla vita politica ed economica della nazione e governata come un feudo dal “comandante” Achille Lauro, Napoli negli anni Cinquanta è una città immobile, dal tempo pietrificato¹, eppure viva, «così ricca di fermenti da rischiare l'esplosione ad ogni istante e tuttavia sempre differita»².

Le vicende artistiche del decennio si dipanano intorno a questo paradosso che misura la distanza tra la castrante realtà dei fatti (e la vieta tradizione perpetrata) e le forze antagoniste, in «contrasto con l'esistente»³ ma in dialogo con alcuni filoni di ricerca sperimentale dello scenario italiano ed europeo.

Nella sequenza degli eventi, qui detti schematicamente, si rincorrono il già noto e ciò che non si è ancora visto: il dissolversi dell'esperienza del Gruppo Sud di pittura e la costituzione del *Gruppo napoletano arte concreta*; la pittura cosmica di Mario Colucci e l'avvio di un filone informale con Domenico Spinosa; la nascita del Gruppo 58 con Biasi, Castellano, Del Pezzo, Di Bello, Fergola, Persico e la pubblicazione del *Manifeste de Naples* nel 1959⁴. Proprio la curvatura assunta da alcune opere di metà decennio, nonché l'iniziativa editoriale in sei fascicoli di «Documento Sud» (1959-1961) nata in seno alle attività del Gruppo 58, consentono di intercettare l'onda lunga del surrealismo⁵, in verità tracce della sua eredità e del suo superamento⁶.

Un noto passaggio del Manifesto del Gruppo 58 sintetizza, non a caso, le fasi di una immaginifica evoluzione. Si dichiara che qualcosa sta svanendo – gli incanti e i sogni, dissolti tra le «macerie spettrali dei paradisi surrealisti»⁷ –

mentre qualcos'altro nasce «tentando di ricreare *il gesto* più spontaneo e più puro, di stabilire il più autentico rapporto tra la nostra civiltà e i miti primordiali che ancora abitano i suoi tessuti»⁸. A Napoli come altrove, dunque, alcuni dei termini chiave del discorso surrealista convivono, si intrecciano e poi lasciano il passo ad altre parole che evocano un substrato ancestrale e incandescente che fa risuonare più di un'eco:

Riteniamo insomma che sia giunto il momento di chiudere il tormentoso rubinetto dell'inconscio e di gettare un ponte fra il presente della nostra civiltà spirituale e l'Origine, dimostrando quanto questa civiltà sia ancora capace di cantare con semplicità le albe primordiali pulsanti nella memoria del suo sangue⁹.

L'orizzonte storiografico in cui le esperienze citate si collocano è stato delineato da tempo sia nelle sue linee generali che in alcuni snodi decisivi. La reciproca rivelazione e gli scambi epistolari tra Colucci¹⁰ e Baj, tra "il Vesuvio e la bomba"¹¹ (due fattori concreti ma diversi di latenza della catastrofe), il viaggio a Milano di Colucci, Biasi, Palumbo, Stefanucci (1953), l'adesione al movimento nucleare milanese che intanto lavora ad una «pittura materica immaginista, di accento neosurrealista»¹², le occasioni espositive condivise in diverse città italiane, la sottoscrizione del manifesto "Per una pittura organica" (1957) e del successivo di Albisola Marina (1957), hanno rappresentato le fondamenta di un'architettura critica consolidatasi successivamente sia grazie a studi sui protagonisti, che attraverso la capillare ricostruzione delle relazioni tra «Documento Sud» e le riviste cosiddette "sorelle" («Phases», «Edda»)¹³, dei legami tra Biasi e il «poeta intriso di cultura surrealista» Édouard Jaguer o delle declinazioni patafisiche nelle ricerche di Mario Persico.

A partire da questo impianto ma sacrificando strade già battute, le pagine seguenti s'interrogano sulla natura di alcune esperienze dentro e fuori il Gruppo 58. Viene sondata la possibilità di individuare, ancora vivide e non addomesticate dai traffici del mercato, questioni inequivocabilmente legate al surrealismo come l'impegno etico-politico, l'eros, il sacro. È lecito, in altre parole, immaginare che nell'«impresa di spasimo»¹⁴ di artisti «corsari, remiganti nel putiferio»¹⁵, erranti nel rimosso della vita quotidiana e nella «memoria antropologica di una Napoli popolare e plebea»¹⁶, ci sia una connivenza con quel mondo anche se da quello «non discendono necessariamente»¹⁷?

Il peculiare spessore "etnografico" di alcune esperienze nate in città ci viene incontro, invitando ad assumere fonti più "larghe" nella lettura dei fenomeni: le pagine salienti di Emilio Villa che portano con sé, nel segno dell'eterodossia e della trasgressione culturale, anche gli squarci del pensiero aperti da George Bataille o gli studi di Ernesto de Martino che con *Il mondo magico* (1948)

e poi con *Sud e Magia* (1959) fissa alcuni concetti fondamentali delle sue teorie antropologiche.

Proprio Emilio Villa, pur evidentemente invitato, non compare tra coloro che aprono *l'Inchiesta sulla cultura a Napoli* curata da Lea Vergine per «Marcatré»¹⁸, un'indagine giudicata da molti (Martini e Caruso, ad esempio)¹⁹ un punto di non ritorno nell'analisi delle tensioni e della diversità di sguardi sull'arte in città. L'inchiesta presenta le opinioni di Argan, Baj, Eco, Dorfles, Bologna, Sanguineti, in quegli anni diversamente coinvolti nelle vicende napoletane, prima della lunga carrellata di dichiarazioni dei diretti protagonisti. Le posizioni espresse nei confronti del Gruppo 58 e delle realtà poi scaturite dalla forza aggregatrice di Luigi Castellano, LUCA, sono sufficientemente chiare. I ricordi partecipati di Baj fanno compagnia al racconto incalzante di Umberto Eco (che parla di uso di «feticci scoperti in loco») e all'entusiasmo di Edoardo Sanguineti che dichiara:

chiunque conosce la "Scuola di Napoli" sa quanto questa pittura [...] sia pienamente radicata, ferocemente radicata, proprio nella sua stessa forza di eversione, al suolo in cui si sviluppa: caso quasi unico, oggi, in Italia. E caso che ha permesso ai napoletani di inventare, assai naturalmente, parecchi anni or sono, una loro pittura "pop" dove "pop" – caso unico al mondo – indica veramente ciò che è "popolare", l'orizzonte intiero della mitologia locale, aulica e volgare, dotta e folkloristica²⁰.

Di altro tenore le considerazioni dello storico dell'arte Ferdinando Bologna. La ricostruzione del panorama artistico degli ultimi vent'anni è impostata in modo tale che le vicende descritte appaiano come *il* riflesso di uno scenario politico e sociale. L'indizio della rinascita è fissato simbolicamente nell'immediato dopoguerra con l'affrancamento dal pittoresco condotto dal Gruppo Sud, pertanto non si risparmiano attacchi contro quelle esperienze accusate di riportare alla ribalta il folklore.

Figurarsi cosa pensare, allora, di un modo tanto più tortuoso, confuso e in ultima analisi folkloristico, quale è quello tenuto dai "misteriosofi" e dagli occultisti del "Gruppo 58" (si pensi all'"incessante susseguirsi di fatti emozionali enigmatici e sorprendenti" di cui Persico percepiva nel 1959 "soltanto il fascino": "Fatti e Cose" che egli definiva "presenze ancestrali"; o si pensi addirittura alla "psicosi ancestrale del mistero e del sacro" di Biasi nel 1962. Quanto parlano e scrivono, tra l'altro, questi pittori!²¹

La refrattarietà a conformarsi a un'idea omologata (ripulita?) di modernità adombra, per gli artisti più di uno scacco: quello generato da un contesto immobile e poco aggiornato e quello più infido, tuttavia non meno deleterio, legato ad ambienti culturali ostili alla forza dell'irrazionale.

Naturalmente non credo che esista una “specificità” della cultura artistica napoletana nel senso di una costante tradizionale, riconoscibile per necessità di origine negli artisti di questa porzione geografica d’Italia. Perciò non credo nella realtà di una vena barocca e “vesuviale” che, al dire di certi critici, caratterizzerebbe anche gli artisti napoletani di oggi. Dove essa affiora, come ho detto, mi pare che sia per puro compiacimento e va senz’altro giudicata come fatto deteriore²².

Seppure negandone l’esistenza – rimuovendola strategicamente, forse – Bologna si esprime su di una “specificità” che, laddove affiora, viene ritenuta deteriore. La fatica ad accettare che elementi prettamente “territoriali” non siano considerati residui negativi di un mondo arcaico ma siano funzionali ad un ambito di sperimentazione e di “ricostruzione” culturale e politica o che comportamenti “plebei” siano semplicemente una strategia consapevole per scardinare lo *status quo*, mettendo in relazione passato e futuro, ha radici profonde. Sembra riconducibile a quei pregiudizi verso il “pensiero magico” che all’epoca connotava diversi contesti. Pregiudizi contro cui, è noto, Ernesto de Martino aveva costruito e sviluppato le sue indagini.

Tale tratto, che sarebbe in ogni caso improprio considerare come agente di un’identità artistica univoca, costituisce d’altra parte una risorsa ineludibile. In una cornice semantica di per sé incline agli scambi magnetici tra primitivo e colto, dove l’attenzione verso un’alterità bassa, materiale è considerata cifra ricorrente, il rifiuto dell’arte come purezza incontaminata e assoluta è diventato linguaggio e azione e lo sprofondamento negli umori della città è stato strumento ironico e grottesco di rivolta²³.

La trazione del linguaggio verso il basso, attraverso il peso della materia, si era già manifestata nelle opere realizzate da Colucci con la tecnica dell’acqua pesante: un’emulsione di colori, smalti e vernice su cui venivano sovrapposte a distanza di tempo altre colature, ottenendo una più evidente consistenza materica sulla superficie della tela. Una tecnica, ripresa quasi per sfida da LUCA negli anni ‘50 quando esordisce, che fa dire a Henry Delau in *Imagerie cosmica meravigliosa* che

egli va, armato di nitroglicerina ed acqua pesante, a riporre nel più profondo sottosuolo della sua città, speleologo-poeta, le sue cariche di tritolo, le innesca, ne morde la miccia, la incendia con un frizzo, e sale in superficie. Non gli basta il suolo, sale su in alto astronauta poeta per quel cielo che sentì offeso da Dante e dalle romanze di Tosti [...] Sale in alto ad attendere lo scoppio. Quando avviene egli lo ferma. In un istante laggiù si era tutto sconvolto, sventrato, distrutto, le cose illustri, i monumenti sono crollati, solo frammenti impossibili lo hanno raggiunto²⁴.

Accanto all’esperienza pittorica che nel suo percorso è più intima e più circoscritta, è l’opera inesausta e militante condotta in nome di una trasformazione del presente, «sparata fuori a sgranate successive»²⁵, a manifestarsi in tutta la sua potenza rendendo vano ogni tentativo di contenimento. Certo, come è stato

scritto di recente, l'avanguardia che più gli era prossima era il cubofuturismo russo «di cui echeggiava l'attitudine rivoluzionaria insieme alla ricerca sui linguaggi, soprattutto verbo-visivi, di una comunicazione ideografica più che di messaggi»²⁶, tuttavia, per quella "parola corporea" agita sotto forma di provocatoria invettiva e per le relazioni che lo tengono molto legato e insieme molto distante dal PCI, LUCA incarna la complessità che accompagna l'adesione ideologica alla liberazione collettiva.

Il suo 'autorevole' corpo – organico "dispositivo" di affermazione prepotente del gesto irriverente, era il grembo d'improvvisate intuizioni e di decostruttiva intelligenza, eccedente di forme, gesti, suoni, immagini – si presentava come organo polimorfo di rivolte dell'esistente, "corpo attivo" di un pensiero "paradossale", sconfinante e insieme accentrante. Movimento della "rivoluzionizzazione" (di Luca, frequente neologismo, per indicare la dinamica dei processi di trasformazione) dei linguaggi nel conflitto sociale come conflittualità dei linguaggi medesimi, fuori delle coesistenze pacifiche col 'regime' delle tendenze dell'arte e della cultura. Una corporea alterità oppositiva si faceva spazio, irruente progettazione di strategie del rifiuto e della "critica di classe", irruzioni di apocalittiche immaginazioni per memorabili narrazioni di autobiografici scenari relazionali e culturali²⁷.

Nel cuore del decennio Cinquanta ha inizio anche la storia di Giuseppe Desiato (1934), una storia artistica segnata dalla potenza dell'eros, dall'immersione nel sacro, dalla crudeltà necessaria delle "crocifissioni". Le sue prime prove sono di natura pittorica, tuttavia Desiato prende a pensare e lavorare in modo differente rispetto ai protagonisti del Gruppo 58. Della pittura avverte l'urgenza e la necessità ma ne verifica l'"incompletezza" tanto che le tele dipinte diventano sovente il luogo davanti al quale si inscena un'azione. Alcune precoci testimonianze fotografiche risalenti al 1955 sono rivelatrici di questa tendenza così come di una prossimità totale al proletariato marginale e alla "cultura del vicolo". In una di esse l'artista (fig. 1) è ritratto dall'amico Vittorio Bonanno mentre canta nel suo studio con una chitarra tra le mani, disteso ai piedi di una sua tela dipinta. Non possiamo sentire il suono della melodia o il canto, ma la posa assunta dall'artista evoca un turbamento intenso, come se fosse in preda ad una energia trattenuta che poi si sprigiona. Si può leggere questo stato alla luce di quelle «forze primarie» che segnano alcune trame dell'Informale, o nell'accezione villiana di "azione" fondata su «presupposti mitico-religiosi»²⁸ ovvero in relazione con il sacro, ma anche utilizzando un concetto cardine degli studi di de Martino, ovvero la labilità della presenza e la sua successiva riconquista: «una sorta di discesa agli inferi con cui si risale alle radici stesse dell'esserci. Lo sciamano si "perde" in modo controllato per poi riconquistare la stabilità della presenza – non solo per sé ma per l'intera sua comunità»²⁹. Allora, come oggi, Desiato viveva nei Quartieri Spagnoli. In questo contesto, ma non solo, non era percepito come un artista ma, piuttosto,

come una figura eccentrica dotata di uno carisma speciale che gli consentiva di fare cose fuori dall'ordinario.³⁰

La presenza, l'umore, l'odore, il coraggio, la miseria, la vigliaccheria, gli escrementi ed il profumo della gente dei vicoli è stata determinante per il mio lavoro. Anche se con questa gente io non potevo esprimere visivamente l'underground del sesso, della religione e del colore, ci sono riuscito soltanto eludendo con loro il vero problema arte-pittura, comportamento, godimento e sofferenza del fare artistico³¹.

L'appartenenza al proletariato marginale, il legame con i suoi riti sono decisivi per la sua ricerca artistica. In ulteriori scatti di metà decennio (figg. 2-3), Desiato è truccato e vestito da donna.

A venti anni, mi entusiasmo, ed entro nella pittura dei celesti dei gialli dei veli e delle stoffe, facendo di tutto questo una sola cosa. In questi anni gli omosessuali di alcuni quartieri napoletani mi invitano a suonare per loro, simulando il parto e il matrimonio: partoriscono le bambole e si sposano per strada. Questa esperienza è importante per me, tanto che mi vesto da donna e mi faccio fotografare³².

L'artista sembra aver assunto le fattezze di un *femminiello*, una figura chiave del vicolo che per la sua natura ibrida, e perciò liminale, è investito di sacralità³³. Le cerimonie, a cui si allude anche in questo ricordo autobiografico, simboleggiano «gli eventi principali della vita dei soggetti "comuni"»³⁴ riprodotti in maniera tale, però, da sovvertire ogni ordine stabilito e decostruire ogni presunta "naturalità". Quella di Desiato è un'attività artistica tutta trascorsa tra mezzi e situazioni diverse, realizzando i *Monumenti inutili*³⁵ dalla precaria configurazione con cui è stata messa in discussione non solo la finitezza dell'opera ma anche ogni logica dell'utile e della conservazione³⁶; attraversando Fluxus e la Body Art, instaurando legami preziosi con gli azionisti viennesi e producendo brevi film in super8 delle azioni in studio e in strada, molte delle quali dedicate a "matrimoni", "processioni", "crocifissioni". Scavando nel sottosuolo delle pulsioni, arrivando vicino al caos dove l'agire umano non ha morale, dove non esiste la possibilità di distinguere il bene dal male, Desiato ha incontrato il sacro, prima di ogni *profilassi* o strumentalizzazione, mostrando, indirettamente, quanto il pensiero e i concetti chiave di Georges Bataille possano essere strumenti utili per "liberare" nuove letture di un lavoro radicale.

1 È Silvio Perrella a parlare di «tempo pietrificato» riferendosi a Ermanno Rea e al suo *Mistero napoletano*: un'immobilità icasticamente descritta nel libro attraverso l'immagine di orologi bloccati (si veda S. Perrella, *Gli anni Cinquanta a Napoli: andirivieni letterari*,

- in *Napoli 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Ferrara 2000- 2001, a cura di A. Tecce, Ferrara, 2000, p. 94).
- 2 L. Caruso, *Un "agitatore" della nuova cultura nel Mezzogiorno degli anni Sessanta*, in *id., Sperimentalismo a Napoli*, Livorno, 1991, p. 77.
 - 3 *Ivi*, p. 5.
 - 4 Il *Manifeste de Naples*, redatto nel gennaio del 1959, viene sottoscritto, tra gli altri, da Enrico Baj, Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti.
 - 5 Sul rischio di dilatare il surrealismo oltre misura, oltre i confini della sua temporalità si veda A. Trimarco, *Surrealismo: scritti 1970-2010*, Napoli, 2011, p. 13 ss.
 - 6 Ne *Il Ponte dell'Avanguardia*, un articolo che si offre come un bilancio delle attività svolte fino a quel momento dal gruppo e insieme un'autoinvestitura nella rete di relazioni internazionali, si legge di una vicinanza allo «sperimentalismo centro europeo» dalla seconda «vague» surrealista ai «Cobra», ai «Nucleari» (si veda [G. Biasi], *Il ponte dell'avanguardia. Napoli-Milano-Bruxelles-Paris*, in «Documento Sud», 4, 1960, p.n.n.).
 - 7 *Manifesto del Gruppo 58 – movimento di pittura nucleare*, ripubblicato in *L'impassibile naufrago. Le riviste sperimentali a Napoli negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra (Napoli, Villa Pignatelli, 5 novembre – 7 dicembre 1986), a cura di S.M. Martini, Napoli, 1986, pp. 40-41.
 - 8 *Ibidem*.
 - 9 *Ibidem*.
 - 10 La sfuggente vicenda artistica di Mario Colucci – «l'antesignano», come fu definito da Villa – è emblematica per cogliere l'intreccio di fonti e procedure su cui si è innestata la *vague* nucleare. Il polimaterismo di derivazione prampoliniana, la pratica dello sgocciolamento giunta in città per via del misterioso americano Robert Foster, anticipano l'utilizzo della cosiddetta acqua pesante, la tecnica che più lo rende prossimo a Baj. Sul finire degli anni Cinquanta, Colucci si ritira dalla scena artistica tanto da non risultare, nemmeno, tra i firmatari del *Manifeste de Naples*. Si sottrae alla dittatura del mercato, si allontana (o viene allontanato) dai suoi compagni di strada, si disinteressa dei rapporti con la critica ma non smette di lavorare, sperimentando nuove forme espressive. Da qui la realizzazione di scritture veloci, esiti di fascinazioni matematiche e filosofiche, riconducibili all'automatismo e alle proposte letteristiche avanzate su «Potlatch», rivista che riceveva abitualmente fin dalla sua fondazione.
 - 11 Si veda E. Sanguineti, *Il Vesuvio e la bomba*, in *L'impassibile naufrago*, cit., pp. 83-86.
 - 12 G. de Marchis, *L'arte in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in *Storia dell'arte italiana. Il Novecento*, Torino, 1982, p. 605.
 - 13 Alle precoci ricostruzioni di Arturo Schwarz firmate con lo pseudonimo di Tristan Sauvage (*Arte Nucleare*, Milano, 1962) seguono, a far data dalla metà degli anni ottanta, le ricerche condotte per importanti progetti espositivi come *L'impassibile naufrago* (Villa Pignatelli, 1986) e *Fuori dall'ombra* (Castel Sant'Elmo, 1990-1991). I corposi saggi di M.A. Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Napoli, 2005 e M. Bignardi, *La pittura contemporanea in Italia Meridionale*, Napoli, 2003 restano fonti importanti. Riguardo gli specifici focus, si vedano M. D'Ambrosio, *Documento Sud (1959-1961), rivista dell'avanguardia europea*, in «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», 2, 2018, pp. 430-445; G. Di Natale, *Il sortilegio dell'immagine. Guido Biasi ed Édouard Jaquer tra «Documento Sud» e «Phases»*, in «Napoli Nobilissima», 4, 2013, pp. 35-54; *id.*, *Edouard Jaquer, Phases e l'Italia*, Roma, 2021.

- 14 E. Villa, *Napoli Porta pittura*, in *id., Attributi dell'arte odierna 1947-1967* (nuova edizione ampliata a cura di A. Tagliaferri), Firenze, 2008, p. 271. L'attrazione di Villa per le vicende napoletane è tale da condurlo alla redazione di diversi testi critici nonché alla pubblicazione di alcuni contributi sulla rivista «Linea Sud». Si vedano, nel volume citato, anche i contributi dedicati a Luca (Luigi Castellano) e Giuseppe Desiato.
- 15 *Ibidem*.
- 16 F. Cipriano, *Avvento, rivelazioni e trascendenza di LUCA (Luigi Castellano). Annotazioni per un'immagine impossibile*, in <<http://www.frequenzepoetiche.altervista.org>>, gennaio 2019 (consultato il 10 novembre 2020).
- 17 F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano, 1959, p. 8.
- 18 Nelle battute iniziali dell'inchiesta, il direttore Eugenio Battisti, ribadendo suo malgrado una lettura ricorrente della città come "realtà a sé", avverte la necessità di giustificare la scelta «di estrarre arbitrariamente una fisionomia locale da un panorama che è ormai sostanzialmente nazionale» (*Inchiesta sulla cultura a Napoli*, in «Marcatré», 14-15, 1965, p. 7). Nell'elenco delle figure "esterne" interpellate risulta anche il nome di Emilio Villa accompagnato dalla secca quanto disattesa comunicazione: «la testimonianza di Emilio Villa verrà pubblicata nel prossimo numero».
- 19 Si veda S.M. Martini, *Immagine, immaginazione e impaginazione*, in *L'impassibile naufrago*, cit., pp. 28-29.
- 20 E. Sanguineti, *Risemantizzazione del reale*, in *Inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., pp. 26-27.
- 21 F. Bologna, s.t., in *L'inchiesta sulla cultura a Napoli*, cit., p. 22.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Gli scambi tra "primitivo e colto" sono da decenni al centro di numerosi studi di ambito teatrale e antropologico. Si vedano ad esempio A. Rossi, R. De Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo: rituali di Carnevale in Campania*, Roma 1977 e i numerosi saggi di Stefano de Matteis. Per l'attitudine "ironica" si tenga conto, invece, delle fotografie pubblicate su «Documento Sud» del madonnaro, della "capuzzella", dei reggiseni al sole accanto agli editoriali di tono "politico" o alle frasi in dialetto raccolte sotto il titolo "la saggezza del Sud".
- 24 H. Delau, *Imagerie cosmica meravigliosa*, in «Documento Sud», 3, 1960.
- 25 Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p. 282.
- 26 Cipriano, *Avvento, rivelazioni e trascendenza di LUCA (Luigi Castellano)*, cit.
- 27 *Ibidem*.
- 28 A. Tagliaferri, *La parola assoluta*, in Villa, *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, cit., p. 389.
- 29 F. Dei, A. Fanelli, *Magia, ragione e storia: lo scandalo etnografico di Ernesto De Martino*, introduzione a E. de Martino, *Sud e magia*, Roma, 2015, p. XIV. Ci appare corretto segnalare che Ernesto de Martino e i suoi studi sul tarantismo pugliese sono stati "usati" da Valérie Da Costa per leggere alcuni lavori di Pino Pascali come la *Vedova blu* (1968). Si veda V. Da Costa, *Pino Pascali: retour à la Méditerranée*, Dijon, 2015.
- 30 Tra i numerosi artisti italiani e internazionali con cui è entrato in contatto, Desiato aveva la fama di uno sciamano, di persona fuori dall'ordinario. Charlotte Moorman o Al Hansen, ad esempio, si sono espressi in tal senso. In una recente conversazione con l'artista mi è stato raccontato che Emilio Villa, che già ne conosceva il lavoro per il tramite di Luigi Castellano e Claudio Costa, in occasione del loro primo incontro risalente alla metà degli anni sessanta, lo onorò e riverì come si fa con un sacerdote.

- 31 G. Gabrielli, *Intervista a Giuseppe Desiato*, in «Juliet», 92, 1999: <<https://1995-2015.undo.net/it/magazines/933694500#>> (consultato l'8 aprile 2021).
- 32 G. Desiato, *Autobiografia*, dattiloscritto, 1999, in Archivio Giuseppe Desiato.
- 33 "Femminiello" è un termine con cui a Napoli si indica un'esperienza *gender nonconforming*. Si veda nello specifico, per la sacralità di questa figura, M. Mauriello, *Corpi dissonanti: note su gender variance e sessualità. Il caso dei femminielli napoletani*, in «Archivio antropologico mediterraneo», 20 (2), 2018, p. 211.
- 34 M. Mauriello, *Altri generi in performance. La rappresentazione dell'esperienza trans a Napoli*, in «Annali-Università degli studi Suor Orsola Benincasa», 2017, p. 210.
- 35 Mi permetto di rimandare a M. De Vivo, *In bilico, nel tempo. Prime considerazioni sull'arte e sulle azioni di Giuseppe Desiato*, in «Acting Archives», 18, 2019, pp. 71-94.
- 36 Si veda G. Bataille, *Il dispendio*, a cura di E. Pulcini, Roma, 1997.



Fig. 1: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.



Fig. 2: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.



Fig. 3: Giuseppe Desiato, performance, 1955.
Courtesy Archivio Giuseppe Desiato.