

**Predella** journal of visual arts, n°49 e ½, 2021 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph 

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

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto: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

*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!"<sup>1</sup>.

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 origini<sup>2</sup>. 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 1950<sup>3</sup>, 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 Dalí<sup>4</sup>. Le presenze precoci e continuative all'Obelisco dei neo-romantici Eugene Berman e Pavel Tchelitchew<sup>5</sup> 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 Roma<sup>6</sup>.

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 tendenze<sup>7</sup>. 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 1955<sup>8</sup>. 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 galleria<sup>9</sup>. 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 altri<sup>10</sup>. 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»<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup>. 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 politico<sup>13</sup>.

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 Berman<sup>14</sup>. 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 balletto<sup>15</sup>, 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)<sup>16</sup>, 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 Corso<sup>17</sup>. 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 arte<sup>18</sup>.

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 numero<sup>19</sup>. A seguito del trasferimento post-bellico a Roma, Tchelitchev approfondì il suo dialogo con il rinascimento italiano<sup>20</sup>, 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»)<sup>21</sup> (fig. 2). Del Corso porterà la seconda mostra di Tchelitchev (1955) al Naviglio di Cardazzo, come del resto avvenne anche per Tanguy e altri<sup>22</sup>.

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. Roberts<sup>23</sup>.

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 Barra<sup>24</sup>. 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 dissimulata<sup>25</sup>. 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 collezione<sup>26</sup>.

### *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, etc<sup>27</sup>. 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 voce<sup>28</sup>. 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 centrale<sup>29</sup>, 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»<sup>30</sup>. 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)<sup>31</sup>. 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 parlamentari<sup>32</sup>.

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'organizzazione<sup>33</sup>. 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»<sup>34</sup>.

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 moda<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>.

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'arte<sup>37</sup>. 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»<sup>38</sup>. 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 Gallery<sup>39</sup>. 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'occasione<sup>40</sup>. Spiccava sulla copertina del catalogo *La notte di Pisa* (1952), un omaggio italiano alla torre pendente sorretta da un cucchiaino sovradimensionato<sup>41</sup> (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 italiano<sup>42</sup>. Sebbene con accenti spesso negativi (algido intellettualismo, assenza di buona pittura, illustrazionismo) la critica riconobbe la rilevanza dell'evento. Il successo di vendite fu immediato<sup>43</sup>. 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*»<sup>44</sup>.

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 guerra<sup>45</sup>. 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 1953<sup>46</sup>: 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 Soby<sup>47</sup>. 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 anni<sup>48</sup>: 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 lire<sup>49</sup>. 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. Chevrefils 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. Chevrefils 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](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).

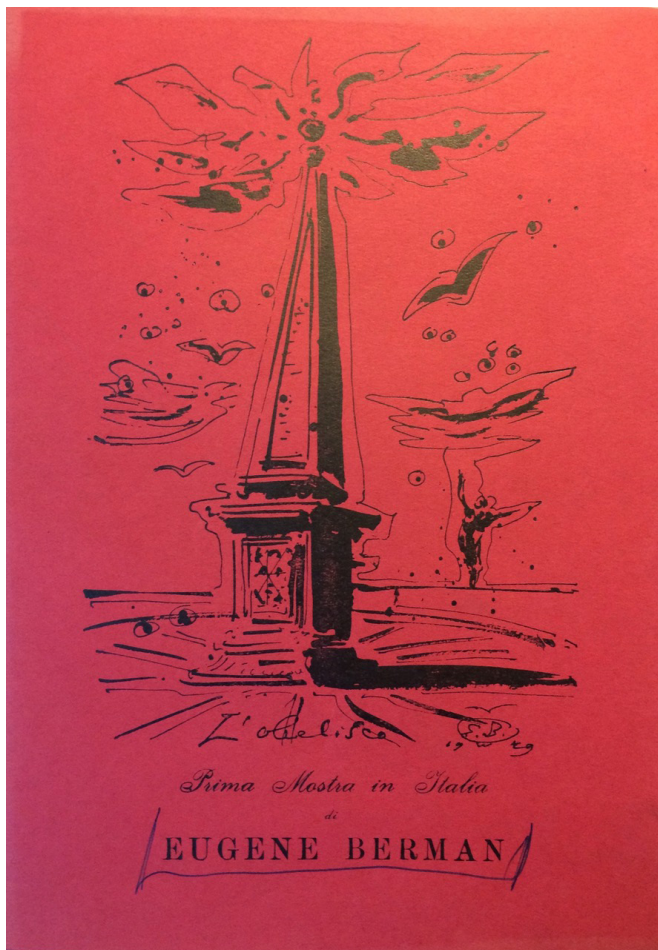


Fig. 1: Copertina del catalogo della mostra di Eugene Berman alla Galleria L'Obelisco, Roma, 1949.

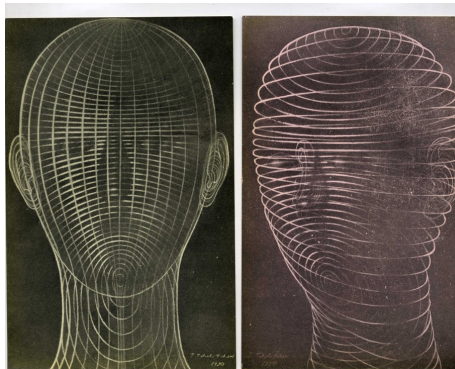


Fig. 2: Pavel Tchelitchew, *Heads*, 1950.

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.