

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

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-metaphisici 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 Stanislaò 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 *colimaçonné* 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 suddivise 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.

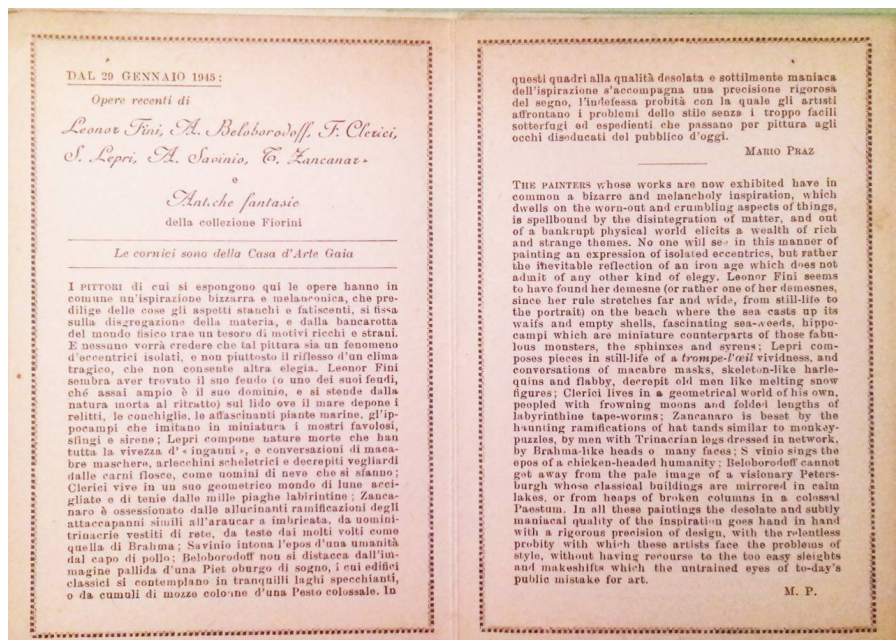


Fig. 2: Cataloghino della mostra di Leonor Fini, Stanislao Lepri, Fabrizio Clerici, Alberto Savinio e Aleksandr Beloborodov.
Galleria - Libreria La Margherita, Roma, 29 gennaio 1945.



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).

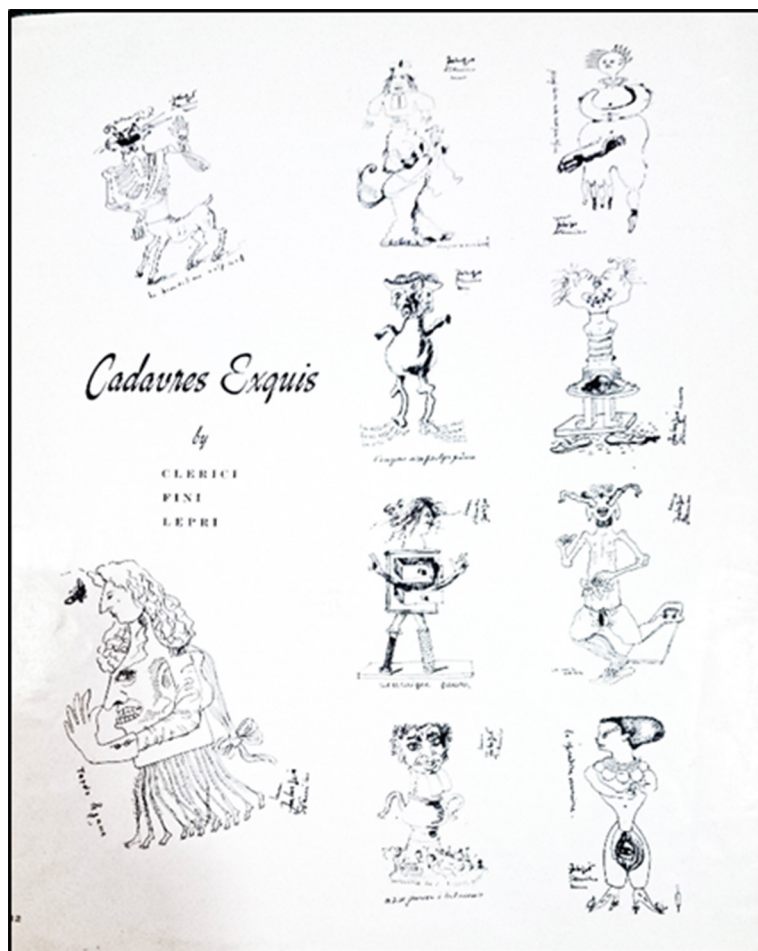


Fig. 4: *Cadaveri squisiti* di Fini, Lepri e Clerici in «View», febbraio 1946.