



2023

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

eum

Rivista fondata da Massimo Montella



Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

n. 27, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore / Editor in chief Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozzi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor Oltrepagina srl

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Percorsi dell'astrazione negli anni Cinquanta: Note sulle *Spirali* e i *Totem* di Roberto Crippa (1950-1956)

Caterina Caputo*

Abstract

L'articolo ripercorre la vicenda artistica di Roberto Crippa (Monza, 1921 – Bresso, 1972) a partire dal 1950, ovvero dalla data della sua adesione al gruppo degli Spazialisti, con il quale, quell'anno, sottoscrisse la *Proposta di un regolamento. Movimento spaziale*. Partendo da un'analisi delle opere eseguite tra il 1950 e il 1956, e dal reperimento di documenti d'archivio per massima parte inediti, il presente contributo rintraccia come snodi centrali della poetica di Crippa non solo la militanza nello Spazialismo e la conoscenza degli esiti elaborati dalle correnti informali coeve, ma ritrova nei contatti con i surrealisti – in particolare nel rapporto diretto con Roberto Matta, Enrico Donati e gli artisti gravitanti intorno

* Caterina Caputo, docente a contratto, Università degli Studi dell'Aquila, Dipartimento di Scienze umane, viale Nizza, 14, 67100 L'Aquila, e-mail: caterina.caputo@univaq.it.

Per il supporto nel reperimento dei materiali archivistici, finalizzato alla stesura di questo articolo, desidero ringraziare il personale del Getty Research Institute (Los Angeles) e Jens Mangerud della Nordic Library di Atene. Per i consigli e l'attenta rilettura ringrazio Giuseppe Di Natale e Claudio Zambianchi.

alla Iolas Gallery – uno snodo fondamentale per comprendere appieno le sperimentazioni linguistiche compiute dall'artista nel corso degli anni Cinquanta.

The article investigates Roberto Crippa's (Monza, 1921 – Bresso, 1972) artistic career from 1950, when he joined the Spatialist group signing the Manifesto *Proposta di un regolamento. Movimento Spaziale*. By analysing unpublished archival documents, as well as paintings the artist made between 1950 and 1956, this study outlines as a fundamental chapter of Crippa's art not only the Spatialists' theories and post-war Art Informel trends. It finds, in fact, in the contacts with the Surrealists – in particular in the relationship with Roberto Matta, Enrico Donati and the artists who gravitated around the Iolas Gallery – the key junction to fully understand the linguistic experimentation carried out by the artist during the 1950s.

1. Premessa

Le serie di *Spirali* dipinte da Roberto Crippa (Monza, 1921 – Bresso, 1972) a partire dal 1950 – data della sua adesione allo Spazialismo¹ – segnano un netto momento di rottura rispetto all'impianto compositivo delle precedenti opere post-cubiste di fine anni Quaranta. Invece di una suddivisione per piani geometrici è ora il segno a scandire lo spazio della tela².

Fu forse l'utilizzo di una linea grafica impulsiva, affiancata alla stesura libera del colore sul piano pittorico, che indusse alcuni critici, tra cui Alain Jouffroy, a definire l'artista «un des tous premiers peintres européens à pratiquer l'action-painting, [...] utilise les lois de la mise en page et du rythme linéaire pour parvenir à un sommet où ces lois s'abolissent et deviennent *vie*»³. Crippa, tuttavia, non si presentò mai come prefiguratore italiano dell'Action Painting. In un'intervista rilasciata nel 1970, definiva il segno delle sue precedenti spirali non come ritmi gestuali spinti da un impulso interiore, ma «indicazioni accentuate dinamicamente di un mondo di scoperte e di presagi nuovi, [...] *unità spazial[i] in una sintesi che afferra uomo e universo*»⁴. In linea con le teorizzazioni dello Spazialismo, il segno era per Crippa il modo di esperire lo

¹ Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian, Beniamino Joppolo e Milena Milani furono i firmatari del *Primo Manifesto Spaziale* (1947). A sancire invece l'adesione di Crippa allo Spazialismo fu, nel 1950, la firma del documento *Proposta di un regolamento. Movimento spaziale*. Il presente contributo estende una parte delle mie ricerche dedicate allo studio della diffusione del surrealismo in Italia nel secondo dopoguerra (cfr. Caputo 2020; Caputo 2021).

² Per una più ampia panoramica su Roberto Crippa si rimanda a Caramel 1999; Colombo 2009. Sul contesto artistico milanese degli anni Cinquanta cfr. Pola 2003.

³ Jouffroy 1963. La lettura data delle opere di Crippa come esempio di espressionismo astratto italiano emerge nella critica a partire dai primissimi anni Sessanta. Anche Filippo Scropo, per esempio, come Jouffroy, aveva definito Crippa «primo artista italiano dell'action-painting»; Scropo 1962.

⁴ Crippa 1970. Il corsivo è dell'autrice.

spazio attraverso i mezzi della pittura, di ridefinire l'opera nel «suo rapporto con l'ambiente in cui avrebbe dovuto vivere»⁵. In occasione di una delle sue prime esposizioni personali allestite alla galleria del Naviglio a Milano, Giampiero Giani sottolineava la libertà compositiva e il calligrafico ritmo delle *Spirali*: «un esasperato intensificarsi della linea che si divincola e si trasforma nel guizzo nervoso di un segno ritmico, di calligrafica ossessione, ovale, tondo, lineare, tondo, lineare, ovale, che spazia libero su di un piano di colore»⁶. In sostanza, i fluttuanti e filamentosi grovigli di Crippa presentavano uno scarto sottile (ma significativo) rispetto al *dripping* espressionista di Pollock. Un dato, questo, che fu rimarcato nel 1959 da Lawrence Alloway, in occasione di una mostra collettiva che presentava alcune *Spirali* all'Institute of Contemporary Arts di Londra. Spiegava Alloway:

[Crippa's] imagery is linked with the pouring techniques of Jackson Pollock. However, unlike Pollock's drip paintings, Crippa's line is of even thickness and has, as a rule, regularity of direction. His skeins of paint resemble orbits, so that even when they leave the canvas their continuation is computable, like a comet visiting the solar system whose return can be predicted from its course. These forms of Crippa's are closely analogous to symbols for atoms; not the abrupt, random forms of cloud-chamber photographs, but the criss-crossing ovals of diagrams of electrons circling a nucleus. His flowing graphism is not only an elegant record of the physical movement of the artist's hand, but a symbol of the motion of atoms⁷.

In linea con l'assunto di Alloway, già nei primi anni Cinquanta la stampa italiana aveva messo in luce la distanza che le *Spirali* spazialiste avevano rispetto all'automatismo di certe correnti informali coeve:

Crippa muove per forme, più che dai fili dello scultore Georges Vantengerloo, dai gomitoli dipanati in senso circolare ed ellissoidale dell'Hartung⁸, ma non accetta di questi l'automatismo, la tristezza che ispirano. Queste forme egli le ravviva, dà loro un ordine matematico (come i bianchi tubi al neon di Lucio Fontana all'ultima Triennale milanese) ed al posto delle nere macchie dei dadaisti e dello stesso Hartung, inserisce canti di soli smaglianti colori, si diverte insomma, a ricreare il caos⁹.

Un tale utilizzo del segno – suggerisce Enrico Crispolti – era una prerogativa degli Spazialisti milanesi: «un segno impresso in una materia dinamica, le cui suggestioni emblematiche involgono una qualche dimensione scientifica»¹⁰.

⁵ Crippa 1955, s.p.

⁶ Crippa 1954.

⁷ Alloway 1959.

⁸ Le opere di Hans Hartung furono presentate per la prima volta in Italia alla Biennale di Venezia del 1948, in parte nelle sale in cui era esposta la collezione di Peggy Guggenheim, in parte nel padiglione francese.

⁹ Castellani 1952. Questa stessa lettura si ritrova in Joppolo 1952; Declav 1952.

¹⁰ Crispolti 1987, p. 34.

Sulla scia delle teorizzazioni di Lucio Fontana, nella prima metà degli anni Cinquanta, Crippa aveva utilizzato una linea tesa a generare una spazialità fisico-temporale prima intuita, poi evocata sul piano pittorico attraverso un segno subordinato al caso reduce non tanto delle applicazioni gestuali (tutte interiori) delle correnti informali (europee e statunitensi), ma sembra piuttosto guardare alle recenti ricerche sorte Oltreoceano in ambito surrealista, incentrate non più esclusivamente sull'automatismo, ma interessate a riscoprire le forme dell'immaginazione e dell'inconscio attraverso i parametri della scienza, dell'alchimia, del mito e del primordio. Fu esattamente tra questi estremi che si giocò l'incontro di Crippa con il surrealismo. Un sodalizio di cui resta traccia nelle scelte iconografiche, nei processi creativi e in alcune tecniche utilizzate dall'artista nel corso degli anni Cinquanta.

2. I primi contatti con i Surrealisti

Risalgono circa al 1950 i primi contatti diretti di Crippa con alcuni artisti vicini al gruppo surrealista. La sensibilità ai valori di spazio, tempo e materia maturati nel contesto spazialista milanese aveva condotto il pittore a interessarsi alle ricerche di Enrico Donati e Roberto Matta, i quali tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta si trovavano per varie ragioni in Italia.

Espulso a New York dal gruppo bretoniano, nel 1949 Matta si era trasferito nei pressi di Roma, dove aveva iniziato a frequentare il contesto artistico italiano e a condividere la propria decennale ricerca riguardante la geometria non euclidea, il misticismo e gli studi psicoanalitici¹¹. Secondo Berto Marucchio era stata «la disciplina spaziale»¹² a fare da collante tra l'artista cileno e il gruppo Spazialista, a cui Matta aveva aderito nel 1952¹³. Durante i precedenti anni di esilio americano (tra il 1939 e il 1949), l'artista aveva acceso un vivace dibattito sulle moderne nozioni di spazio, tempo e materia in relazione al binomio natura e immaginazione, vitalismo e psicologia, di cui, a Parigi, si era già occupato prima dello scoppio del secondo conflitto bellico¹⁴. Gli apparati visuali e testuali riguardanti tali riflessioni furono massivamen-

¹¹ Su Matta e l'Italia cfr. Salaris 2012, pp. 9-33.

¹² Marucchio 1952, s.p.

¹³ Cfr. la mostra *Sei artisti spaziali: Capogrossi, Crippa, Dova, Joppolo, Matta, Peverelli* tenuta alla Galleria del Cavallino a Venezia nel 1952.

¹⁴ Significative a tal riguardo furono le sperimentazioni portate avanti dai tre pittori surrealisti Esteban Francés, Gordon Onslow Ford e Roberto Matta, i quali a Parigi, tra il 1937 e il 1938, elaborarono un particolare procedimento compositivo denominato Morfologia Psicologica (*Morphologie Psychologique*), in cui lo spazio veniva tramutato in una sorta di dimensione psicologica dalla forte valenza visiva. Cfr. Onslow Ford 1987, p. 24.

te divulgati all'interno di due riviste newyorkesi vicine al movimento surrealista e diffuse anche in Europa: «VVV» (1942-1944) e «View» (1940-1947), dirette da André Breton e David Hare la prima, da Charles-Henri Ford e Parker Tyler la seconda. Fu in queste testate che si delinearono alcune delle più significative considerazioni circa i nuovi parametri di forma, spazio, tempo ed esperienza in relazione alla produzione artistica surrealista. Nel 1944, per esempio, su «View» uscì un significativo articolo di Stanley William Hayter, *Line and Space of the Imagination*, accompagnato da un disegno realizzato dallo stesso artista con lo scopo di esemplificare visivamente quanto spiegato a livello teorico (fig. 1)¹⁵. Tale testo risulta paradigmatico di una diversa esigenza che in quegli anni si andava profilando nell'entourage surrealista americano, e che consisteva nella ricerca di valori esperienziali e non più solo di processi relegati all'inconscio. In *Line and Space of the Imagination* Hayter suggeriva quelli che a suo avviso erano i mezzi migliori per poter rendere nello spazio compositivo i sintagmi dell'immaginazione; inoltre puntualizzava che per restituire all'opera d'arte l'esperienza spaziale nella sua completezza era necessaria una compartecipazione di diversi elementi percettivi (tattili, visivi, uditivi), considerati nella loro complessità e relazione d'insieme. In tale processo – precisava Hayter – la linea risultava essere la traccia grafica più idonea alla resa visiva dello spazio-tempo nella composizione artistica¹⁶.

L'utilizzo della linea come elemento di esplorazione e definizione dello spazio compositivo e allo stesso tempo immaginativo dell'artista affiora con chiarezza anche nei dipinti e nei disegni visionari di Matta, molti dei quali furono pubblicati nei fascicoli di «View» e «VVV»¹⁷. Ad oggi non si conosce l'effettiva diffusione di queste fonti testuali e visive nei circuiti artistici italiani degli anni Quaranta e Cinquanta. È nota, però, la collaborazione della roma-

¹⁵ Hayter 1944. L'approccio pragmatico che caratterizza l'articolo di Hayter proviene da una specifica concezione dell'arte che l'artista aveva elaborato durante la lunga attività del suo Atelier 17: uno studio di incisioni fondato a Parigi nel 1927. Originariamente situato in rue du Moulin Vert, il nome dell'Atelier deriva dalla sua successiva ubicazione al 17 di rue Campagne Première, dove l'artista si era stabilito all'inizio degli anni Trenta. A Parigi Hayter aveva aderito al movimento surrealista e numerosi furono i membri del gruppo che frequentarono il suo Atelier. Sprodoti dalle sperimentazioni di Hayter, secondo cui la stampa non era necessariamente un metodo di riproduzione ma piuttosto una forma di creazione artistica autonoma, nell'Atelier 17 spesso gli artisti lavoravano direttamente sulle lastre da stampa. Per via della guerra nel 1939 Hayter sospese le sue attività a Parigi per trasferirsi nel 1940 a New York. L'Atelier fu riaperto nelle aule della New School for Social Research, dove divenne un importante luogo di incontro tra artisti europei e americani. Cfr. Moser 1978; *Hayter et l'Atelier 17: quinze ans d'activité* 1981.

¹⁶ Scrive Hayter: «We find that line, having in its function the same essential ambiguity as the image in the spherical mirror, gives us an enormous positive advantage in the description of the space of the imagination – not for its lucidity, but because of its possibilities of expressive ambiguity». Hayter 1944.

¹⁷ Si veda per esempio Duits 1943.

na galleria L'Obelisco ad alcuni fascicoli di «View»¹⁸, ed è pertanto plausibile la circolazione di questi numeri a Roma. In aggiunta, è possibile affermare che i contenuti delle due testate giunsero indirettamente in Italia attraverso le opere di Matta e Donati – attivi collaboratori delle due riviste¹⁹ – i quali nella prima metà degli anni Cinquanta presero parte a numerose mostre allestite tra Milano, Roma e Venezia²⁰.

La presenza di Matta sulla penisola lasciò un segno tangibile e significativo su molti artisti. Scorrendo i cataloghi delle esposizioni organizzate alle gallerie del Cavallino e Naviglio dal 1952, cioè a partire dalla data di adesione di Matta al gruppo Spazialista, il pittore cileno emerge come un importante punto di riferimento per numerosi artisti italiani, incluso Crippa, che di Matta apprezzava la «capacità di esprimere nella vita e nella pittura i propri sentimenti, le immagini più dirette che la vita suggeriva e non delle astrazioni pittoriche, delle fredde speculazione pseudo-filosofiche»²¹. La vena polemica che traspare da queste parole era rivolta alle tendenze astratto-geometriche che in quegli anni imperversavano tra Roma e Milano (e non solo). La ricerca di forme che si collocassero lontano dal figurativismo mimetico, ma tuttavia capaci di mantenere un contatto diretto con il mondo, l'uomo e la natura, fu certamente uno dei motivi che portò Crippa a interessarsi alle sperimentazioni linguistiche astratte dei surrealisti. Lo stesso Spazialismo, d'altronde – come fu prontamente colto dalla stampa già nel 1952 – si collocava in seno a questa stessa esigenza: ovverosia la ricerca di una «fusione tra il realismo e l'astrattismo-concretismo»²².

L'attività di Donati in Italia fu più sporadica rispetto a quella di Matta; ciò nonostante fu un anello di comunicazione significativo tra l'Italia e gli Stati Uniti.

Donati risiedeva stabilmente a New York dal 1940, ma in virtù delle sue origini (nacque a Milano nel 1909), finita la guerra soggiornò frequentemente sulla penisola, dove fu protagonista di mostre collettive e personali²³ (nel 1950 fu invitato a partecipare alla Biennale di Venezia²⁴ con i dipinti *Sanguie*

¹⁸ Cfr. Tulino 2021.

¹⁹ I dipinti di Donati furono pubblicati per la prima volta nella sezione *New painting* della rivista «View» nel 1943: si trattava della tela *Narcissus* (1942), riprodotta, in quell'occasione, insieme a *Male and Female* (1943) di Jackson Pollock. Cfr. *New paintings* 1943.

²⁰ Per maggiori approfondimenti sulle esposizioni di Matta e Donati allestite in Italia nel 1950, cfr. Caputo 2021; Zambianchi 2021.

²¹ Crippa 1955, p. 124.

²² Didascalia della fotografia del gruppo Spazialista pubblicata in «Il Tempo di Milano» il 29 febbraio 1952. Il desiderio di elaborare una sintesi tra “realismo e astrattismo-concretismo” fu dichiarato dagli stessi Spazialisti in occasione della mostra *Arte Spaziale*, allestita a Milano presso la galleria del Naviglio nel febbraio del 1952. Cfr. Joppolo 1952.

²³ La prima documentata presenza fisica di Donati in Italia nel dopoguerra risale all'inverno del 1949, come è testimoniato da una cartolina inedita inviata da Lionello Venturi all'artista il 9 gennaio 1950 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

²⁴ Cfr. *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia* 1950, p. 199.

di *Lucrezia* (1948)²⁵, *Alambiccio Ermetico* (1948) e *I vasi del ragno* (1949)²⁶; nella primavera di quello stesso anno espose a Milano, presso la galleria del Milione; in autunno a Roma, all'Obelisco; nel 1951, invece, fu la volta di una mostra personale alla galleria milanese Amici della Francia²⁷, in occasione della quale si avvicinò al movimento Spazialista²⁸, firmando, alcuni mesi dopo, il *Manifesto del Movimento Spaziale per la televisione*²⁹ e partecipando alle successive rassegne espositive allestite dal gruppo presso le gallerie del Naviglio e Cavallino). L'amicizia con Crippa nacque grazie alla mediazione di Matta, che introdusse l'amico spazialista a Donati attraverso una breve nota epistolare che attestava la stima (umana e professionale) verso il pittore: «Enrico, je t'envoie un ami, Crippa, la peinture t'intéressera et l'homme aussi»³⁰.

In linea con le sperimentazioni portate avanti dal gruppo surrealista Oltreoceano, Donati maturò una peculiare attrazione per la biologia, l'alchimia, la natura e la materia nelle sue molteplici trasformazioni. «Un mondo», precisava il critico americano Parker Tyler, «che sebbene invisibile ad occhio nudo, mostrava una vicinanza con la materia atomizzata al microscopio»³¹. Inizialmente affine alle forme biomorfiche e arcane di Yves Tanguy e Kurt Seligmann, nella seconda metà degli anni Quaranta l'artista si diresse verso figure geometrizzanti, sintomatiche dagli interessi sviluppati per i modelli delle spirali di crescita presenti in natura teorizzati nel XIII secolo dal matematico pisano Leonardo Fibonacci³². Tali iconografie erano state ampiamente diffuse a inizio secolo da alcuni trattati scientifici che presentavano a un pubblico più o meno specializzato un nutrito apparato visuale. Tra questi, particolarmente significativo fu il volume *On Growth and Form* (1917), del biologo e matematico scozzese D'Arcy Wentworth Thompson, un testo che ebbe ampio successo nei circuiti avanguardisti europei, soprattutto anglofoni (ma non solo): dal surrealismo all'Independent

²⁵ Una fotografia dell'opera è conservata nell'archivio digitale di André Breton, sul retro il titolo *The blood of Lucretia*. Cfr. <<https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100031410>>, 30.11.2021.

²⁶ Una fotografia dell'opera è conservata nell'archivio digitale di André Breton; sul retro il titolo *Les vauiseaux de l'araigné*. Cfr. <<https://www.andrebretton.fr/en/work/56600100031410>>, 30.11.2021.

²⁷ Cfr. *Esposizione di Enrico Donati 1951*.

²⁸ Una fotografia scattata durante l'esposizione ritrae Donati in compagnia di Crippa, Roberto Matta, Lucio Fontana e Cesare Peverelli. Lo scatto è pubblicato in Wolff 1996, p. 145.

²⁹ Cfr. *Manifesto del movimento spaziale per la televisione* [1952], in *Lucio Fontana e gli Spazialisti* 2020, p. 40.

³⁰ Lettera inedita di Roberto Matta a Enrico Donati, non datata, ma ascrivibile intorno al 1949-1950 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

³¹ Dattiloscritto redatto da Parker Tyler, intitolato *Donati: A Harmonist in paint* (1944) (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

³² Cfr. Ades 2015, pp. 42-43.

Group³³. Come suggerisce Dawn Ades, è proprio alla spirale aurea fibonaccica che rimandano le forme circolari delle tele di Donati *Lumaca* (1949)³⁴, *Soleil vert* (1947)³⁵ e *Farfalla piumata* (1949), quest'ultima pubblicata sia sulla copertina del catalogo della mostra che Donati aveva tenuto alla Galleria L'Obelisco a Roma nel novembre del 1950, sia nel piccolo portfolio che la milanese galleria del Milione aveva dedicato al pittore nel 1954³⁶ (fig. 2). La ricerca di un simbolo che fungesse da ponte tra natura e matematica, tra il cosmo e il suo modello (presente, per esempio, nei dipinti *Right Section of a Wheel*³⁷, 1949, o *Meteor*³⁸, 1949) fu un tema della riflessione artistica di Donati che in quel momento certamente catturò l'attenzione di Crippa, il quale dal 1950 aveva iniziato a includere misteriose ruote meccaniche all'interno delle sue *Spirali*, come *In orbita* (1950)³⁹, *Sole* (1953)⁴⁰ e *Ritmo in verde* (1951)⁴¹ (fig. 3): opere in cui la lezione formale futurista (in particolare quella di Giacomo Balla) veniva riletta e attualizzata sulla scia delle recenti sperimentazioni avanguardiste, per le quali l'elemento meccanico aveva ormai perso la programmatica utopia del progresso per indirizzarsi, invece, verso un ideale di creazione e trasformazione inteso come processo organico delle forme e della vita. Questo stesso principio emerge come elemento fondante del testo che sta alla base della genesi dello Spazialismo: il *Manifesto Blanco*, redatto da Fontana con i suoi studenti a Buenos Aires nel 1946, ma da lui non firmato. In questo scritto si chiamavano in causa esattamente le nozioni di mutamento e movimento secondo un'accezione organicistica del mondo e dell'esistenza:

L'estetica del movimento organico rimpiazza l'estetica vuota delle forme fisse. L'arte nuova prende i suoi elementi dalla natura. L'esistenza, la natura e la materia sono una perfetta unità. Si sviluppano nel tempo e nello spazio. Il cambiamento è la condizione essenziale dell'esistenza. Il movimento, la proprietà di evolversi e svilupparsi è la condizione base della materia. Questa esiste in movimento e in nessun'altra maniera. Il suo sviluppo è eterno. Il colore e il suono si trovano nella natura legati alla materia⁴².

Tale concezione sarà al centro dei numerosi dibattiti sull'astrazione che in quegli stessi anni imperversavano anche in Italia, e che videro nell'Art Club di

³³ Per maggiori approfondimenti sul testo *On Growth and Form* in rapporto al surrealismo britannico mi permetto di rimandare al mio recente articolo Caputo 2023.

³⁴ L'opera è riprodotta in *Enrico Donati* 2015, p. 202.

³⁵ Cfr. *ivi*, p. 201.

³⁶ Cfr. *Donati. Sei tavole a colori* 1954, s.p.

³⁷ Cfr. Ades 2015, p. 44.

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 43.

³⁹ L'opera è immortalata in una fotografia di Paolo Monti pubblicata in Crippa 1954a, s.p.; e Crippa 1954b, s.p. Un dettaglio della tela è visionabile nelle risorse digitali del Civico Archivio Fotografico di Milano (Fondo Paolo Monti).

⁴⁰ Cfr. Crippa 1954b, tav. 17.

⁴¹ L'opera *Ritmo in verde* fu acquistata dalla Hugo-Iolas Gallery di New York. Cfr. Crippa 1954b, tav. 6.

⁴² *Manifesto dell'arte spaziale* [1946] in *Lucio Fontana e gli Spazialisti* 2020, p. 22.

Enrico Prampolini un luogo di ricerche prolifiche. «La natura per noi astrattisti», scriveva nel 1951 Prampolini, «non è una realtà ma un'astrazione, è una formula organica che si concretizza in immagine astratta»⁴³. Pochi mesi prima di partire per il suo primo soggiorno negli Stati Uniti Crippa si era avvicinato proprio all'Art Club, prendendo parte alle esposizioni "Arte astratta e concreta in Italia"⁴⁴, organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel febbraio del 1951, e "Exposition nationale d'art abstrait", allestita nella primavera di quello stesso anno in Principato di Monaco⁴⁵. L'Art Club abbracciava l'idea prampoliniana di un'astrazione che ricercava una risoluzione di bilanciamento e non di rottura tra quelle che storicamente erano le due principali scuole astratte: quella geometrizzante-purista di retaggio costruttivista e neoplastico; quella surrealista-fantastica basata invece sulla casualità e libertà delle forme e dei colori⁴⁶. Tale bipolarità va tuttavia contestualizzata nel più ampio dibattito (dal sapore fortemente ideologico) sul realismo e l'astrattismo che si era diffuso in Italia nell'immediato secondo dopoguerra, e a cui aveva preso parte anche il gruppo Spazialista⁴⁷. Alla ricerca di una formula che sintetizzasse i due poli opposti dell'astrazione, gli Spazialisti sostenevano che l'artista contemporaneo dovesse essere, da un lato, realista, cioè in grado di interpretare «un'epoca storica, la quale è oggi epoca socialista, fermando nell'opera d'arte le esigenze dell'uomo socialista»⁴⁸, dall'altro, invece, astratto, e quindi riportare con i linguaggi dell'arte le leggi universali della matematica nella sua relazione con l'uomo («[siamo] immersi in complicazioni di numeri e di forme che non possiamo più non considerare come facenti parte di noi, cosmo-noi corpo unico universale»)⁴⁹. Fu certamente la ricerca di una possibile confluenza di motivi astratti derivati da forme che fossero universali e organiche allo stesso tempo, che indusse Crippa, intorno al 1951, a cercare un'intesa con le sperimentazioni dell'Art Club prima, e con quelle surrealiste poi. Quest'ultime divennero ancor più incisive in seguito al primo viaggio statunitense dell'artista, avvenuto nell'estate di quello stesso anno.

⁴³ Prampolini 1951.

⁴⁴ In questa occasione Crippa espose tre opere, di cui solo una è pubblicata in catalogo con il titolo *Composizione* (1950); cfr. *Arte astratta e concreta in Italia* 1951, p. 39. L'opera sembra segnare un momento di passaggio nella ricerca di Crippa. Abbandonata la spazialità di retaggio post-cubista tipica delle tele di fine anni Quaranta, *Composizione* mostra infatti un nuovo spazio compositivo definito da forme regolari concatenate l'una all'altra, precorrendo, in un certo modo, le successive indagini spaziali realizzate attraverso l'uso della forma spiraliforme.

⁴⁵ Dal catalogo non si evince quale dipinto fu esposto da Crippa alla mostra. Cfr. *Exposition nationale d'art abstrait* 1951, s.p.

⁴⁶ Per maggiori approfondimenti su Enrico Prampolini cfr. Lista 2013.

⁴⁷ Per uno sguardo generale sul variegato panorama artistico dell'astrazione e della figurazione italiana nel secondo dopoguerra cfr. *Arte in Italia 1945-1960* 2013.

⁴⁸ Joppolo 1952.

⁴⁹ *Ibidem*.

3. *New York, 1951*

«Nel 1950 andai in America per la prima volta», ricorda Crippa nel 1972 in un'intervista, «dopo una settimana dal mio arrivo, la galleria Jolas [*sic*] si interessò di me, e due mesi dopo presentava la mia prima mostra in America»⁵⁰. A distanza di più di vent'anni i ricordi dell'artista non erano però troppo precisi. Alexander Iolas (ballerino di origini greche diventato poi mercante d'arte) aveva infatti aperto la sua galleria newyorkese, sulla 46 East 57th Street, nel novembre del 1951⁵¹, pertanto, il viaggio americano di Crippa ebbe luogo nell'estate di quell'anno.

La permanenza negli Stati Uniti fu per l'artista non solo un'occasione di revisione e aggiornamento della poetica Spazialista e delle sue personali ricerche sull'astrazione, ma, grazie alla mediazione di Donati, anche un momento di fondamentale apertura verso il nuovo mercato americano. Donati era infatti in contatto sia con la rete di artisti italiani residenti negli Stati Uniti – tra cui Corrado Cagli per esempio – sia con i galleristi, tant'è che fu a lui che nel 1947 si rivolse dall'Italia Romeo Toninelli, proprietario a Milano dell'omonima galleria, per chiedere una mano a inserire alcuni pittori nel circuito espositivo newyorkese⁵².

Una fotografia dei primi anni Cinquanta immortalava Crippa in posa nello studio di Donati⁵³, dove l'artista spazialista aveva potuto ammirare il cospicuo *corpus* di lavori del collega, nonché il nucleo di opere della sua suggestiva collezione privata costituita da oggetti naturali, maschere, statuette dei nativi d'America, totem, disegni e dipinti contemporanei (soprattutto surrealisti)⁵⁴. Non è chiaro con esattezza dove sia avvenuto il primo incontro tra Crippa e Donati, se in Italia, o direttamente durante questo primo viaggio statunitense⁵⁵. Certo è che dopo il rientro da New York i toni tra i due divennero molto confidenziali, a dimostrazione del fitto scambio che ormai intercorreva

⁵⁰ Roberto Crippa 1972. L'intervista era stata originariamente pubblicata in «Bolaffiarte», n. 17, 1972, pp. 46-49.

⁵¹ Alexander Iolas aveva aperto la sua galleria newyorkese nel novembre del 1951. Successivamente, a partire dai primi anni Sessanta, fondò altri spazi espositivi a Parigi, Ginevra e Milano, inoltre collaborò con numerose gallerie: a Roma (Iolas-Galatea), Atene (Iolas-Zoumboulakis) e Madrid (Iolas-Velasco). Per maggiori approfondimenti su Alexander Iolas, cfr. Fotiadi 2019.

⁵² Cfr. lettera inedita della galleria Toninelli a Enrico Donati, 3 marzo 1947 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

⁵³ Cfr. Barbero 2020, p. 18.

⁵⁴ Sulla collezione di Enrico Donati, cfr. Mauzé 2015.

⁵⁵ Donati si recò in Italia tra la fine del 1949 e i primissimi giorni del 1950. Un soggiorno più lungo fu invece effettuato a cavallo tra il 1951 e il 1952, a cui risale, tra l'altro, la sua adesione allo Spazialismo. Una fotografia lo ritrae, con la sua inconfondibile pipa, insieme ad alcuni artisti Spazialisti durante la mostra *Arte Spaziale*, inaugurata il 23 febbraio del 1952 alla galleria del Naviglio. Lo scatto è pubblicato in *Spaziali. Opere dalla Collezione Lanfranchi* 2020, p. 8.

da tempo: «Vedi che io penso sempre a te e al tuo benedetto nome di artista», scriveva Crippa all'amico, «tu ti dimentichi troppo spesso di me. In America dovresti fare come noi in Italia, mostre, pubblicazioni, lavori, ecc... ecc... essere molto dinamici ed invece... Con tutto questo ti voglio sempre lo stesso bene e ti riserbo tutta la mia amicizia come prima»⁵⁶.

A New York Crippa aveva avuto modo di conoscere e osservare non solo le opere, ma anche le ultime tecniche sperimentate da Donati, tra cui il cosiddetto *Spatial Molecular-Painting*, un particolare processo di automatismo che si fondava sulla casualità materica del comportamento dei pigmenti sul supporto pittorico. «Le molecole di pigmento», spiegava Donati, «hanno un movimento proprio, che non è controllato, la relazione tra le molecole e la superficie crea un'illusione tridimensionale dello spazio»⁵⁷. A partire dalla fine degli anni Quaranta, attraverso l'applicazione di tale tecnica, Donati aveva realizzato una serie di opere incentrate sulla nozione di spazio in rapporto alla temporalità del movimento della materia, come *Time Exposure* (1948)⁵⁸, *Spaziale* (1948)⁵⁹, *Spaziale 16* (1949)⁶⁰, *Spaziale 21* (1949-1950)⁶¹ (fig. 4), *The Voice of Silence* (1949-1950)⁶² (fig. 5) e *Senza Titolo* (1950)⁶³: tele polimateriche caratterizzate da colature e schizzi di colore attraversati da segni incisori inflitti col fine di modificare e direzionare l'andamento del pigmento sul supporto pittorico; una sperimentazione automatica, dunque, ma allo stesso tempo subordinata a un rigoroso controllo del piano pittorico. Gli *Spatial Molecular-Painting* ebbero una certa diffusione negli Stati Uniti grazie all'articolo che la nota testata americana «Look» aveva dedicato a queste nuove pitture di Donati, il quale fece immediatamente recapitare la rivista anche agli amici a Milano⁶⁴.

Intorno al 1951, anche Crippa si era rivolto alle possibilità offerte dalla casualità della materia in relazione (e reazione) al segno grafico. *Spirale gialla*

⁵⁶ Lettera inedita di Roberto Crippa a Enrico Donati, non datata, ma ascrivibile al 1953 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

⁵⁷ Enrico Donati, manoscritto non datato, ma ascrivibile al 1950 ca., trascritto in *Enrico Donati* 2015, p. 326.

⁵⁸ Cfr. Ades 2015, p. 45.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 47.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 48.

⁶¹ Cfr. *Enrico Donati* 2015, p. 212. L'opera fu riprodotta con il titolo *Quartetto a corda* (1951) nelle edizioni della Galleria del Milione. Cfr. *Donati. Sei tavole a colori* 1954, s.p.

⁶² Cfr. Ades 2015, p. 48. L'opera fu riprodotta nelle edizioni della Galleria del Milione con il titolo *La voce del silenzio* (1951). Cfr. *Donati. Sei tavole a colori* 1954, s.p.

⁶³ L'opera fu esposta a Milano nel 1951, alla galleria Amici della Francia e immortalata nella fotografia scattata durante l'esposizione. Oggi la tela si trova nella collezione Lanfranchi. Cfr. *Spaziali. Opere dalla Collezione Lanfranchi* 2020, p. 105.

⁶⁴ Cfr. *Like looking at clouds* 1952. La rivista fu inviata da Donati a Milano nel dicembre del 1952, all'amico Mauro Reggiani, pittore che in quegli anni aveva aderito al gruppo milanese astratto-concreto del MAC. Cfr. lettera di Mauro Reggiani a Enrico Donati, 14 dicembre 1952 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

(1951)⁶⁵ e il *Sogno di Anna Bolena II* (1951-1952)⁶⁶, per esempio, denotano uno sfondo non più liscio e monocromo, ma composto da strati tattili di pigmenti emulsionati, graffiati e segnati da linee spiraliformi, sintomo di ricerca di una spazialità cromatica (e materica) posta in dialogo con quella puramente segnica.

Il debito di Crippa verso la «metafisica della materia»⁶⁷ di Donati fu messo in luce, a distanza di alcuni anni, da Michel Tapié, il quale a New York aveva conosciuto l'artista Spazialista proprio tramite Donati, probabilmente presso la galleria di Alexander Iolas.

4. *La mostra alla Iolas Gallery (dicembre 1951)*

Non distante dallo studio di Donati si trovava la Iolas Gallery, dove Crippa entrò in contatto con gli artisti supportati dall'eccentrico mercante (da Wifredo Lam a Victor Brauner, da Marcel Duchamp a Max Ernst) e allestì la sua prima mostra personale statunitense, che ebbe luogo tra il 17 dicembre 1951 e il 19 gennaio 1952, subito dopo la monografica dedicata a Max Ernst. L'esposizione fu accompagnata da un piccolo pieghevole (fig. 6) che accoglieva un breve testo redatto dal critico e poeta surrealista di origini greche Nicolas Calas⁶⁸, il quale offrì al pubblico americano una prima inedita lettura del *corpus* di opere dell'artista italiano⁶⁹. «Il vuoto che Mondrian include nei suoi quadri non scompare ma si estende se, invece che essere circondato dal nero, è il nero che è circondato dal vuoto. Siamo incerti se dobbiamo dire che i neri di Crippa sono linee o colori. Se la loro funzione è quella di delineare, perché qualche volta sono “infra-blu”?»⁷⁰. Nello spazio costellato di linee e campiture di pure cromie liberamente stese sul piano pittorico, Calas rintracciò la sfida che a suo avviso Crippa aveva lanciato all'astrazione. «In Mondrian i suoni hanno un ritmo preciso; [mentre] in Crippa ci incanta *la libertà* con la qua-

⁶⁵ Cfr. *Roberto Crippa* 1999, p. 39.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 38. L'opera è oggi conservata a Milano, presso Casa-Museo Boschi Di Stefano, ed è visibile sul sito della Fondazione (tav. 31), <<http://www.fondazioneboschidistefano.it/p.php?l1=2&l2=10>>, 30.11.2021.

⁶⁷ Tapié 1970. La testimonianza di Tapié lascia intendere che l'incontro tra il critico francese e Crippa sia avvenuto intorno al 1951, dunque prima di quanto la storiografia abbia sinora indicato.

⁶⁸ Nicolas Calas era un poeta e critico militante trotskista nato in Svizzera ma cresciuto in Grecia, stabilitosi nel 1940 a New York. Negli anni Trenta, a Parigi, aveva aderito al surrealismo divenendo, poi, uno dei principali promotori del gruppo negli Stati Uniti. Per maggiori approfondimenti biografici su Calas e sulla sua militanza nel gruppo surrealista, cfr. Hoff 2014.

⁶⁹ Nel catalogo non sono indicati i titoli delle venti opere esposte.

⁷⁰ Calas 1952. Il testo di Calas giunse anche in Italia: fu pubblicato (tradotto in italiano) nel catalogo della mostra su Crippa tenuta alla galleria del Naviglio nel 1952, e successivamente citato, ad estratti, anche in altri cataloghi delle gallerie Cavallino e Naviglio.

le le linee nere-bianche-rosse-nere si combinano con monosillabici quadrati e linee»⁷¹. Uno spazio compositivo, dunque, non ritmicamente scandito (come nelle tele di Mondrian), ma libero, mutevole, e per questo generatore di forme combinatorie.

La contrapposizione semantica tra i termini “precisione” geometrica e “libertà” compositiva utilizzata da Calas nel suo testo, era da tempo al centro dei dibattiti sull'astrazione negli Stati Uniti. La matrice storica di tale bipartizione rimanda alle due note mostre curate da Alfred Barr nel 1936 al Museum of Modern Art di New York, “Cubism and Abstract Art” e “Fantastic Art, Dada, Surrealism”, dove all'astrazione prettamente geometrica Barr contrapponeva quella «frankly concerned with symbolic, “literary” or poetic subject matter and so finds itself in opposition to pure abstract art»⁷². Questa doppia linea fu nuovamente confermata nel 1950, in “Three Modern Styles”, una mostra itinerante che fece tappa anche al MoMA⁷³. L'esposizione ricostruiva e catalogava visualmente la storia delle forme moderne mettendo in dialogo tra loro le tre arti maggiori (pittura, scultura, architettura) e tracciando un percorso suddiviso in tre principali stili: Art Nouveau, Cubismo geometrico (Cubist-Geometric) e Forma libera (Free Form). Mondrian figurava nella sezione cubista-geometrica, insieme a Pablo Picasso, Georges Braque e Giacomo Balla, mentre nelle sale dedicate alla forma libera campeggiavano le opere astratte di Jean Arp, Joan Miró, Vasilij Kandinskij, Arshile Gorky e Henry Moore. In linea con tale suddivisione Calas presentò Crippa al pubblico americano non come Spazialista (un movimento ancora sconosciuto negli Stati Uniti)⁷⁴, ma come testimone di una ricerca che faceva propri i modelli dell'astrazione della “forma libera”, collocando così l'artista in quella linea storico-critica ormai radicata nella cultura statunitense sulle avanguardie, e che da Arp giungeva a Gorky, dal Surrealismo all'Espressionismo Astratto.

L'anno successivo (il 1952), Donati – che nel frattempo, in Italia, si era avvicinato al movimento Spazialista – tentò di portare lo Spazialismo negli Stati Uniti, questa volta proponendo una mostra con un'opera manifesto, ovvero *L'ambiente spaziale alla luce di Wood* di Lucio Fontana, ma nonostante gli iniziali accordi epistolari con l'artista, l'idea, alla fine, non fu concretizzata⁷⁵. Bisognerà attendere il 1961, quando lo Spazialismo sarà ormai entrato

⁷¹ *Ibidem*. Il corsivo è dell'autrice.

⁷² *Fantastic Art, Dada, Surrealism* 1936, p. 13.

⁷³ In occasione di questa mostra non fu redatto un catalogo. Tuttavia, una serie di fotografie delle installazioni e la lista delle opere esposte sono consultabili sul sito del MoMA, <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3376>>, 30.11.2021.

⁷⁴ Le uniche opere di Lucio Fontana esposte fino al 1951 negli Stati Uniti erano principalmente sculture in ceramica. Cfr. Barbero 2017.

⁷⁵ Cfr. lettera inedita di Enrico Donati a Lucio Fontana, 11 aprile 1952 (Donati papers, Getty Research Institute, Los Angeles).

nel circuito del collezionismo e del mercato dell'arte per vedere allestita a New York la prima mostra personale di Fontana, che avrà luogo alla Martha Jackson Gallery⁷⁶.

Alla ricerca di nuovi canali di vendite, nel corso degli anni Cinquanta Crippa continuò a esporre frequentemente alla Iolas Gallery, forse grazie a un contratto che aveva stipulato con il mercante, il quale, di fatto, negli anni successivi divenne «il grande concertatore» del successo internazionale dell'artista⁷⁷. I soggiorni statunitensi, tuttavia, furono significativi non solo per gli importanti risvolti commerciali, ma anche per la definizione di nuove sperimentazioni e proposte linguistiche. La frequentazione di Donati e degli artisti supportati da Iolas (Max Ernst, Victor Brauner, Wigfredo Lam), così come la presenza stabile di Matta in Italia fino al 1954, direzionarono lo sguardo di Crippa verso nuove iconografie, tant'è che tra il 1953 e il 1954 si assiste all'emergere di un nuovo paradigma visivo: si tratta della figura del totem, che andò progressivamente ad affiancare i diagrammi strutturali degli atomi (cioè le spirali) della stagione precedente⁷⁸ (fig. 7). «Un tema arcaico e araldico», osservava Renato Giani, emblema «di certa pittura di Matta e di Brauner»⁷⁹ (ma anche di Ernst e di Lam). In questo *corpus* di opere⁸⁰ – che oltre al surrealismo chiamava in causa la scultura dei popoli non occidentali – il segno mutava di significato: ora non solo delineava lo spazio della tela, ma generava tracce di figurazione. «Le apparenze umane parvero di scatto volersi inserire nella materia come pura forma di energie prese dalla natura», scriveva Giampiero Giani⁸¹. Collocati a metà tra una ricerca spaziale (segnica) e l'ispezione esistenziale (materica), i totem, in realtà, altro non erano che una sintesi di astrazione e figurazione: razionali «machines de l'intelligence», da un lato, vitalistici «être organiques», dall'altro – precisava Victor Brauner riferendosi ai totem che Crippa aveva iniziato a scolpire intorno alla metà del decennio⁸². «Ho arricchito quelle fantasie, in cui fiori, farfalle e macchine si intrecciavano in una unica sintesi», spiegava l'artista nel 1955, «con nuovi intrecci simbolici, di animali, di primordiali feticci, di vegetazioni lussureggianti, di secchi arbusti; *ho cercato di creare una nuova sintesi: una immagine totemica moderna*»⁸³.

Un percorso, dunque, quello che dalle *Spirali* giunse ai *Totem*, che se pur coerentemente situato nelle sperimentazioni Spazialiste si era nutrito delle ricerche

⁷⁶ Al riguardo si rimanda a Barbero 2017.

⁷⁷ Valsecchi 1967.

⁷⁸ Sanesi 1986.

⁷⁹ Giani R. 1956, s.p.

⁸⁰ Molte di queste opere furono esposte da Carlo Cardazzo in una mostra monografica dedicata all'artista. Cfr. Crippa 1956, s.p.

⁸¹ Giani G. 1956, p. 9.

⁸² Taccuino inedito di Victor Brauner, datato anni Cinquanta (BRAU 14 Ms15; Fonds Brauner, Archives de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris).

⁸³ Crippa 1955. Il corsivo è dell'autrice.

surrealiste internazionali per l'elaborazione di nuove iconografie e di una moderna spazialità compositiva che mettersero in discussione, da un lato, la pura forma, dall'altro, il naturalismo mimetico, in una costante ricerca di sintesi tra "realismo" e "astrattismo-concretismo". Nella sopravvivenza del motivo biologico, vitalistico, arcano e primordiale presente non solo nelle opere di Matta e Donati, ma anche degli artisti supportati a New York da Alexander Iolas, Crippa aveva quindi trovato la formula che in quel momento concretizzava in costruito formale l'immagine del mondo e dell'uomo, con e oltre i parametri della scienza: tra mitologia e conoscenza, tra astrazione e figurazione.

Riferimenti bibliografici / References

- Ades D. (2015), *Painting an Idea*, in *Enrico Donati*, Milano: Skira, pp. 11-71.
- Alloway L. (1959), *Introduction*, in *Painting from the Damiano Collection*, Londra: ICA, s.p.
- Arte astratta e concreta in Italia* (1951), Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1951), Roma: Âge d'or.
- Arte in Italia 1945-1960* (2013), a cura di L. Caramel, Milano: V&P.
- Barbero L.M. (2017), *Lucio Fontana e Tancredi. Lo Spazialismo come aspirazione a New York*, in *New York New York: Arte Italiana. La riscoperta dell'America*, a cura di F. Tedeschi, Milano: Electa, pp. 146-155.
- Barbero L.M. (2020), *Spazialismo. Artisti e opere della Collezione Lanfranchi*, in *Spaziali. Opere dalla Collezione Lanfranchi*, Firenze: Forma, pp. 9-28.
- Calas N. (1951), *Roberto Crippa*, in *First American Exhibition of Paintings by Roberto Crippa*, Catalogo della mostra (New York, Iolas Gallery, 1951), New York, Iolas Gallery.
- Calas N. (1952), *Roberto Crippa*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 1952), Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Caputo C. (2020), "Moi, je reste, en 1960, fièrement surréaliste". *E.L.T. Mensens: dalla ricerca dada-surrealista alle sperimentazioni verbovisuali degli anni Sessanta*, «Piano b. Arti e culture visive», vol. 5, n. 1, pp. 1-22.
- Caputo C. (2021), *Surrealism in Venice and Milan. The Cavallino and Naviglio Galleries in the 1940s and 50s: Exhibitions and Publications*, in *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*, a cura di A. Nigro, I. Schiaffini, Paris: Mélusine numérique, pp. 138-155.
- Caputo C. (2023), *Automatism and Psychoanalysis in the pages of the London Bulletin (1938-1940): From Herbert Read to Humphrey Jennings*, «Dada! Surrealism», n. 24.
- Caramel L. (1999), *Il caso Roberto Crippa*, in *Roberto Crippa*, Milano: Mazzotta, pp. 7-13.

- Cardazzo C. (1953), *Note sullo spazialismo*, in *Sei artisti Spaziali: Capogrossi, Crippa, Dova, Fontana, Matta, Tancredi*, Catalogo della mostra (Lugano-Milano 1953), Venezia: Edizioni del Cavallino, s.p.
- Castellani F. (1952), *Per gli "spazialisti" il mondo è scoppiato*, «Il Gazzettino», 14 agosto 1952, s.p.
- Colombo N. (2009), *Spazio, materia, gesto. Gli orizzonti internazionali di Crippa*, in *Roberto Crippa. Opere dal 1949 al 1967*, a cura di L. Tommasi, Milano: Silvana Editoriale, p. 17.
- Crippa* (1954), Catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 1954), Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Crippa R. (1955), *Autorappresentazione*, in *Roberto Crippa*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria il Naviglio), Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Crippa* (1956), Catalogo della mostra (Roma, Galleria Selecta, 1956), Roma: edizioni Selecta.
- Crippa R. (1970), *Io, erratico vagante*, «Rivista trimestrale di lettere e arti», n. 13, pp. 16-24.
- Crispolti E. (1987), *Fontana e lo Spazialismo a Milano, e il contesto informale*, in *Fontana e lo Spazialismo*, Catalogo della mostra (Lugano, Dicastero Musei e Cultura, 1987), a cura di E. Crispolti, W. Schönenberge, Lugano: Ed. Città di Lugano, pp. 17-52.
- Declav (1952), *Crippa e Dova al "Cavallino"*, «Minosse», 9 agosto 1952.
- Donati. *Sei tavole a colori* (1954), a cura della Galleria del Milione, Milano: Edizioni Il Milione.
- Duits C. (1943), *Le jour est un attentat*, «VVV», nn. 2-3, pp. 15-25.
- Enrico Donati* (2015), a cura di D. Ades, Milano: Skira.
- Esposizione di Enrico Donati* (1951), Catalogo della mostra (Milano, Galleria Amici della Francia, 1951), Milano: Amici della Francia.
- Exposition nationale d'art abstrait* (1951), Catalogo della mostra (Principato di Monaco, Ancien Sporting-Club di Monte Carlo), Principato di Monaco: s.e.
- Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936), a cura di A. Barr, Catalogo della mostra (New York, MoMA, 1936), New York: The Museum of Modern Art.
- Fotiadi E. (2019), *Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States*, in *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, a cura di J. Drost et al., Paris-Heidelberg: DKF-Heidelberg University, pp. 119-134.
- Giani G. (1956), *Figurazioni di Roberto Crippa*, in *Crippa*, Venezia: Edizioni del Cavallino, 1956.
- Giani R. (1956), *Roberto Crippa*, Catalogo della mostra, Milano: Edizioni del Naviglio.
- Hayter S.W. (1944), *Line and Space of the Imagination*, «View», IV, n. 4, pp. 126-128.
- Hayter et l'Atelier 17: quinze ans d'activité* (1981), Catalogo della mostra, Caen: Musée des Beaux-Arts.

- Hoff L. (2014), *Nicolas Calas and the Challenge of Surrealism*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Joppolo B. (1952), *Presentazione*, in *Arte Spaziale*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria del Naviglio, 1952), Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Jouffroy A. (1963), *Roberto Crippa*, in *Roberto Crippa*, Lausanne: Ed. Galerie Pauli, s.p.
- Like looking at clouds: Everyone sees different pictures in the canvases of Donati* (1952), «Look», vol. XVI, n. 20, pp. 116-119.
- Lista G. (2013), *Enrico Prampolini futurista europeo*, Roma: Carocci.
- Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo* (2020), a cura di L.M. Barbero, Venezia: Marsilio.
- Marucchio B. (1952), *Introduzione*, in *Sei artisti spaziali*, Catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino 1952), Venezia: Edizioni del Cavallino.
- Mauzé M. (2015), *Under the Spell of the Seal. Enrico Donati and Native North American Art*, in *Enrico Donati*, Milano: Skira, pp. 75-94.
- Moser J. (1978), *The Impact of Stanley William Hayter on Postwar American Art*, «Archives of American Art Journal», n. 18, pp. 2-11.
- New paintings* (1953), «View», III, n. 3, p. 80.
- Onslow Ford G. (1987), *Notes on Matta and Painting (1937-1941)*, in *Matta: Entratiens Morphologiques. Notebook n. 1, 1936-1944*, a cura di G. Ferrari, Lugano: Sistan, pp. 23-25.
- Pola F. (2003), *Gli anni Cinquanta a Milano in Pittura degli anni Cinquanta in Italia*, Catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, Torino: GAM, pp. 51-64.
- Prampolini E. (1951), *Introduzione*, in *Exposition nationale d'art abstrait*, Catalogo della mostra (Principato di Monaco, Ancien Sporting-Club di Monte Carlo), Principato di Monaco: s.e.
- Roberto Crippa* (1972), Catalogo della mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Sagittaria, 1972), Pordenone: Galleria Sagittaria, pp. 11-13.
- Salaris C. (2012), *Matta: un surrealista a Roma*, Firenze: Giunti.
- Scropo F. (1962), *Opere di Roberto Crippa (1947-1957)*, in *Crippa*, Catalogo della mostra (Torino, Galleria Narciso, 1962), Torino: Galleria Narciso, s.p.
- Sanesi R. (1986), *Dieci anni di pittura*, in *Roberto Crippa, dipinti dal 1946 al 1956*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria Annunciata, 1986), Milano: Galleria Annunciata, s.p.
- Spaziali. Opere dalla Collezione Lanfranchi* (2020), a cura di L.M. Barbero, Firenze: Forma.
- Tapié M. (1970), *Critica*, in *Roberto Crippa. Personale*, Catalogo della mostra (Torino, Galleria Gissi, 1970), Torino: Galleria Gissi, s.p.
- Tulino G. (2021), *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)*, «Predella», n. 49, pp. 109-118.
- Valsecchi M. (1967), *Infine è venuta l'ora di Parigi*, «Il Giorno», 1 novembre, s.p.

- Wolff T.F. (1996), *Enrico Donati. Surrealism and Beyond*, New York: Hudson Hills Press.
- Zambianchi C. (2021), *Enrico Donati in 1950: Three Italian exhibitions*, in *Geographies of Surrealism. The Internationalization of the Movement: United States and Italy*, a cura di A. Nigro, I. Schiaffini, Paris: Mélusine numérique, pp. 101-110.
- XXV *Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia* (1950), Catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, 1950), Venezia: Alfieri.

Appendice

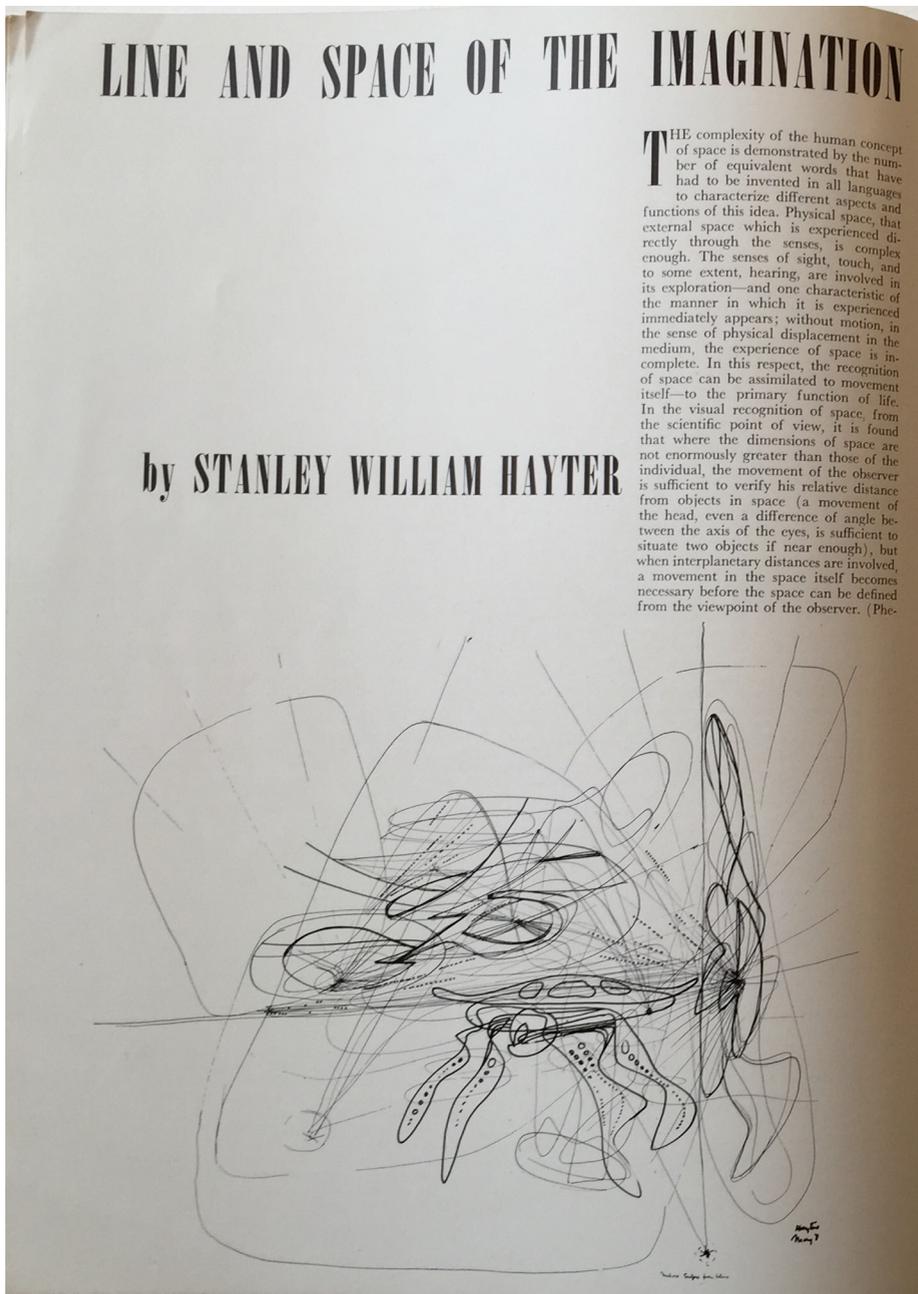


Fig. 1. Hayter S.W. (1944), *Line and Space of the Imagination*, «View», IV, n. 4, p. 126



133613

ENRICO DONATI

La farfalla piumata • 1949

Edizioni del Milione • Milano

Fig. 2. Donati. *Sei tavole a colori* (1954), a cura della Galleria del Milione, Milano: Edizioni Il Milione, s.p.



6. - "Ritmo in verde", (1952) Hugo Gallery - New-York

Fig. 3. *Crippa* (1954), Catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 1954), Venezia: Edizioni del Cavallino, tav. 6



Fig. 4. Donati. *Sei tavole a colori* (1954), a cura della Galleria del Milione, Milano: Edizioni Il Milione, s.p.

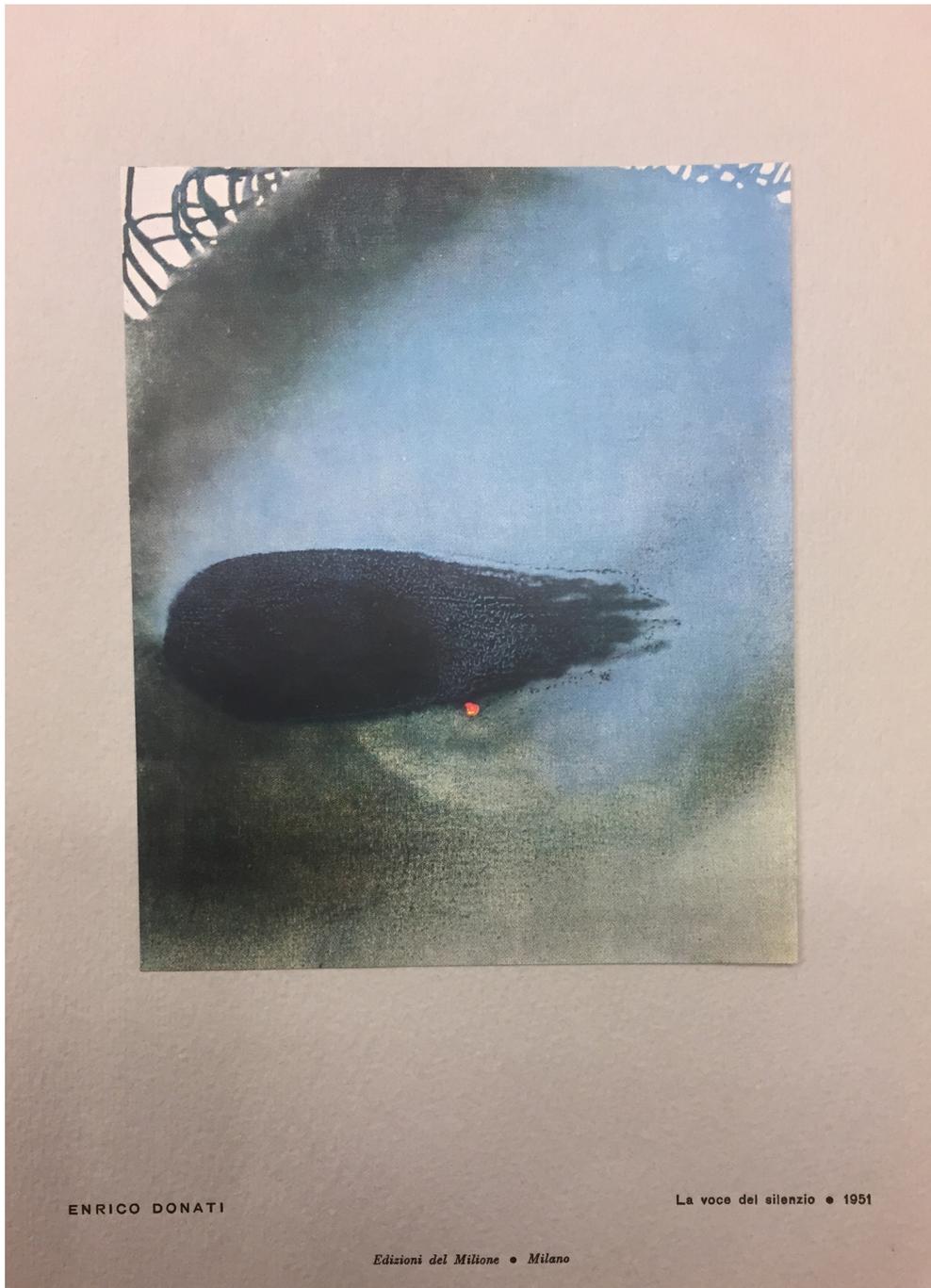


Fig. 5. Donati. *Sei tavole a colori* (1954), a cura della Galleria del Milione, Milano: Edizioni Il Milione, s.p.

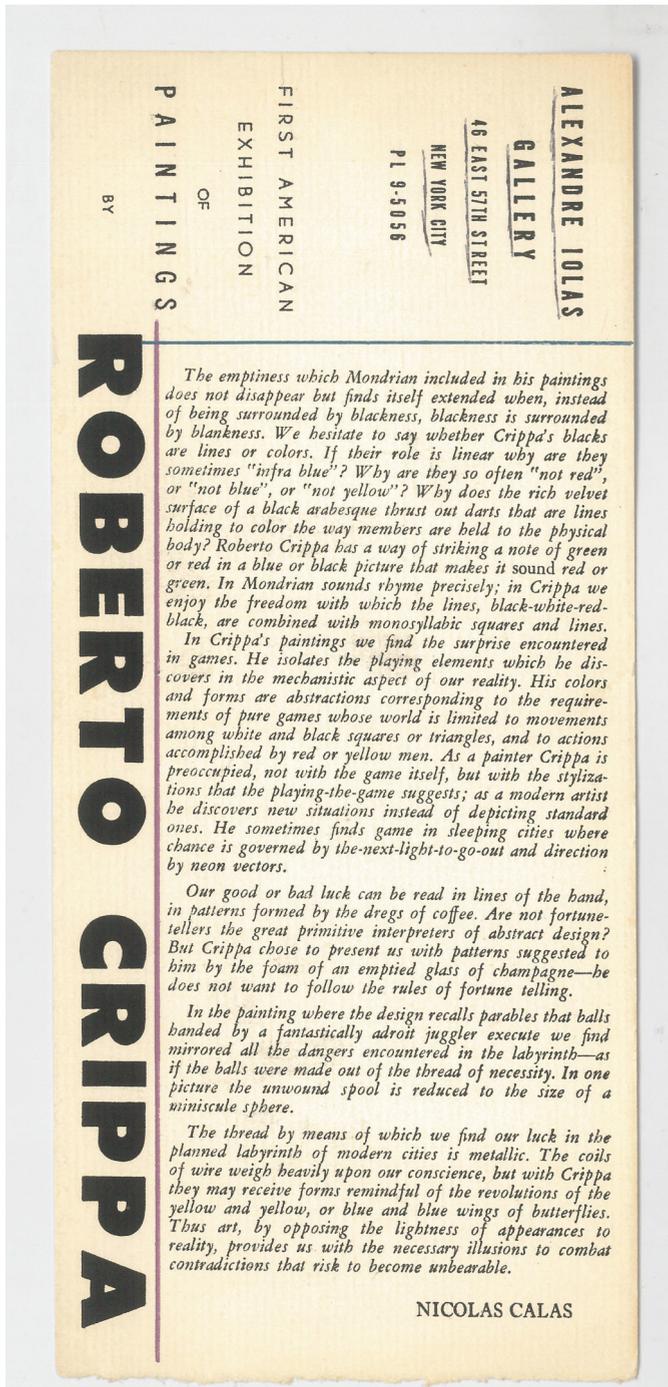


Fig. 6. *First American Exhibition of Paintings by Roberto Crippa*, Catalogo della mostra (New York, Iolas Gallery, 1951), New York, Iolas Gallery, s.p.

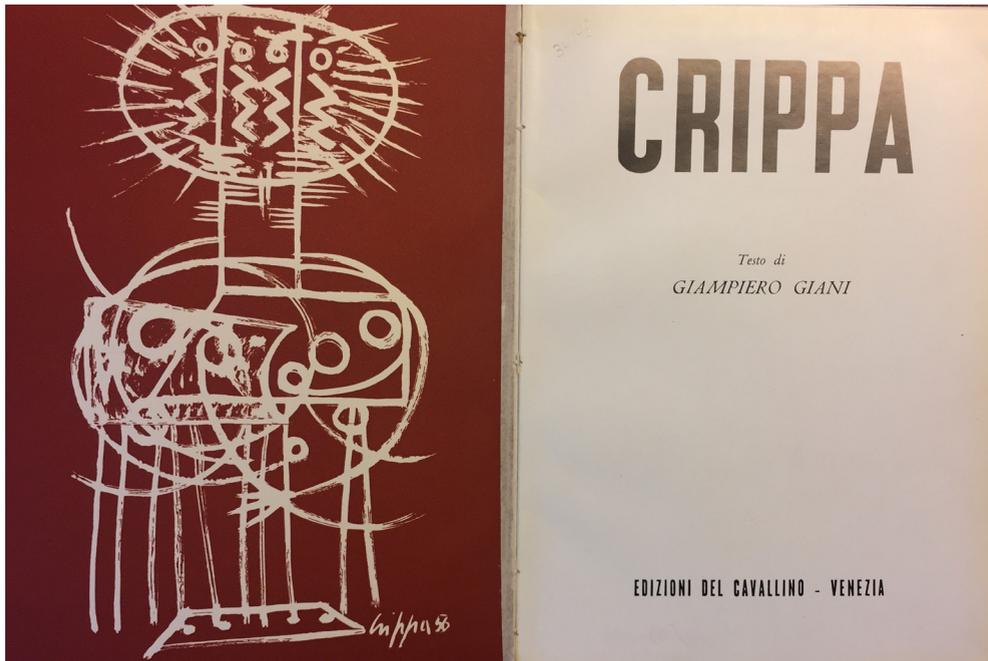


Fig. 7. *Crippa*, Venezia: Edizioni del Cavallino, 1956, s.p.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Pietro Petroroia

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

Texts by

Simona Antolini, Sabrina Arcuri, Germain Bazin, Michele Bellomo,
Lorenzo Calvelli, Caterina Caputo, Sara Caredda, Alessio Cavicchi,
Mara Cerquetti, Stefania Cerutti, Pacifico Cofrancesco, Gian Luigi Corinto,
Cinzia Dal Maso, Rosario De Iulio, Valentina De Santi, Anabel Fernández
Moreno, Simone Ferrari, Gianni Lorenzoni, Sonia Malvica, Sonia Massari,
Siria Moroso, Emanuela Murgia, Antonino Nastasi, Paola Novara,
Silvia Orlandi, Jessica Piccinini, Miriam Poiatti, Maria Luisa Ricci,
Selene Righi, Silvia Rolandi, Mauro Salis, Francesco Spina, Gianluca Sposato,
Bella Takushinova, Sabrina Tomasi, Antonio Troiano, Franca Varallo,
Daniele Vergamini, Jairo Guerrero Vicente, Elena Viganò, Davide Zendri.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

