

MÉLUSINE N°3

JOSEPH CORNELL

Opere
in collaborazione con il
Museum of Modern Art di New York
Palazzo Vecchio
6 luglio 13 settembre
a cura di Giuliano Briganti



GÉOGRAPHIES DU SURREALISME L'INTERNATIONALISATION DU MOUVEMENT : ÉTATS-UNIS ET ITALIE

Articles réunis par
Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini

ÉDITIONS MÉLUSINE 2022

GÉOGRAPHIES DU SURREALISME
L'INTERNALISATION DU MOUVEMENT :
ÉTATS-UNIS ET ITALIE

Articles réunis par
Alessandro Nigro et Ilaria Schiaffini

Traduction française par
Elza Adamowicz et Peter Dunwoodie

Coordination rédactionnelle par
Camilla Froio et Giulia Tulino

MÉLUSINE NUMÉRIQUE

REVUE DE L'APRÈS

ASSOCIATION POUR LA RECHERCHE ET L'ÉTUDE DU SURREALISME

<http://melusine-surrealisme.fr/wp/>

DIRECTION : HENRI BÉHAR

MISE EN FORME : COLOPHON

© Éditions Mélusine, 2022, France

Illustration de couverture : Détail de la brochure de l'exposition
Joseph Cornell à Florence (Palazzo Vecchio, 1981).

Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950 : expositions et publications.¹

CATERINA CAPUTO

Les Années 1940 : les précurseurs

Relire le Premier manifeste du surréalisme après vingt-cinq ans implique moins une évaluation posthume, qui reste sans doute aussi difficile que de retracer les origines du mouvement, que la compréhension des idées et arguments de celui-ci qui ont porté des fruits, en dépassant même ses points de blocage programmatiques. [...] Et même si le Surréalisme a trouvé une place dans l'immense archive idéale du siècle, les concepts les plus beaux et les plus vrais, ceux qui tiennent de la substance même de l'art, restent pertinents et dignes d'intérêt et d'étude alors même que les temps et l'esthétique changent.²

C'est avec cette mise en garde que le traducteur Beniamino Dal Fabbro présentait le *Primo Manifesto del Surrealismo* (*Le premier Manifeste du Surréalisme*) (fig. 1), publié en 1945 par les Edizioni del Cavallino – fondées à Venise en 1935 par Carlo Cardazzo

1. Je remercie le personnel des archives qui ont facilité mes travaux et, en particulier, à la Giorgio Cini Fondation à Venise. Je remercie également Fariba Bogzaran, Fabrice Flahutez, Anne Foucault, Alisée Matta, Federica Matta, Luca Pietro Nicoletti, et Claudio Zambianchi.

2. Breton, André. *Il Primo Manifesto del Surrealismo*, Venice : Edizioni Il Cavallino, 1945, s.p. Sur les textes de Breton traduits en italien voir Collani, Tania. 'André Breton en italien : le surréalisme au service de l'art et de la politique', *Synergies Pologne* 10 (2013) : pp. 27-39.

(Venise 1908 – Pavie 1963)³ – dans la collection *Letteratura straniera* (Littérature étrangère).

Cette première publication du *Manifeste* en Italie fut une anomalie dans un contexte culturel qui avait toujours manifesté son hostilité envers ce mouvement d'avant-garde. Contrairement à d'autres pays davantage liés à la France par proximité ou tradition culturelle, le Surréalisme ne s'était jamais implanté en Italie.⁴ Cet ostracisme avait plusieurs causes : l'idéologie politique dominante ; la critique du modèle crocéen formaliste qui ne s'intéressait aucunement à une poétique de l'irrationnel et de l'inconscient ; les préventions de la gauche envers un mouvement perçu comme

3. Carlo Cardazzo était éditeur, collectionneur et galériste. Il est devenu une figure centrale du monde de l'art italien et international du XX^e siècle. Voir : Fantoni, Antonella. *Il gioco del paradiso : la collezione Cardazzo e gli inizi della Galleria del Cavallino*, Venice : Edizioni del Cavallino, 1996 ; Bianchi, Giovanni. 'Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista, editore e gallerista', in *Donazione Eugenio Da Venezia*, (eds.) Giuseppina Dal Canton and Babet Trevisan, Venice : La Biennale, 2006, pp. 67-79 ; Cardazzo, Angelica (ed.), *Caro Cardazzo... Lettere di artisti, scrittori e critici a Carlo Cardazzo dal 1933 al 1952*, Venice : Edizioni del Cavallino, 2008 ; Barbero, Luca Massimo (ed.), *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte* [catalogue d'exposition], Milan : Electa, 2008. Sur la maison d'édition Cavallino voir : Bianchi, Giovanni. *Un cavallino come logo*, Venice : Edizioni del Cavallino, 2006.

4. Pour de plus amples renseignements sur le Surréalisme et l'Italie d'après-guerre, voir : Casamassima, Mirella. *Il surrealismo e l'arte italiana*, Bari : Edizioni dal Sud, 1984 ; Sanna, Angela. 'Enrico Baj et le surréalisme : de l'exposition Éros à la querelle de l'anti-procès', *Studiolo 3* (2005) : pp. 247-268 ; Décina Lombardi, Paola. *Surrealismo, 1919-1969 : ribellione e immaginazione*, Milan : Mondadori, 2007, pp. IX-XV, 299-305 ; Tomasella, Giuliana. 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica', in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, (eds.) Nadia Barella and Rosanna Cioffi, Naples : Luciano Editore, 2013, pp. 383-400 ; *Ead.*, 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 : problemi organizzativi e riflessioni critiche' in *Crocevia Biennale*, (eds.) Francesca Castellani and Eleonora Charans, Milan : Scalpendi, 2017, pp. 1710 ; Tulino, Giulia. *La Galleria L'Obelisco. Surrealismo e arte fantastica (1943-1954)*, Rome : De Luca Editori D'Arte, 2020 ; Drost, Julia. « 'Trop dangereux, trop inquiétant, trop incertain'. Le surréalisme à la XXVIIe Biennale de Venise en 1954', in *Le Surréalisme et l'argent*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez et Martin Schieder, Paris-Heidelberg : DFK Paris-Universität de Heidelberg 2021, pp. 357-381 ; Nigro, Alessandro. « 'Le Muse inquietanti. Maestri del surrealismo' à Turin en 1967. Histoire d'une exposition surréaliste mémorable', *Ibid.*, pp. 382-401.

essentiellement bourgeois ;⁵ enfin et surtout, l'enracinement du pays dans la culture catholique.⁶

La décision de publier une traduction italienne du premier texte programmatique du Surréalisme fut prise dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, mais son origine remonte en réalité à un caprice personnel de Cardazzo dès les années 1930. Il faisait venir directement de France, parfois même au défi de la censure fasciste, de nombreux ouvrages pour une bibliothèque éclectique qui allait des premiers chrétiens aux surréalistes les plus récents.⁷ Ses propres goûts littéraires ont manifestement influencé la sélection des ouvrages publiés par la maison d'édition dont il était éditeur. La série *Letteratura straniera* en fournit un exemple probant, puisque y figurent presque exclusivement des textes français formant une sorte de chemin 'initiatique' qui partait de la *Lettre à Verlaine* de Mallarmé pour arriver au *Manifeste du Surréalisme* en passant par *Le Cors de Chasse* et *Le Poète assassiné* d'Apollinaire, *Les Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *Monsieur Teste* et *Propos sur la poésie* de Valéry, ou le *Plain-Chant* de Cocteau.⁸

5. Voir Tomasella, 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 attraverso la stampa periodica', pp. 383-400 ; *Ead.* 'La mostra del Surrealismo alla Biennale del 1954 : problemi organizzativi e riflessioni critiche', pp. 171-180.

6. Alberto Savinio écrivait en 1940 : 'On ne peut pas dire 'Italien' sans penser 'Catholique'. Pour comprendre le Surréalisme il faut s'éloigner de l'enseignement catholique, tout comme, pour naviguer, il faut quitter la berge'. Savinio, Alberto. 'Della pittura surrealista', *Prospettive* 13 (January 1940) : p. 24.

7. Cantatore, Dino. 'Pittura d'oggi : un suo collezionista', *Domus* 121 (1938) : p. 30. Parmi les livres achetés par Cardazzo en France pendant les années trente figurent la poésie de Cocteau, Mallarmé et Verlaine. Voir la letter de Cardazzo à Giuseppe Santomaso, 26 avril 1939, citée dans Bianchi, *Un cavallino come logo*, p. 5.

8. L'Edizioni del Cavallino commence à publier la série *Letteratura straniera* en 1943. La publication est suspendue en 1945, peut-être pour des raisons financières. Un certain nombre de titres retenus resta donc non-traduit, y compris Réverdy, *I fantini mascherati* ; Aragon, *Aniceto o il panorama* ; Mallarmé, *Le tre ariette* ; Cendrars, *L'Eubage*. La série redémarre dix ans plus tard, en 1956, avec Peggy Guggenheim, *Una collezionista ricorda*, (Venice : Edizioni del Cavallino, 1956). La liste complète des Edizioni del Cavallino figure dans Bianchi, *Un cavallino come logo*, pp. 135-178.

Cardazzo écrit lui-même : ‘Je suis tout aussi fier d’avoir été le premier en Italie à publier les œuvres d’Apollinaire, Proust, Gide, Éluard et de tant d’autres que de mes meilleures expositions’.⁹ La passion pour la littérature du jeune éditeur était en effet aussi forte que l’intérêt qu’il portait à l’art depuis les années 1920 en tant qu’amateur et collectionneur. Cette vocation s’est renforcée en 1942 quand il a pris la décision de lancer un nouveau projet ambitieux, l’ouverture de la Galleria del Cavallino sur la Riva Degli Schiavoni à Venise, suivie bientôt de deux autres galeries, la Galleria Il Naviglio à Milan (1946) et la Galleria Selecta à Rome (1955).¹⁰ Cette nouvelle aventure entrepreneuriale comme galeriste marque en effet son entrée sur le marché de l’art. Peu après, la maison d’édition commence à intégrer les activités d’exposition de Cardazzo qui, dès le début, ciblaient non seulement les noms connus du monde de l’art italien – tels Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis ou Giorgio Morandi – mais aussi des peintres et sculpteurs peu connus.¹¹

Citons comme exemple emblématique de cette fusion entre art et édition la couverture du livre des *Canti di Maldoror*, où Cardazzo reproduit une lithographie de Mario Deluigi (fig. 2), peintre exposé à la Galleria del Cavallino en 1944 peu avant la publication de l’ouvrage.¹² Le galeriste avait clairement jugé que le tableau

9. Le Noci. ‘I mercanti d’arte’, *Domus* 395 (oct. 1962) : p. 29.

10. Pour de plus amples renseignements sur la Galleria del Cavallino, voir : Bianchi, Giovanni. *Galleria d’arte a Venezia 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venice : Cicero, 2010, pp. 45-51 ; Fantoni, *Il gioco del paradiso* ; Bianchi. ‘Carlo Cardazzo, profilo di un collezionista’, pp. 67-79 ; *Id.*, *Galleria d’arte a Venezia 1938-1948*, pp. 45-78 ; *Id.*, ‘Il Cavallino, ‘vibrante centro veneziano di arte moderna’ in *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell’arte*, pp. 119-164. Sur la Galleria del Naviglio, voir Barbero, Luca Massimo et Pola, Francesca. ‘Una ‘centrale creativa’ a Milano. La Galleria del Naviglio di Carlo Cardazzo 1946-1963’, *Ibid.*, pp. 165-185.

11. Cardazzo écrit : ‘En plus des artistes connus, la galerie Cavallino exposait des artistes jeunes voire inconnus, dont certains étaient promis à un bel avenir. Des conférences, rencontres culturelles, soirées poétiques et présentation d’artistes et d’écrivains y avaient lieu aussi’. ‘I mercanti d’arte’, *Le Noci*, p. 29.

12. Voir *Opere di Mario Deluigi* [Catalogue], Venise : Edizioni del Cavallino, 1944. L’exposition de la Galleria del Cavallino fut la première exposition solo de Deluigi en Italie. L’artiste est resté fidèle à Cardazzo tout au long de sa carrière. Dans les années 1950 il rejoint le mouvement spatialiste fondé par Lucio Fontana

‘organique’ biomorphique de Deluigi convenait parfaitement au texte qui avait ‘guidé’ et ‘inspiré’¹³ le mouvement surréaliste de Breton. Reste que cette ‘promotion’ entrerait en collision avec l’interprétation que fait Carlo Betocchi dans le catalogue de l’exposition du tableau vitaliste de Deluigi, perçu comme étant très éloigné de la mouvance surréaliste et, en particulier, de l’automatisme.¹⁴

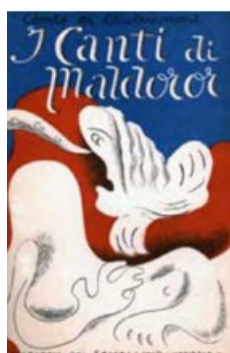


Fig. 2 - Isidore Ducasse Comte de Lautréamont, *I Canti di Maldoror*, (Venice: Edizioni del Cavallino, 1944). Couverture.

Dans la modulation plastique des volumes et des formes de Deluigi (fig. 3-4) Betocchi discernait une ‘identité de l’espace et du non-temps’,¹⁵ un modèle venu du 16^e siècle. Il passait ainsi sous silence la dette formelle que le peintre vénitien et son corpus vitaliste devaient à l’expérimentation abstraite-concrète internationale et, en particulier, à Jean Arp et Kurt Seligmann,¹⁶ dont les œuvres étaient fréquemment exposées dans les années 1930 à la

et promu par Cardazzo.

13. Comte de Lautréamont, Isidore Ducasse. *I Canti di Maldoror*, Venice : Edizioni del Cavallino, 1944. Couverture.

14. Betocchi, Carlo. ‘Dell’uomo e dell’arte. A proposito della mostra del pittore Mario Deluigi’, in *Opere di Mario Deluigi*, s.p. Carlo Betocchi, poète et écrivain italien avait un penchant pour l’hermétisme littéraire. Voir Macri, Oreste. *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, Rome : Bulzoni, 2002.

15. Betocchi. ‘Dell’uomo e dell’arte’, s.p.

16. A Paris Jean Arp et Kurt Seligmann fréquentaient le groupe Abstraction-Création et, plus tard, vers la deuxième moitié des années 1930, devenaient membres du groupe surréaliste.

galerie Il Milione¹⁷ (fig. 5) – où Deluigi avait lui aussi exposé en 1933.¹⁸



Fig. 3 – Mario Deluigi, *Donna Innamorata*, monotype, 1943-44
© Deluigi Estate.



Fig. 4 – Mario Deluigi, *Uomo sdraiato*, monotype, 1943-44
© Deluigi Estate.

17. Voir : ‘Seligmann, Furigà’, Milan, Galleria Il Milione, avril 1934 ; ‘Seligmann’, Milan, Galleria Il Milione, January-February 1935 ; ‘Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp, Vézelay’, Milan, Galleria Il Milione, mars 1938. L’introduction de Seligmann à la Galleria Il Milione était due à Gualtieri di San Lazzaro qui avait publié les estampes et gravures de l’artiste dans *Les Chroniques du Jour* (Paris 1934) : voir la *Bollettino della Galleria del Milione* 24 (1934). Sur Gualtieri di San Lazzaro, voir Nicoletti, Pietro Luca. *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d’arte a Parigi*, Macerata : Quodlibet, 2014. Cardazzo fréquentait aussi la Galleria Il Milione dans les années 30 ; voir la lettre de Peppino Ghiringhelli (galériste propriétaire d’Il Milione) à Carlo Cardazzo, 6 mars 1935 (Archivio Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini, Venise).

18. Voir ‘Pinto, Chyurlia, Mario De Luigi [sic], Bruno Ferrario’, Milan, Galleria Il Milione, janvier 1933.



Fig. 5 Bolletino della Galleria del Milione, n° 36 (1935). Couverture

L'antinomie ouverte entre l'œuvre plastique de Deluigi et le texte critique de Betocchi révèle comment, dans le contexte aporétique d'après-guerre en Italie, l'art était divisé entre la recherche plastique des artistes d'avant-garde d'une part, et la position adoptée par la critique idéaliste et apologétique toujours fermement ancrée dans la tradition nationale, de l'autre.

L'exposition Deluigi était toutefois un moment marquant pour la Galleria del Cavallino dans la mesure où elle inaugurerait un programme conçu pour lancer de jeunes artistes italiens engagés dans la recherche d'une nouvelle figuration¹⁹ qui, peu de temps après, a vu naître le groupe spatialiste aussi bien que l'art informel italien.²⁰ C'est dans cette perspective programmatique de renouveau

19. Carlo Cardazzo cherchait dès 1943 à présenter de nouveaux artistes sur le marché de l'art. Voir la lettre de Vittorio Emanuele Barbaroux, propriétaire de la galerie éponyme à Milan : 'Je serai content de vous voir [...] d'autant plus que nous aurions l'occasion de voir le programme qui doit lancer notre nouvelle recrue [Cesare Zavattini]. Il faut commencer par un volume plutôt mince [...] puis on pourrait y intéresser la presse. Mais nous verrons ensemble ce qui sera le plus utile'. Lettre de Vittorio Emanuele Barbaroux à Carlo Cardazzo, 29 juin 1943 (Archivio Cardazzo, Fondazione Giorgio Cini, Venise).

20. Sur Cardazzo et les Spatialistes, voir : Barbero, Luca Massimo (ed.), *Lucio Fontana e gli Spaziali. Fonti e documenti per le gallerie Cardazzo*, Venise :

de l'art italien, d'une part, et de création d'un nouveau marché pour le soutenir, de l'autre,²¹ que le Surréalisme – qui jouissait déjà d'un solide réseau international fait de marchands d'art et de galeries – est apparu dans les galeries de Cardazzo dans les années 1950, de sorte que les galeries Cavallino et Naviglio sont devenues d'importants centres en Italie pour le rayonnement d'artistes associés au mouvement surréaliste.

Les années 1950 : surréalisme et spatialisme

Dans les années 1950 les galeries Cardazzo ouvrent avec un programme d'expositions ambitieux qui fait d'une part la promotion du mouvement spatialiste, et de l'autre les nouvelles formes abstraites (gestuelle et textures) de l'art informel italien et international. Dans l'espace entre ces deux grandes tendances, Cardazzo rassemble une série d'expositions qui proposent au public italien plusieurs artistes des marges du Surréalisme : Victor Brauner, Enrico Donati, Leonor Fini, Wifredo Lam, Roberto Matta Echaurren, et Yves Tanguy, tous membres actifs du mouvement bretonien au moins jusqu'à la fin des années 1940.²²

L'arrivée des artistes surréalistes en Italie coïncide avec la fin de la guerre et le retour en Europe de plusieurs membres du groupe après leur exil aux États-Unis, y compris André Breton, bien sûr, qui confirme les nouvelles lignes programmatiques²³ du groupe ainsi que les affiliations les plus récentes en organisant une grande exposition

Marsilio, 2020. Sur Cardazzo et l'art informel, voir Bertolino, Giorgina. 'Il territorio indefinito dell'Informale : le mostre e le edizioni di Carlo Cardazzo negli anni Cinquanta', in *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 299-310.

21. Sur le monde artistique des années 1950 voir : Messina, Maria Grazia. 'Venezia anni Cinquanta : il turbamento della pittura', in *Venezia 1950-59. Il rinnovamento della pittura in Italia* [catalogue d'exposition], (ed.) Maria Grazia Messina, Ferrara : Ferrara Arte, 1999, pp. 17-32. Pour le contexte milanais voir Pola, Francesca. 'Gli anni Cinquanta a Milano', in *Pittura degli anni Cinquanta in Italia* [catalogue d'exposition], (ed.) Pier Giovanni Castagnoli, Turin : GAM, 2003, pp. 51-64.

22. Matta et Brauner furent exclus du groupe surréaliste en 1948, le premier pour 'disqualification intellectuelle et ignominie morale', le second pour 'travail fractionnel'. Voir la communication des membres du groupe surréaliste, novembre 1948 (Donati Papers, Getty Research Institute, Los Angeles ; dorénavant (GRI).

à la Galerie Maeght à Paris : ‘Le Surréalisme en 1947’.²⁴ De nouvelles tendances naissent la même année à Milan à la Galleria Il Naviglio, où un groupe d’artistes – Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian et Milena Milani – signent le premier *Manifesto dello Spazialismo* et font de la galerie de Cardazzo le quartier-général du groupe.²⁵ La recherche artistique des spatialistes vise une forme artistique qui dépasserait la forme plastique statique en faveur d’un concept spatial actif qui coïncide avec l’espace compositionnel lui-même et où la lumière et le mouvement auraient un rôle spécial : ‘Nous concevons l’art comme un ensemble d’éléments physiques, de couleur, sons, mouvement, temps et espace ; nous concevons une unité psychophysique, la couleur l’élément spatial, le son l’élément temporel, et le mouvement se développant dans le temps et l’espace. Voilà les formes fondamentales de l’art spatial’.²⁶ Les idées de Fontana sur la possibilité d’une nouvelle dimension spatiale au nom de la simultanéité du processus artistique (lors de la production aussi bien que de la réception) le rapprochaient de l’art d’Enrico Donati et Roberto Matta, et c’est pourquoi il a inclus leurs œuvres dans les expositions collectives du mouvement spatialiste. C’est ainsi que Donati pouvait déclarer : ‘Un autre bonhomme qui m’est cher est Lucio Fontana, un artiste qui a beaucoup d’imagination. J’étais très proche de lui aux débuts du *spatzarismo* [sic]. Et il m’a inclus sur la liste de ses amis au moment où il commençait à lancer l’idée du *spatzarismo* [sic] en Italie’.²⁷

Né à Milan, mais vivant à New York, Donati est invité en 1950 à contribuer à la section italienne de la XXV^e Biennale de Venise. Il y

23. Voir Breton, André. ‘Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non’, *VVV* 1 (June 1942) : pp. 18-26.

24. Brauner, Donati, Matta Echaurren et Tanguy participèrent tous à l’exposition ‘Le Surréalisme en 1947’ à Paris. Voir Breton, André (ed.), *Le Surréalisme en 1947* [catalogue d’exposition], Paris : Pierre à feu-Maeght, 1947.

25. Voir ‘Primo Manifesto Spaziale (1947)’, réédité dans *Lucio Fontana e gli Spaziali*, p. 34.

26. Conférence de Lucio Fontana au colloque de la Triennale de Milan en 1951. Milan Triennale, dans Sanna, Angela (ed.), *Lucio Fontana, Manifesti Scritti, Interviste*, Milan : Abscondita, 2015, p. 47.

27. Interview d’histoire orale avec Enrico Donati, 9 septembre 1968. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

expose ses tableaux récents : *Sangue di Lucrezia* (1948), *Lambicco Ermetico* (1948), et *Le Vene del ragno* (1949).²⁸ Juste avant cet important événement artistique, ouvert en juin, l'artiste figure dans au moins deux expositions personnelles en Italie, à Milan et à Rome, à la Galleria Il Milione²⁹ et la Galleria L'Obelisco.³⁰ À cette époque déjà d'importantes galeries le représentaient à l'étranger telles que la Galerie Maeght (Paris)³¹ et la Durand-Ruel Gallery (New York).³² En Italie, après la participation de Donati à la Biennale de Venise et son exposition personnelle en 1951 à la Galleria Amici della Francia au Corso Vittorio Emanuele de Milan,³³ Cardazzo participe à sa promotion sur les circuits des collectionneurs et des expositions. Ainsi, dès 1952, le peintre est souvent exposé à la Galleria del Cavallino où il a deux expositions personnelles – en 1952 et 1954 (fig. 6) – et ses œuvres sont exposées dans plusieurs expositions collectives d'art spatialiste.³⁴ Les formes primordiales et les

28. Voir *XXV Esposizione Biennale Internazionale d'arte di Venezia* [catalogue d'exposition], Venise : Alfieri, 1950, p. 199. Voir aussi Zambianchi, Claudio. 'Enrico Donati in 1950 : Three Italian Expositions', dans le présent numero de *Mélusine*.

29. M.N. 'Enrico Donati al Milione', *Domus* 246 (May 1950) : p. 34. Exposition organisée par l'éditeur italien Daria Guarnieri.

30. Exposition à la Galleria L'Obelisco à Rome, 1-10 novembre 1950. Pour la liste complète des œuvres exposées voir Caratozzolo, Vittoria Caterina, Schiaffini, Ilaria et Zambianchi, Claudio (eds.), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Rome : Drago, 2018, p. 275 ; et Zambianchi, 'Enrico Donati in 1950 : Three Italian Expositions.'

31. 'Je vous précise encore mon désir de défendre votre œuvre en France avec tout le sérieux qu'elle mérite.' Lettre de la Galerie Maeght à Donati, 3 fév. 1947 (Donati Papers, GRI).

32. Donati eut plusieurs expositions solo à la Durand-Ruel Gallery de New York entre 1947 et 1950.

33. Reste de l'événement une photographie de Donati, Matta, Fontana, Roberto Crippa et Cesare Peverelli à la galerie du Corso Vittorio Emanuele. Voir F. Wolff, Theodore. *Enrico Donati. Surrealism and Beyond*, New York : Hudson Hills Press, 1996, p. 145. Je tiens à remercier Claudio Zambianchi d'avoir mis à ma disposition le catalogue de l'exposition.

34. Voir 'Enrico Donati' (Venise, Galleria del Cavallino, octobre 1952) ; 'Pitture di Donati' (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 septembre 1954) ; 'Arte Spaziale : Guidi, Bacci, Morandi, Crippa, Dova, Donati, Deluigi, Capogrossi, Tancredi, Vinicio' (Venice, Galleria del Cavallino, mars 1953) ; 'Artisti Spaziali' (Vicenza, Galleria del Calibano, juin 1953). Il faut noter qu'en 1952 Donati signa le *Manifesto del movimento spaziale per la television* de Fontana. Voir Lucio

références ‘organiques’ qui figuraient dans les tableaux de Donati vers la fin des années 1940, exposés à Milan en 1950, ont été plutôt mal accueillies par la critique, la presse l’accusant même d’esthétisme et de ‘décoratisme’.³⁵ En revanche ses œuvres sont bien accueillies par le public lors de l’exposition à la galerie Cavallino en 1954. Dans un télégramme Cardazzo rapporte à Donati : ‘Foule d’artistes et de personnalités culturelles présents. Exposition lancée. Beau succès.’³⁶ L’introduction du catalogue de l’exposition est rédigée par l’éditeur et critique d’art Giampiero Giani qui donne à son texte le titre emblématique *Spazio-Materia-Luce* (Espace-Matière-Lumière). La lecture faite par Giani de l’œuvre de Donati minimise l’automatisme surréaliste³⁷ pour mieux mettre en lumière la gestuelle et les matériaux : l’union de la ‘vibration chromatique de la peinture’ d’une part, ‘l’action moins douce du modelage’ de l’autre.³⁸

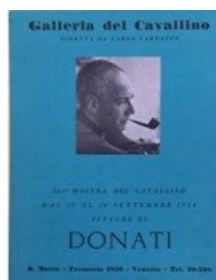


Fig. 6 – *Pitture di Donati, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 September 1954), Venice: Edizioni del Cavallino, 1954. Coverture*

Fontana, *Manifesti Scritti*, pp. 33-34.

35. Voir L.B. ‘Mostre d’arte’, *Corriere della Sera* (9 mai 1950) : p. 3.

36. Télégramme de Cardazzo à Donati, 21 sept. 1954 (Donati Papers, GRI). Le succès de Donati dans l’entourage artistique des galeries de Cardazzo se confirme la même année quand Fontana décide d’inviter l’artiste à participer à la Triennale de Milan qu’il organisait.

37. Dans les années 1950 Donati est resté en contact avec Breton, le tenant souvent au courant de ses recherches picturales. Voir la transcription de lettres Breton-Donati, dans Breton, André. ‘Lettres à Enrico Donati’, *Pleine Marge* 7 (1988) : pp. 9-26.

38. Giani, Giampiero. ‘Spazio-Materia-Luce’, dans *Pitture di Donati* [catalogue d’exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1954, s.p.



Fig. 7 – *Pitture di Donati, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 19-28 September 1954), Venice: Edizioni del Cavallino, 1954, s.p.*

Le catalogue de l'exposition souligne que le corpus exposé à la galerie Cardazzo était axé sur ses recherches les plus récentes, la série *Moonscape* et des tableaux comme *Noir et blanc* (1953) (fig. 7), basé sur les possibilités tactiles de la matière et de la lumière dans la peinture.³⁹ Alors que Giani ne fait aucune allusion aux aspects surréalistes des 'déserts lunaires' de Donati, Nicolas Calas au contraire écrit de façon significative : « [Les déserts lunaires de Donati] sont la tentation qui attend l'abstraction, une compensation pour des fragments sévères, bitumineux, molybdeneux, glacials ou volcaniques. [...] Ces tableaux sont des poèmes, car ils créent l'illusion qui apaise notre soif de ce qui n'est pas. Jamais la peinture abstraite n'a été jusqu'ici aussi surréaliste.⁴⁰ Tout comme l'expérimentation du groupe spatialiste de Fontana – auquel Donati participe dès 1952⁴¹ – l'exposition solo de 1954 à la galerie Cavallino met l'accent sur la matérialité des œuvres de Donati, ainsi que sur l'usage plastique de la lumière et de la couleur. A travers sa propre méthode 'spatialiste', écrit Giani, Donati évoque 'l'ordre spirituel'.⁴²

39. Voir *Donati*, Venice : Ed. del Cavallino, 1954, s.p. Le tableau *Noir et blanc* figure sur le prospectus de l'exposition publié par Cardazzo.

40. Nicolas Calas' texte du 25 sept. 1953 (Donati Papers, GRI).

41. Voir note 34.

42. Giani, *Spazio-Materia-Luce*, s.p.

Cette trajectoire dans les galeries Cardazzo est analogue à celle de Roberto Matta qui, en 1949, après son exil à New York et son exclusion du groupe surréaliste, décide de se fixer en Italie, où il restera jusqu'en 1954. Le contact est établi dès son arrivée avec le milieu artistique local de Rome, où il habitait, et quelques mois après son arrivée il inaugure sa première exposition, à la galerie L'Obelisco.⁴³ Il fait alors ses premiers voyages à Milan et Venise.⁴⁴ Une fois en Italie il a cherché un réseau de galeries qui pourraient le représenter⁴⁵ et, comme ce fut le cas pour Donati, ce sont Cardazzo et les spatialistes qui l'ont accueilli. Ceux-ci présentent ses œuvres dans les nombreuses expositions collectives spatialistes pendant cette période, y compris 'Sei Artisti Spaziali' à la Galleria del Cavallino (septembre 1952),⁴⁶ ainsi que la grande exposition collective des spatialistes à la Sala degli Specchi du Palazzo Giustiniani de Venise en 1953.⁴⁷

Matta expose régulièrement dans les galeries Cavallino et Il Naviglio, sous contrat avec Cardazzo dès fin 1952.⁴⁸ Peu de temps

43. La première exposition solo de Matta en Italie date de janvier 1950 à la galerie L'Obelisco, suivie en mars par une exposition à la Galleria del Secolo à Rome. Sur celle de la Galleria L'Obelisco, voir Tulino, *La Galleria L'Obelisco*, pp. 85-89. Sur Matta et Cardazzo, voir De Sabbata, Massimo. 'Carlo Cardazzo e Sebastian Matta', dans *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 325-332. Sur Matta et l'Italie, voir Salaris, Claudia (ed.), *Matta : un surrealista a Roma* [catalogue d'exposition], Florence : Giunti, 2012, pp. 9-33.

44. Voir *Ibid.*, p. 16. La date de la première rencontre de Matta et Fontana reste incertaine. Nous savons néanmoins que les deux artistes se fréquentaient avant 1950 (voir note 33).

45. A New York, la Pierre Matisse Gallery soutenait Matta dans les années 1940, et les galeries d'Alexander Iolas pendant la décennie suivante : dans une lettre non datée de Matta à Angela Faranda il écrit : 'Iolas me donne 150 par mois pour 19 tableaux qu'il veut exposer'; voir *Matta : un surrealista a Roma*, p. 33.

46. Voir *Sei artisti spaziali : Capogrossi, Crippa, Dova, Joppolo, Matta, Peverelli* [catalogue d'exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1952.

47. Cette grande exposition réunit Edmondo Bacci, Giuseppe Capogrossi, Roberto Crippa, Mario Deluigi, Bruno De Toffoli, Enrico Donati, Gianni Dova, Lucio Fontana, Virgilio Guidi, Roberto Matta, Gino Morandi, Tancredi Parmeggiani, Cesare Peverelli, Iaroslav Serpan, et Vinicio Vianello.

48. 'Je suis sous contrat avec Cardazzo. Il s'occupe de mes tableaux. Je suis assez content', écrit Matta dans une lettre à Alain Jouffroy (15 décembre 1952); voir Demare, Christian (ed.), *Roberto Matta, Alain Jouffroy : correspondance 1952-1960*, Paris : Arteos-Galerie Diane de Polignac, 2018, pp. 109-110. Jusqu'à

après le galeriste monte une rétrospective dans la *Sala Napoleonica* du Museo Correr de Venise,⁴⁹ où il présente plus de quarante œuvres de Matta au public italien, dont le tableau *Le De-Nommeur Re-Nomme*, acheté par Peggy Guggenheim.⁵⁰ Ce premier succès est suivi d'un deuxième lors d'une exposition à la Galleria del Cavallino en 1954, qui est peut-être la plus importante dans la mesure où elle expose les fruits d'une expérimentation lancée par l'artiste bien des années auparavant. À la galerie Cardazzo de Venise Matta – auteur aussi de l'introduction du catalogue – cherchant à mettre en valeur la nature arbitraire du langage artistique et les modifications introduites suivant la position du spectateur,⁵¹ y expose une installation, la radicalisation *de facto* des recherches publiées en 1938 dans la revue française *Minotaure* (fig. 8). Il s'agit d'un espace architectural visionnaire dans lequel les murs étaient conçus comme 'des draps mouillés qui se déforment et épousent nos peurs psychologiques'.⁵² À Venise l'espace, au stade de projet dans les années 1930, devient enfin construction réelle : quatre panneaux dressés dans la salle créent 'une coupe pratiquée dans le réel. Ils montrent qu'il suffit d'un instant de grande émotion pour nous changer et bouleverser la vision de l'espace où nous vivons.'⁵³ Contrairement à la réaction lors de l'exposition Donati, la presse a saisi, dès la première exposition

present l'auteur n'a pu retrouver des documents qui font état de la durée du contrat.

49. Voir *Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1953, s.p. Ont collaboré à l'exposition : Allan Frumkin (Chicago), Sydney Janis (New York), et les galeries Hugo-Iolas (New York). La Ville de Venise prêtait à Cardazzo l'Aile Napoléon du Museo Correr pour de grands événements, le plus souvent dans les 'années de repos' entre les Biennales. Parmi les artistes exposés avant l'exposition des œuvres de Matta en 1953 figurent Eugène Berman (septembre 1950) ; la peintre surréaliste Leonor Fini (septembre 1951) ; et Picasso (céramiques).

50. Voir De Sabbata, Massimo. 'Carlo Cardazzo e Sebastian Matta', dans *Carlo Cardazzo : una nuova visione dell'arte*, pp. 327-328.

51. Matta, Roberto. 'Presentazione', in *Pitture di Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Galleria del Cavallino, 1954, s.p.

52. *Id.* 'Mathématique sensible – Architecture du temps', *Minotaure* 11 (printemps 1938) : p. 43. Une deuxième version du même projet existe en pastel et crayon sur papier, datée 1937 ; voir Ferrari, Germana (ed.), *Matta : Entretien Morphologique. Notebook n. 1, 1936-1944*, London : Sistan, 1987, p. 28.

53. *Pitture di Matta*, s.p.

de Matta en 1953,⁵⁴ ‘la dimension physique de l’homme et de la nature’, synthétisée dans ‘l’architecture des volumes’.⁵⁵ La critique a également compris que les explorations spatiales de Matta reflétaient en fait les ‘relations entre l’homme et l’homme, entre l’homme et la nature, entre aujourd’hui et demain’.⁵⁶ C’est sans aucun doute précisément cette ‘spatialité’, comprise comme la ‘simultanéité du processus d’articulation de l’homme dans la nature, et l’inverse’,⁵⁷ qui explique pourquoi l’artiste s’était rapproché du groupe spatialiste – bien que ses œuvres aient toujours préservé une certaine autonomie.



Fig. 8 – Roberto Matta Echaurren, Mathématique sensible – Architecture du temps, 1937, pencil and pen on paper © Roberto Sebastian Matta-Echaurren, by Siae 2021.

L’Italie s’est avérée un terrain fertile pour les recherches de Matta. ‘Mes nouveaux tableaux synthétise [sic] le tout premier’, écrit-il à son ami Gordon Onslow Ford en 1950.⁵⁸ De même, dans une missive enthousiaste à Victor Brauner, alors à Paris : ‘1950 l’année qui nous unira par la fluorescence de l’ordre émotionnel original. L’attention créative, mon cher Victor, j’ai vécu à Rome

54. G.S. ‘La mostra di Matta in Sala Napoleonica’, *Minosse* 5 (1953) : s.p.

55. *Ibid.*

56. Cast. [Castellani], F. ‘Il pomo di Adamo ritorna nelle tele di R.E. Matta’, *Il Gazzettino* (27 août 1953) : s.p.

57. Lettre de Matta à Gordon Onslow Ford, 19 septembre 1942 (Inverness, Lucid Art Foundation).

58. Lettre de Matta à Gordon Onslow Ford, 4 sept. 1950 (Inverness, Lucid Art Foundation).

comme une terre qui se selvage [*sic*], tout pourrit en moi, comme à l'origine. [...] L'âge arrive en pulvérisant l'Arc de Triomphe [*sic*].'⁵⁹

En septembre 1953, très peu après l'exposition de Matta, Cardazzo montait à la Galleria del Cavallino⁶⁰ une exposition solo de Brauner, en association avec l'Alexander Iolas Gallery de New York (fig. 9). L'artiste y était sous contrat à l'époque,⁶¹ et parmi les œuvres exposées figuraient *Acqua fuoco dell'amore* ; *Il grande ritratto* ; *Quadro pessimista* ; *Il poeta assassino*.⁶² 'La technique du graffito' qu'exploitait alors Brauner 'géométrisée, tout en arabesques, [...] la synthèse de toutes les civilisations anciennes',⁶³ porteuse d'une 'agitation poussée au paroxysme',⁶⁴ a été attribuée au milieu existentialiste par une presse locale inconsciente de toutes les références à la matrice surréaliste exploitée par l'artiste.⁶⁵ Cette première exposition a été suivie en 1958 par une deuxième exposition solo,⁶⁶ proposée à Brauner par Cardazzo puisque, à cette date, l'artiste n'était plus sous contrat avec la galerie Iolas de New York.⁶⁷ L'accord alors conclu entre Brauner et Cardazzo stipulait que

59. Lettre de Matta à Brauner, s.d. mais probablement 1950 (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

60. 'Victor Brauner', Venise, Galleria del Cavallino, 29 sept. – 8 oct. 1953.

61. Le contrat entre Brauner et la Hugo Gallery fut renouvelé plusieurs fois entre 1952 et 1955, année de la fermeture de la galerie. Entretemps, en novembre 1951, Iolas avait ouvert une deuxième galerie à New York (46 East Fifty-Seventh Street). A partir de 1963 il ouvre d'autres espaces d'exposition à Paris, Genève et Milan et collabore avec des galeries à Rome (Iolas-Galatea), Athènes (Iolas-Zoumboulakis) et Madrid (Iolas-Velasco). Sur Alexander Iolas, voir Fotiadi, Eva. 'Alexander Iolas, the Collectors John and Dominique de Menil, and the Promotion of Surrealism in the United States', dans *Networking Surrealism in the USA. Agents, Artists, and the Market*, (eds.) Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich *et al.*, Paris-Heidelberg : DFK-Universität Heidelberg, 2019, pp. 119-134.

62. Cast [Castellani], F. 'Il rumeno Victor Brauner pittore dell'esistenzialismo', *Il Gazzettino* (2 oct. 1953) : p. 3.

63. *Ibid.*

64. *Ibid.*

65. Sur les activités artistiques de Brauner voir le catalogue *Victor Brauner : Je suis le rêve – Je suis l'inspiration*, Paris : Musées Éditions, 2020.

66. Voir *Victor Brauner* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1958.

67. Lettre de Cardazzo à Brauner, 9 janvier 1957 (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

celui-ci achèterait un ensemble de toiles et qu'un second ensemble serait envoyé et stocké par la Galleria Il Naviglio.⁶⁸ L'exposition devait ouvrir au mois d'août à la Galleria del Cavallino – et donc coïncider avec la Biennale – mais à la suite de problèmes logistiques, elle a été reprogrammée à Milan.⁶⁹ La réussite auprès du public et de la critique a été telle que Cardazzo a immédiatement pris la décision de refaire l'exposition à la Galleria Selecta à Rome,⁷⁰ et même de prévoir une date pour la Galleria Galatea de Turin.



Fig. 9 – *Victor Brauner*, exhibition catalogue (Venice, Galleria del Cavallino, 4-20 October 1958), Venice: Edizioni del Cavallino, 1958. Carte d'invitation

Conclusion

Le surréalisme avait donc tissé dès 1958 un réseau de lieux d'exposition en Italie et à l'étranger. Le mouvement surréaliste avait atteint Milan et Venise dès les premières années de la décennie, grâce à Cardazzo et, au départ, grâce aux contacts qu'il avait noués avec plusieurs galeries internationales qui, à l'époque, soutenaient le groupe dans d'autres pays : parmi celles-ci, la galerie Maeght (Paris),⁷¹ les galeries Durand-Ruel et Alexander Iolas (New York).

68. L'ensemble d'œuvres acquis par Cardazzo pour un montant de 1.999F : *Bruit de la Mer* (1956) ; *Labyrinthe* (1956) ; *Les Hommes* (1950) ; *Le Monde* (1950) ; *Transmutation* (1950) ; *Perdu dans les hautes herbes* (1956).

69. L'exposition de Brauner à la galerie Naviglio fut suivie d'une exposition consacrée à Matta ; voir *Matta* [catalogue d'exposition], Venise : Edizioni del Cavallino, 1958.

70. Voir *Brauner* [catalogue d'exposition], Rome : s.n., 1958.

71. En 1951, à la Galleria del Cavallino, Cardazzo organise une exposition des œuvres graphiques de Miró, en collaboration avec la galerie Maeght. Dans une

Ajoutons que ces deux dernières avaient des contacts non seulement avec le milieu milanais⁷² mais aussi, et surtout, avec Rome et en particulier, avec la galerie L'Obelisco.⁷³

Dans sa quête de notoriété internationale (et nationale⁷⁴), et suivant le *modus operandi* des galeries les plus modernes qui exposaient les artistes d'avant-garde à Paris ou New York, Cardazzo a cherché à se positionner comme l'unique représentant des artistes surréalistes qui acceptaient de se plier à la tendance qui constituait le signe distinctif de ses galeries,⁷⁵ c'est-à-dire les recherches de l'art spatial et de l'art informel sur les concepts du temps, de la matière et de la gestuelle. Quant aux surréalistes, à un moment où l'Italie faisait preuve d'une activité culturelle exceptionnelle ('La péninsule glisse peu à peu au centre des préoccupations artistiques', écrit Iaroslav Serpan à Donati en 1954⁷⁶) ils s'efforçaient d'établir un réseau de contacts qui amplifierait le circuit des expositions dans la péninsule. Ils cherchaient à identifier, comme ils l'avaient déjà fait à Paris et New York, un marchand d'art galeriste qui servirait de point de contact en Italie au moment où les galeries non seulement créaient le marché et le monde des collectionneurs, mais contribuaient activement à définir les chemins qu'empruntait l'art expérimental du moment.

lettre de mars 1953 Matta écrit à Alain Jouffroy : 'Il [Cardazzo] pense être en rapports d'affaires avec Maeght, etc.'; dans *Roberto Matta, Alain Jouffroy*, p. 120.

72. Brauner écrit qu'il avait rencontré brièvement Iolas à Milan à l'occasion de son exposition à la Galleria Il Naviglio. Voir la lettre (s.d.) de Brauner à Patrick O'Higgins (Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliothèque Kandinsky, Fonds Victor Brauner).

73. Voir Schiaffini, Ilaria. 'La Galleria L'Obelisco e il mercato americano dal dopoguerra alla fine degli anni Cinquanta', dans *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, pp. 125-144.

74. Dès ses débuts comme galériste Cardazzo a collaboré avec de nombreuses galeries italiennes, parmi lesquelles : le Barbaroux, Il Milione, L'Obelisco, et Selecta ; peu après avec La Galatea et La Tartaruga. C'est avec cette dernière qu'il organisa en 1958 une exposition Cy Twombly, à Milan et à Venise.

75. Matta écrit à Jouffroy en mars 1953, « [Cardazzo] m'a fait voir ce que [sic] doit être lui-même qui doit s'occuper de me trouver une galerie à Paris'; dans *Roberto Matta, Alain Jouffroy*, p. 120.

76. Lettre de Iaroslav Serpan à Donati, 7 janvier 1954 (Donati Papers, GRI).

Table des matières

Première partie.....	5
Aspects de la réception surréaliste aux États-Unis dans l'entre-deux- guerres.....	5
Alessandro NIGRO et Ilaria SCHIAFFINI : géographies du surréalisme : introduction.....	7
Carlotta CASTELLANI : Aller-retour dadaïsme-surréalisme : le cinéma expérimental de Hans Richter entre Berlin (1926) et New York (1947).....	15
Alice ENSABELLA : 'M. Barr est passé : il m'a acheté 2 000 frs de tableaux. C'est prodigieux' L'affaire Breton/Éluard/Barr/Matisse de l'été 1935.....	39
Serena TRINCHERO : La réception critique du surréalisme dans les petites revues américaines en Europe : entre affinités, malentendus culturel et enjeux du marché de l'art.....	57
Valeria ROMANO : Les artistes surréalistes de l'exposition de Monroe Wheeler au MoMA : 'Portraits du 20 ^e siècle' (1942-1943).....	79
Camilla FROIO : Clément Greenberg et la question surréaliste : politique, excentricité et malentendus.....	95
Barbara DRUDI : New York dans les années quarante : Milton Gendel parmi les surréalistes en exil.....	117
Deuxième partie. Aspects de la réception surréaliste dans l'Italie de l'après-guerre.....	136
Caterina CAPUTO : Le surréalisme à Venise et Milan, les galeries Cavallino et Naviglio dans les années 1940 et 1950 : expositions et publications.....	138
Claudio ZAMBIANCHI : Enrico Donati en 1950 : Trois expositions italiennes.....	156
Giulia TULINO : Le néo-romantisme , l'art fantastique et le surréalisme entre les États-Unis et l'Italie : Pavel Tchelitchev à Rome.....	174
Peter Benson MILLER : « Eggheads » : Carlyle Brown, Pavel Tchelitchev et les mutations du Surréalisme dans la Rome d'après-guerre.....	192
Ilaria SCHIAFFINI : De New York à Rome : « Le voyage en Italie » d'Eugene Berman entre réalité et imagination.....	216
Alessandro NIGRO : Collectionner Leonor Fini en Italie dans les années 1950 et 1960 : Notes pour un portrait de Renato Wild.....	238
Eva FRANCIOLI : L'exposition Joseph Cornell à Florence et sa réception critique en Italie.....	290