

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità
Nuova serie, anno X
n. 10, dicembre 2013

L'UOMO NERO



{ Estratto

L'uomo nero

Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno X
n. 10, dicembre 2013



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Nuova serie, anno X, n. 10, dicembre 2013
a cura di Silvia Bignami

direttore:
Antonello Negri

comitato scientifico:
Silvia Bignami
Zeno Birolli
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/uomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:
Davide Colombo
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli
Marta Sironi
Silvia Vacca

impaginazione:
Francesca Adamo

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:

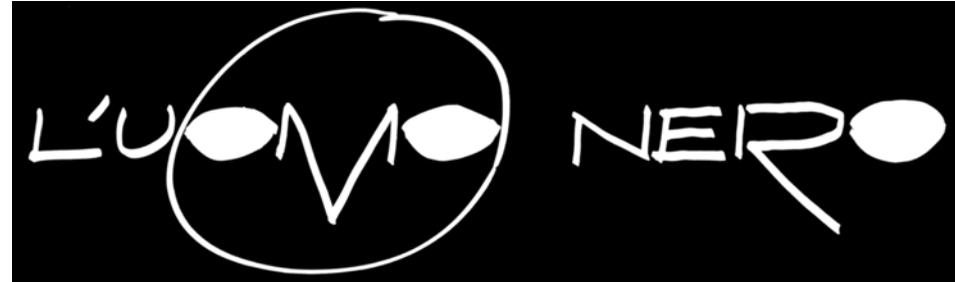
 MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
via Risorgimento 33, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

© 2013, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

in copertina:
Francis Picabia alla *Maison rose* di Tremblay-sur-Mauldre, 1922-1924

in quarta di copertina:
Scipione (Gino Bonichi), *Oceano Indiano*, 1930, Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno X, n. 10, dicembre 2013

Silvia Bignami
L'uomo nero GTX

5

Artisti in viaggio

- 19 Omar Cucciniello
Federico Faruffini a Parigi: la ricezione della critica francese e i rapporti con l'ambiente artistico
- 37 Gabriella Bologna
"Looking across the Grand Canal." Pittori americani a Venezia e la fotografia, 1880-1910
- 51 Luca Bochicchio
La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento: metodologie per una definizione generale del fenomeno
- 73 Viviana Pozzoli
La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca
- 91 Chiara Di Stefano Frusi
Fillia a Parigi: 1929-1930
- 115 Chiara Fabi
Novembre 1935: la scultura italiana contemporanea in mostra a Vienna
- 131 Silvia Somaschini
Nuovi documenti sul viaggio americano di Giorgio de Chirico (agosto 1936-gennaio 1938): trionfo o fallimento?
- 151 Luca Pietro Nicoletti
Serge Poliakoff in Italia: fra astrazione e "gusto dei primitivi"
- 167 Davide Colombo
Geometria non euclidea e quarta dimensione nello scambio intellettuale tra Charles Olson e Corrado Cagli
- 199 Francesca Viganò
Lettere a Plinio De Martiis dall'America: resoconti, cronache, confidenze, 1958-1964
- 211 Maria Grazia Messina
Viaggi virtuali di Alighiero Boetti alle origini delle *Mappe*, 1967-1971

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

Fuoritema

- Iconografie*
Alessandro Botta
"Poche idee per la testa. Non so perché." Umberto Boccioni, alcuni riferimenti visivi 1908-1911 229
- Arte e scrittura*
Matteo Meneghini
I Neoromantici di Mario Soldati 247
- Benedetta Brison
Il cantiere della *Storia di Milano* e sei articoli del giovane Giovanni Testori 279
- Arte pubblica*
Emanuele Greco
Francesco Somaini e Luigi Caccia Dominioni: Il Monumento e il Parco ai Marinali d'Italia a Milano, 1965-1967 299
- Mostrare l'arte*
Dario Maccari
Lucio Fontana 1972 319
- Un'altra storia dell'arte*
Rossella Brivio
La borghesia francese secondo Hermann-Paul 343
- Barbara Mantovani
Divagazioni sulla donna moderna: la figura femminile in "Fantasie d'Italia" 359
- Gli autori de "L'uomo nero"* 379

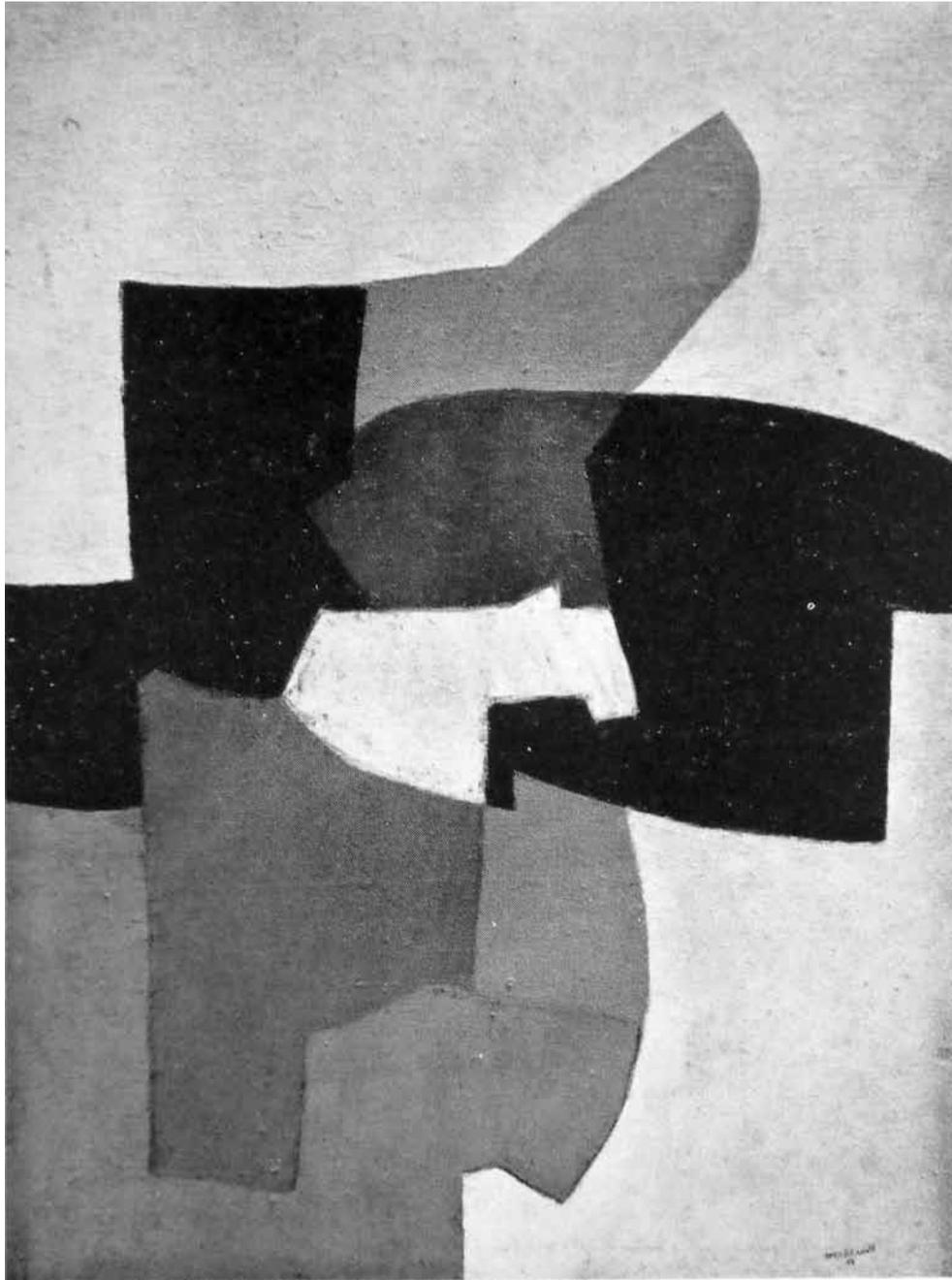


Fig. 1. Serge Poliakoff, *Composition* (già esposto ad *Arte astratta italiana e francese*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1953).

Serge Poliakoff in Italia: fra astrazione e “gusto dei primitivi”

Luca Pietro Nicoletti

Il periodo più intenso della fortuna italiana del pittore russo Serge Poliakoff (Mosca 1906-Parigi 1969) dura poco più di un decennio e comincia piuttosto tardi rispetto al successo di altri artisti della cosiddetta *Seconde École de Paris*: grosso modo dalla prima mostra personale italiana del pittore, a Milano, nel 1957.

A quella data Poliakoff era già un nome noto nel panorama artistico parigino, dove aveva cominciato ad affermarsi dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, poco prima di raggiungere i quarant'anni. Quando fa la sua prima mostra italiana, dunque, il pittore non è un giovane emergente, bensì un artista prossimo ai cinquant'anni con un mercato consolidato e in un momento di espansione.

Prima di allora non erano mancate, ovviamente, sporadiche apparizioni in rassegne collettive di vario genere. La sua partecipazione alla prima edizione di *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, alla Promotrice di Torino, nel 1951¹, infatti, non aveva avuto conseguenze, come scarso peso avranno, anche in seguito, le sue partecipazioni a manifestazioni ufficiali: sul mercato e nel circuito delle gallerie private, invece, la sua opera sarà guardata con più attenzione e, talvolta, persino imitata. Più interessante riscontrare la sua presenza nel 1953 fra gli artisti presenti alla 82ª mostra dell'Art Club di Roma in collaborazione con la rivista "Art d'Aujourd'hui", dedicata ad *Arte astratta italiana e francese*². La sua tela prestata dal-

la collezione Dotremont di Bruxelles (fig. 1) per quell'occasione, dunque, si inseriva in un contesto di rigorosa astrazione geometrica che accomunava la rivista dello scultore André Bloc e il gruppo che gravitava intorno alla galleria dell'Age d'or a Roma. Lo conferma del resto la collocazione della sua opera, in mostra, accanto a quelle di Dewasne e Pillet e di fronte a una scultura dello stesso Bloc³: la loro vicinanza non faceva che porre l'attenzione su quella geometria che per il pittore russo, in realtà, non aveva mai avuto la nitidezza che poteva avere per gli altri due artisti. Una delle sue massime, come ricorderà Milena Milani, era infatti: "La Natura mi annoia, è troppo precisa"⁴, ed è facile credere che anche le *réalités nouvelles* potessero annoiarlo per via della medesima precisione. Allo stesso tempo, "Art d'Aujourd'hui" era stata la prima testata a mostrare attenzione nei suoi confronti, con le conseguenze ricadute connesse al raggio di diffusione (anche italiana) della rivista. Presto, però, accanto a una percezione di Poliakoff come artista strettamente geometrico se ne affiancherà un'altra, di origini più complesse, che toccherà altre corde di interesse nel pubblico italiano.

In parallelo, infatti, il suo nome era noto anche ai lettori di un'altra rivista di lingua francese come "XX^e Siècle" dell'editore e scrittore italiano Gualtieri di San Lazzaro⁵, fraterno amico del pittore⁶: anche questa una rivista molto attenta all'arte astratta, tenuta a battesimo, nel 1938, da Kandiskij e che si ripresentava al pubblico nel 1951 in una nuova serie, completamente rinnovata nella grafica e nei contenuti dopo un silenzio che durava dal 1939. Gli interessi di San Lazzaro erano più eclettici rispetto a quelli di "Art d'Aujourd'hui", con cui pure aveva rapporti, collocandosi come punto intermedio fra la linea razionale difesa da Bloc e quella lirica supportata da "Cimaise". Da questa posizione di mediazione, dunque, San Lazzaro inseriva Poliakoff in

una compagine che esaltava gli aspetti lirici, i valori “spirituali”, oltre che materici, del suo lavoro. San Lazzaro, oltretutto, costituiva una vera e propria figura cerniera per gli scambi artistici fra Italia e Francia di cui si servirà, proprio dall’inizio degli anni Cinquanta, uno dei galleristi italiani più attenti al panorama internazionale come Carlo Cardazzo⁷: sarà proprio questi, infatti, il primo a dedicare a Poliakov, nel 1957, una serie di mostre nelle proprie gallerie di Milano, Venezia e Roma.

Quando Cardazzo gli fa le mostre, Poliakov a Parigi è un “pittore alla moda” conteso dai collezionisti, che si vedono costretti a lunghe attese prima di avere un appuntamento per acquistare un quadro. È quanto succede, ad esempio, al bresciano Guglielmo Achille Cavellini, che dalla metà degli anni Quaranta aveva composto una straordinaria collezione di pittura moderna italiana e francese nello spirito dell’astratto-concreto di Lionello Venturi, con un occhio di riguardo per Renato Birolli.

L’interesse per Poliakov, in questo contesto, cade nel momento in cui Cavellini sta allargando la collezione acquisendo opere che proponessero modalità di strutturazione del quadro astratto e informale diverse dalle istanze venturiane o dal naturalismo arcangeliano: non sembra un caso, in tal senso, che più o meno alla stessa altezza cronologica facciano il loro ingresso in collezione Serge Poliakov e Giuseppe Capogrossi. L’attesa, però, era stata lunga, e solo dopo aver interessato per lungo tempo l’amico San Lazzaro, Cavellini era riuscito ad avere un appuntamento alla fine del 1956 e un incontro – con acquisto – agli inizi del 1957⁸: giusto in tempo per inserire la sua *Peinture* nella grande mostra *Pittori moderni dalla Collezione Cavellini*, voluta da Palma Bucarelli alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma⁹.

Nelle gallerie di Cardazzo, frattanto, si potrà apprezzare un gruppo di dodici opere, fra tele e guazzi, riproposte in quattro mostre

distinte per quasi due anni¹⁰: si comincia al Naviglio (13-22 aprile 1957)¹¹, cui fanno seguito altre due mostre l’anno successivo al Cavallino di Venezia (18 settembre-5 ottobre 1958) e alla Selecta di Roma (25 ottobre-7 novembre 1958)¹², proprio mentre San Lazzaro chiedeva al pittore russo di fare da testimone alle sue nozze con la scultrice polacca Maria Papa Rostkowska¹³, poi ancora al Naviglio, per l’ultima quindicina di novembre (15-26 novembre 1958).

Deve essere un’attestazione implicita della notorietà del pittore il fatto che nel pieghevole-invito stampato per la mostra al Naviglio non ci siano riproduzioni di opere, bensì una bella fotografia che lo ritrae al cavalletto in un momento di pausa, nel grande studio di rue de Seine (fig. 2). Sembra una foto costruita ad arte, in cui sono ben visibili tutti gli elementi “romantici” della biografia del pittore: uno studio spoglio, con qualche quadro alle pareti, come lo aveva descritto Cavellini, ma con una chitarra in bella vista, sulla sinistra. È immediata, per il lettore, l’allusione al pittore che per guadagnarsi la vita a Parigi, dove arriva nel 1923, deve suonare nelle “boites” russe di Montmartre e che per due anni è il chitarrista di Elvire Popescu in *Tovarich*, la commedia di Duval. Lo stesso collezionista bresciano, in fondo, ricorderà di essersi recato a fargli visita spinto da questa mitologia:

“Fantasticando sulle sue fotografie pubblicate in qualche rivista d’arte, avevo immaginato il pittore come un principe russo in esilio: la sua presenza non cambiò la mia impressione. Di San Lazzaro, invece, lo accostava mentalmente a un barone siciliano”¹⁴.

In questa fase promozionale, dunque, Cardazzo punta sulla “leggenda dell’artista”, la cui eco si prolungherà ancora a lungo¹⁵. Lo stesso pittore, del resto, pare alimentare questa immagine di sé romantica e zingana: lo si vede tirare scherzosamente di scher-



Fig. 2. Serge Poliakov nel suo studio di Parigi (dal pieghevole di invito della Galleria del Naviglio, 1957).

ma, in galleria, con Cardazzo; mentre una sera – ricorda Milena Milani – intrattiene gli ospiti di Fernanda Pivano ed Ettore Sottsass, sempre a Milano, cantando canzoni popolari russe¹⁶.

I più attenti, invece, avrebbero potuto scorgere anche la corrispondenza fra la foto e la descrizione di quell’ambiente data da Michel Ragon, dapprima in un breve passo del suo *L’aventure de l’art abstrait* – che però non ebbe grande diffusione in Italia – e poi nel libretto monografico della collana “Le Musée de Poche” dell’editore Fall¹⁷, uscito poco prima della mostra milanese e probabilmente disponibile direttamente in mostra¹⁸.

Per l’occasione, San Lazzaro aveva scritto una breve nota per l’invito, collocando il pittore con poche, lapidarie parole, all’interno del panorama francese:

“Poliakov oppone oggi al ‘tachisme’ il baluardo della sua opera severa e meditata, la più decisiva attualmente, della pittura astratta. Proprio in questi anni d’incontrollata e spesso sfrenata libertà della pittura, Poliakov offre l’esempio del più grande rigore”.

Il pittore russo, insomma, sarebbe una risposta, anzi un’argine, insieme a Magnelli e Hartung¹⁹, alle frange più radicali dell’*informel* e alla pittura *autre*, cui San Lazzaro, pur avendo coinvolto Michel Tapié nella sua rivista fin dal primo numero del 1951, non darà mai credito più di tanto: è nota, per esempio, la sua antipatia, personale oltre che di gusto estetico, per Fautrier²⁰. E Poliakov, come racconterà nella seconda edizione di *Parigi era viva*, prima di esporre da Cardazzo si era appena smarrito da un rapporto “capestro” con Sami Tarica, il mercante di tappeti convertitosi alla pittura che aveva programmaticamente deciso di lanciare sul mercato Fautrier²¹. Al contrario del maestro degli *Otages*, infatti, la pittura di Poliakov non è solo “materia” allo stato puro, ma materia che ha ancora una forma, e che con questa forma ribadisce una lezione di mestiere della pittura. San Lazzaro ne trova conferma in Ragon, di cui traduce un breve passaggio:

“Le sue forme – ha scritto giustamente Michel Ragon nel volumetto che gli ha dedicato – provengono dallo spazio. È lo spazio che alla sua pittura impone la forma... Dopo lo spazio, la materia. Egli ricopre la tela, a strati successivi, non più però di tre o quattro, di un impasto sottile e di un’estrema sensibilità. Così, quest’opera, che non deve nulla alla forma organica, dà un’impressione stranamente sensoria. [...] La materia – ripete spesso Poliakov nel suo pittoresco linguaggio, che non è certo quello di un pedagogo – in tutti i veri pittori è sempre viva. Il famoso quadrato bianco su fondo bianco di Malevic dimostra ch’essa può sostituirsi interamente al colore”²².

Poliakov è infatti un pittore che non ha mai scritto d’arte, ma di cui ci restano testimonianze di pensieri e aforismi. San Lazzaro, in particolare, si sofferma su una di queste, che aveva da poco riportato in

“XX^e Siècle” all’interno di un’inchiesta di Pierre Volboudt²³: “Un quadro – mi ha detto una volta Poliakov – non deve offendere la parete sulla quale è appeso. Troppe volte la parete nuda è più bella”. Ma il riferimento alla parete, oltre alla nota provocatoria che chiude il discorso sulla buona e la cattiva pittura moderna, serve a San Lazzaro per mettere a fuoco un altro carattere dei quadri di Poliakov: “nessuno ha mai saputo meglio di lui penetrare i segreti e lo spirito della grande pittura murale” sebbene fosse digiuno di pittura italiana ad affresco, e avesse visto poco, al Louvre e a Londra, di arte egizia. Ma doveva aver visto poco anche di “primitivi” italiani, pur confidando a Michel Ragon che quella, secondo lui, era una delle stagioni più grandi della storia dell’arte, da Giotto a Simone Martini e Cimabue²⁴, pittore molto amato, inaspettatamente, da un altro pittore informale più giovane di lui come Pierre Soulages.

Ma una volta giunto a Milano, Poliakov si reca in visita alla Pinacoteca di Brera, dove non può che simpatizzare per i primitivi italiani, stando a lungo davanti a Giovanni Bellini. In questa visita lo accompagna Franco Russoli, che su “Settimo Giorno” ne scrive:

“Muove appena le mani, come a seguire la struttura delle forme. ‘Questo tono d’argento – mi dice, poi, nel suo francese pittoresco, colorito di un invincibile accento russo – questo attonito silenzio! Una astrazione che è vita: ecco la mia ricerca.’ Spiega poi che appunto la sua è, evidentemente, soltanto una aspirazione, e che capolavori come questo sono per lui uno sgomento, e una conferma”²⁵.

Nei “primitivi” italiani, che spesso ritorneranno anche nelle parole della critica italiana più accorta sul suo conto, Poliakov trovava insomma un esempio di misura e di solennità, oltre a una profondità di

colore terso, chiaro e controllato, di sensibilità più timbrica che tonale e calibrato di volta in volta su una gamma di colori limitata.

La stampa, vedendo le sue mostre da Cardazzo, si divide: gli viene riconosciuto un buon gusto compositivo, ma ci si divide fra chi, come l’anonimo recensore per l’“Avanti”, riconoscendo “intelligenza critica” alle parole di San Lazzaro, percepisce nel pittore una sottile vena emotiva²⁶, e chi invece non gli riconosce altro che un certo gusto cromatico e compositivo, per quanto limitato nella tavolozza²⁷, o ne riduce la ricerca a “schemi largamente risaputi”²⁸, oppure, come Venturoli, lo declassa a “decoratore a tasselli, monotono e privo di fantasia”²⁹. Colpisce, invece, il giudizio di Russoli, che nel già ricordato articolo per “Settimo Giorno” parla dell’astrazione di Poliakov come se si trattasse di Morandi:

“Come paesaggi sospesi in una luce bassa, oggetti semplici e di classica misura, architetture solenni. E si passa da superfici nitide e compatte, eppure fatte vivide dal diverso incontro con la luce, a zone sensibilissime e trepide di colori impercettibilmente variati nel loro fondersi nello spazio atmosferico; un’alternanza quindi di immagini costruite ‘sul piano’ e di immagini mosse ‘in profondità’”³⁰.

Sembra fargli eco, pochi mesi più tardi, in occasione della mostra romana, Lorenza Trucchi:

“forse, il grande sortilegio di Poliakov consiste nell’aver interiorizzato e reso immobile e silenzioso il mondo, così spesso estroverso, impudico e assordante, dell’arte contemporanea. Poliakov ha degli antichi l’ordine interiore, la capacità di sottomettere le passioni allo spirito, la riservatezza: egli è uno dei pochi astrattisti

che possieda una misura classica, nella ‘auto rappresentazione’ del proprio cosmo”³¹.

Non si distanzia molto nemmeno Marco Valsecchi, facendo notare che la mostra al Naviglio del 1958 segnava vent’anni di fedeltà, da parte del pittore, ai propri principi estetici: il suo primo quadro astratto, infatti, era stato dipinto nel 1938³². Valsecchi rileva anche che la pittura di Poliakov si confa a una poetica delle varianti. Lo colpiva, invece, questa insistenza su di una “italianità” di Poliakov: ricorda i primitivi italiani, come dice anche San Lazzaro, pur senza aver mai visto dal vivo un affresco del Quattrocento; eppure, trapela fra le righe di Valsecchi, Poliakov piace perché il suo gioco di varianti è di “ordine classico, secondo il classicismo italiano”.

Frattanto, per l’invito della mostra alla Selecta di Roma e per la seconda tappa milanese subito successiva, San Lazzaro aveva scritto un nuovo testo per approfondire il proprio discorso sull’artista. Qui, infatti, individua una linea evolutiva, anzi la “strada maestra” della pittura moderna in uno sviluppo che parte da Turner (la “dinamite del vecchio inglese”) per arrivare a Poliakov in “un drammatico, e talvolta tragico, brillio di mine”. Lo spunto, che porta addirittura San Lazzaro a ipotizzare – ma pare più che altro una *boutade* – un libro sulla pittura moderna intitolato *Da Turner a Poliakov* (ben diverso dai suoi *Cinquant’anni di pittura moderna in Francia* di dodici anni prima³³), trae spunto dall’esposizione alla Tate Gallery, nello stesso periodo, di tre tele del maestro russo. Se fossero state accanto a quelle del grande maestro dell’Ottocento inglese, sarebbe stato possibile vedere gli estremi di “uno dei più inquietanti cicli dell’arte”. Infatti,

“sarebbe interessante vederli a fianco a fianco, studiare come la rivolta dell’inglese si sia pacificata nel potente



Fig. 3. Palma Bucarelli e Serge Poliakoff alla cena di inaugurazione della mostra dell’artista a Venezia, Galleria del Cavallino, 1958.

cromatismo del russo, come ai lampi, alle tempeste dell’avo corrisponda il cosmico dinamismo dell’erede; ai ritmi esterni del primo, quelli interni, ma non segreti, dell’altro”.

L’operazione ha un esito complessivamente positivo: nonostante la campagna negativa fatta da Sami Tarica alla mostra milanese, secondo Cardazzo, il collezionismo ha comunque apprezzato l’opera di Poliakov, che ha trovato un acquirente d’eccezione in Gianni Mattioli³⁴. Non va trascurato, come si evince da una nota conservata negli archivi della Galleria del Cavallino, che il costo di un quadro di Poliakov arrivava a sfiorare i quattro milioni e non scendeva, per un guazzo, sotto il milione e mezzo di lire. Ma al di là delle vendite, le mostre registrano un buon riscontro di pubblico. A Venezia, in particolare, al “vernissage” era presente gran parte dell’*intelligenza* italiana che si trovava in quei giorni in Laguna. Dopo il pranzo, racconta una cronaca per “Le Arti”³⁵, Poliakov ha suonato la chitarra e ha cantato canzoni russe. C’erano a fargli coro, Palma Bucarelli (fig. 3), Milena Milani, Stefania e Orsola Gentilini, Bona Tiber-



Fig. 4. Serge Poliakoff, *Ritratto*, 1958 ca., collezione privata.

telli De Mandiargues (più nota come Bona De Pisis). Lionello Venturi, invece, non ha cantato, ma ha discusso di pittura con Giuseppe Capogrossi e Franco Gentilini.

A Venezia, in quel frangente, Poliakoff è coinvolto nella vita artistica locale. Lo si trova, per esempio, fra gli artisti che realizzano per Arturo Deana i menù del ristorante veneziano “La Colomba” (fig. 6)³⁶. E deve essere sempre in quel contesto che realizza un inedito ritratto, riemerso di recente (fig. 4), incorniciato insieme al pieghevole del Cavallino: il soggetto non è stato identificato, ma è comunque un'ulteriore conferma di quelle abilità di disegno che certa critica non era disposta a riconoscergli e che invece si esprimevano spesso, per l'artista, in contesti conviviali e non ufficiali.

Oltre le attestazioni a stampa e un pubblico scelto, però, anche alcuni pittori devono



Fig. 5. Valentino Vago, *Immagine verde*, 1959, olio su tela.

aver riflettuto, almeno per qualche istante, su Poliakoff. Sarebbe azzardato affermare che il pittore russo abbia fatto scuola, o che vi siano stati proseliti italiani del suo modo di dipingere. Sembra tuttavia possibile recuperare qualche traccia di fortuna visiva nell'opera di alcuni artisti dal percorso poi tanto divergente dal suo da non lasciar immaginare questo retroterra di sperimentazione giovanile. È il caso di Valentino Vago³⁷ (Barlassina, 1931), che nel 1960, nella sua prima mostra personale, presso il Salone Annunciata, espone alcuni lavori con evidenti eco di quanto poteva aver visto al più tardi al Naviglio nel 1958. Se ne accorgono subito sia Guido Ballo, nel piccolo pieghevole di presentazione della mostra, sia Marco Valsecchi su “Il Giorno”. Si tratterà di una breve fase di interesse per la pittura francese comune a diversi artisti milanesi della sua generazione: nello stesso giro di anni in cui Vago guarda a Poliakoff, un suo compagno di studi d'accademia, Enrico Della Torre, stava cercando una propria via assorbendo la lezione di Hartung³⁸, entrambi, però, si soffermeranno, in momenti diversi, sull'insegnamento offerto dai quadri del più anziano Alfredo Chighine, anch'esso impregnato, come fa notare Elisabetta Longari³⁹, di cultura francese. Insieme alla lezione di Soulages e De Staël, Poliakoff è visto infatti fra le fonti di riferimento di Chighine alla fine degli anni Cinquanta⁴⁰, quando la sua pittura si assesta su un'immagine strutturata

per tasselli cromatici, anche se da intendersi in senso gestuale e ben lontano dai procedimenti operativi del pittore russo. Un'analogia di ordine compositivo, però, persisterà anche nelle fasi successive del lavoro di Chighine, in alcune tele dell'inizio degli anni Settanta, tanto che la critica vi farà ancora riferimento alla morte di questi nel 1974⁴¹: Luigi Carluccio, ad esempio, vedrà l'influsso di Poliakoff sulle opere di Chighine degli anni Cinquanta, insieme a “quanti altri artisti si esprimono con una specie di calcolo animato della quantità o della intensità del colore, con una ricognizione dello spazio attraverso il colore”⁴².

Da questo retroterra nasce dunque un quadro come l'*Immagine verde* di Vago del 1959⁴³ (fig. 5), caso emblematico di un gruppo di una quindicina di opere su questo tema⁴⁴, una tela che si articola su un fondo grigio-blu intorno a un'“isola” geometrica centrale di colore verde con aggiunte laterali di altre zone di colore sulla gamma del grigio, del blu e del marrone. Secondo un procedimento esecutivo vicino a quello di Poliakoff, il dipinto è costruito su una preparazione di colore contrastante, che in certi punti del quadro viene lasciata a vista o che, il più delle volte, riaffiora dove le stesure sono più sottili. In questo caso, la preparazione rossa sembra quasi bruciare i contorni della forma, dando l'idea, come annoterà Giovanni Maria Accame diversi anni dopo, che “il colore si distende in toni mitigati, che lasciano appena scorgere un'interna luce”⁴⁵. Deve essere rimasto colpito dall'opera di Poliakoff anche Luigi Veronesi, che fra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta dà vita alla fase più materica della sua pittura. Già nel 1956, infatti, le sue sagome fluttuanti cominciano a essere caratterizzate da una pittura materica data per pennellate parallele e giustapposte senza fusione fra loro, tono su tono. Si potrebbe giustificare questo fatto con la mostra di Veronesi alla Galerie de l'Institut di Parigi, proprio nel 1956: ma si tratta ancora di una derivazione di breve impat-



Fig. 6. Menù del ristorante “La Colomba”, decorato da Serge Poliakoff

to, molto meno dirompente di quanto non sarà poi, dopo la mostra milanese di Poliakoff al Naviglio l'anno successivo. A partire dal 1960, anche Veronesi realizza dipinti con una composizione centrale che tende a dilagare sulla superficie del quadro attraverso l'accostamento di sagome a incastro, e l'effetto materico riservato prima ad alcune porzioni di tela riguarda ora tutta la superficie, come si vede bene nella serie di tele intitolate *Organico* (per esempio la numero 38 del 1961⁴⁶), o in *Frammenti n. 26*, dello stesso anno⁴⁷, esposta per la prima volta alla Galleria delle Ore di Milano nel 1962⁴⁸. È questo il punto di maggior contatto con il pittore russo, come si evince dall'uso di un fondo rosso carminio intenso, anche se stemperato in zone di tono ribassato ben delineate su cui si incastonano altre sagome irregolari tenute compositivamente insieme da una losanga gialla. È una fase che durerà poco, perché già nel 1963 la struttura del quadro si è semplificata, come in *Organico n. 61* del 1963⁴⁹, *n. 65*⁵⁰ e *n. 96*⁵¹, in cui su una sagoma irregolare centrale si innestano alcuni profili più piccoli, ma rimanen-



Fig. 7. Serge Poliakoff, *Composition III*, 1958, già Venezia, Collezione Cardazzo.

do come un'isola staccata da un fondo di tono chiaro. Già nel 1964, però, su questo fondo così strutturato, che sembra debitoro anche delle *Rocce* di Alberto Magnelli, ricompaiono segni geometrici neri o bianchi tipici del repertorio di Veronesi. All'inizio degli anni Sessanta, l'immagine di Poliakoff sta prendendo forma all'interno di una più articolata riflessione sull'arte astratta. È sempre intorno al 1960 che la stampa italiana recepisce l'idea che Poliakoff sia, a ragione, uno degli artisti più quotati del mercato: lo rilevano sia Valsecchi⁵² sia Gualtiero Schöenenberger⁵³, nel novembre del 1960, recensendo la piccola mostra milanese di sette selezionatissime opere del pittore alla Galleria Minima, aperta lo stesso anno al numero 18 di via Bagutta e presentata da Russoli. Una traccia della sua presenza sul mercato è data, per esempio, dal volume del 1960 di

Giuseppe Marchiori sulla presenza di artisti stranieri moderni nelle collezioni italiane⁵⁴ e dalla relativa mostra alla GAM di Torino l'anno successivo⁵⁵: vi si potevano infatti vedere, appena dopo le tele di Hans Hartung, la *Composizione astratta n. III* del 1955 appartenuta a Cardazzo⁵⁶ (fig. 7), la *Peinture* di proprietà Cavellini⁵⁷, la grande *Composizione* del 1957 di Emilio Jesi oggi alla Pinacoteca di Brera⁵⁸ e un'altra grande composizione di collezione privata torinese. Alcuni dei migliori collezionisti italiani, insomma, si erano accaparrati una sua tela di importanti dimensioni alla prima occasione disponibile, scegliendo dall'ultima produzione che il pittore aveva realizzato a ridosso delle mostre di Cardazzo. Quasi inspiegabile, invece, l'accostamento delle tele di Poliakoff alle *Attese bianche* di Lucio Fontana nella settima e ultima *Francia-Italia*, nel 1961⁵⁹ (fig. 8).

Ma contano soprattutto le discussioni intorno alla mostra romana alla Galleria dell'Obelisco di via Sistina appena successiva⁶⁰, anch'essa presentata da Russoli e limitata a soli otto dipinti (due del 1953, quattro del 1954 e due del 1958). Non ne resta entusiasta il recensore per "Il Tempo", secondo il quale Russoli si perde in elogi eccessivi per "un buon decoratore", con un buon mestiere ma un gusto da tessitore di tappeti "stile Novecento", poiché "tutto il suo reale si riduce a un incastro (più o meno ritmico) di zone colorate elementari, astratte sulla superficie della tela"⁶¹. Per la Trucchi, invece, è utile riflettere su Poliakoff nel momento in cui si voglia tornare all'arte astratta dopo che l'*art autre*, con i suoi eccessi di libertà, aveva condotto a un momento di saturazione. La Trucchi sottolinea anche la matrice russa del pittore: come tutti i russi, egli è un "antilaico" che punta alla trascendenza e che trova i suoi punti di riferimento nel Medioevo di Cimabue, Giotto e Martini (forse in riferimento a quanto scritto da Ragon), pur avendo molto imparato da Kandinskij e da Delaunay. Una declinazione ascetica e sentimentale dell'astrazione, dunque, che per la Trucchi è incompatibile con



Fig. 8. Interno di *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1961.

l'interpretazione del pittore data dalla recente monografia di Dora Vallier⁶², che sosteneva un'affinità con l'intuizione dello spazio propria di Malevic: al contrario di quest'ultimo, infatti, Poliakoff "riporta tutte le immagini in superficie e le lega a tal punto le une alle altre da renderle immobili, sebbene il gioco del colore ci dia, a volte, la sensazione che l'intero quadro si muova e palpiti". Proprio quell'impronta costruttivista, al contrario, era sembrata convincente a Nello Ponente, nella sua sintesi delle *Tendances contemporaines*, dove però colloca la riproduzione delle opere di Poliakoff subito dopo le materie dense e terse di De Staël a metà anni Cinquanta e appena prima di Maurice Ésteve. Rispetto a questi pittori, specifica Ponente, Poliakoff si è completamente slegato dal referente oggettivo di natura, ma implicitamente si lascia intuire che la sua qualità di pittura era contigua a pittori che invece non avevano per nulla

rifiutato quel riferimento⁶³. D'altra parte, retaggi di interpretazioni in senso geometrico trovavano credito anche sulla stampa più divulgativa: su "Telesera" non si era esitato, semplificando molto, a definire la sua "pittura pacata e silenziosa [...], erede della lezione di Mondrian"⁶⁴. Non si può escludere che vi fosse un'esigenza di fare ordine nella storia del pittore dietro l'intenzione da parte di San Lazzaro di progettare una monografia su di lui da far scrivere a Giuseppe Marchiori e da pubblicarsi presso Bruno Alfieri. La sala personale del pittore ordinata da Jacques Lassaing alla Biennale di Venezia del 1962⁶⁵, coronata dal grande tritico pubblicato da San Lazzaro stesso in un apposito articolo su "XX^e Siècle"⁶⁶, costituiva un buon deterrente per l'operazione. Alfieri, tuttavia, non sembra interessato a pubblicare il volume, se non a patto che il pittore si renda disponibile a coprire "in quadri grandi" i quattro milioni di spese previste per un libro

con ventiquattro riproduzioni a colori e cento in bianco e nero⁶⁷. Una richiesta che “non mi sembra impossibile”, secondo San Lazzaro⁶⁸, ma che mostra le difficoltà di strategia editoriale nel prevedere il possibile pubblico a cui destinare questa pubblicazione. Alfieri, infatti, aveva espresso perplessità sulla vendita del libro, trovando in questo concorde Marchiori: “Gli ho detto di non contare sull’Italia. Un libro simile va pubblicato anche col testo francese e inglese e non è destinato agli italiani”⁶⁹. Il progetto cadrà nel nulla. In seguito, San Lazzaro scriverà infatti a Marchiori:

“Quanto al Poliakoff, che aveva tanto insistito per fare la Sua conoscenza, egli sarebbe certo felice di avere un libro su di lui, ma non intende partecipare alle spese in nessun modo. Tutt’al più, per il testo, darebbe a Lei, personalmente, un guazzo, in omaggio”⁷⁰.

Il critico veneziano, di contro, replicherà invece, con rammarico che:

“È impossibile fare il libro di Poliakoff senza un forte contributo dell’autore o della galleria che lo rappresenta. Questa è la risposta di Alfieri, che, in Italia, potrebbe venderne, sì e no, 50 copie. Vedrò invece di fare un articolo su Poliakoff, quando avrò un po’ di tempo”⁷¹.

Alla metà degli anni Sessanta, quando ormai si è già compiuto un bilancio sui meriti e le fortune della stagione informale, ciò che colpisce nell’opera di Poliakoff è quello statuto intermedio fra una improvvisazione trattenuta e una geometria non troppo rigorosa: “Sono, le sue, zone di colore” scrive un anonimo cronista del “Corriere della Sera” recensendo, ancora una volta, una mostra al Naviglio (questa volta presentata dal direttore del Palais de Tokyo di Parigi, Jean Cassou⁷²), “non disperatamente informali, ma neppure geometricamente intese; non c’è l’assalto folle alla tela come vittima ignara, e nemmeno

l’intransigente rettitudine di certe composte astrazioni”⁷³; ed è da queste componenti, osserva un altro anonimo cronista per il “Corriere d’Informazione”, che risulta “un insieme elegante, nobilmente decorativo, che dà un sereno senso di immobilità”⁷⁴ che consente di collocare queste opere, nella loro aulica atemporalità, “nella loro regione ideale di un piacere assoluto e come primitivo e dove non c’è più che quella cosa che noi chiamiamo, o che più esattamente si chiama, colore”⁷⁵. Un colore-materia che divide.

Recensendo la mostra al Naviglio, viene fatto notare come Poliakoff riproponga “la solita materia discussa e controversa, se un artista dipingendo deve ‘modellare’ o ‘modulare’, nel senso se le forme devono costruirsi oppure nascere da una specie di intima disposizione”⁷⁶. Il giudizio di fondo è negativo:

“Di certo si può dire che Poliakoff, nonostante l’aureola e la fama di cui è circondato, la stima e il rispetto che il personaggio suscita, come pittore non ci convince: non è un caposcuola, anche se ne ha il sussiego, non è uno che ha ‘inventato’, cioè interpretato, anticipandolo, un mondo. È un artista, è vero, ma se dovessimo dire perché e da che cosa è provata questa convinzione, confessiamo la nostra pochezza; francamente non sapremmo da che parte rifarci. Bella materia, forma concepita con libertà, ma commozione nessuna”⁷⁷.

Al contrario, per Franco Passoni questa eleganza non è solo un fatto di maniera, ma implica una componente emotiva:

“Poliakoff è un artista assai comunicativo e rivela nei tratti e nei modi una sobria eleganza, contenuta, corretta e preziosa come la sua pittura. I quadri di Poliakoff sono delle larghe campiture, dipinte con un senso altissimo del colore pittorico che, apparentemente semplici per la elementarietà delle forme concatenate in un gioco

d’incastri, esercitano nell’osservatore una particolare seduzione”⁷⁸.

Il testo di Cassou, invece, non era piaciuto, forse per i suoi accenti lirici, a Mario Portalupi, che su “La Notte” stronca sonoramente la mostra a un giorno dalla sua chiusura⁷⁹. Per la “roba stratta”, scrive, si avvicinano tempi duri, specie dal punto di vista commerciale, come il ritiro delle acque dopo un’alluvione di acquisti sul mercato internazionale. L’unica chance di salvezza rimane, per certo astrattismo dei “grossi giri” fra “mondrianesimo” e “geometrismo irregolare” – in cui viene ovviamente classificato Poliakoff – sarebbe quella di affidarsi a una critica seria. Ma Cassou, a suo avviso, non può essere ascritto a questa categoria. L’obiezione di Portalupi, in realtà, è molto più radicale: andrebbe reciso, per lui, ogni tentativo di lettura fenomenologica dell’arte astratta (la critica “gira intorno a dottrina, chiacchiere, strana, puerile, perfino risibile, che par di sognare”), in favore di una lettura prettamente formale, che vada al “sodo”, cioè “il gusto cromatico, il bel ritmo – se lo abbia – della composizione di poligoni; l’impressione d’insieme”. Queste premesse, tuttavia, non bastano a salvare Poliakoff ai suoi occhi. Attenendosi infatti ai tre principi basilari di valutazione dell’arte astratta:

“In Poliakoff, il gusto cromatico è scarso (e la fantasia arida); semmai, un riscatto brevissimo la mostra lo dà con i quadri rossi in fondo alla sala. Il bel ritmo non esiste, ed è lo stesso Cassou che ce ne avverte: ‘l’intenzione di Poliakoff è di scentrare la sua tela, di disorganizzarla’. L’impressione d’insieme è fredda e negativa perché il pittore russo-parigino manca di vedute architettoniche e manca di zelo coloristico. Non è un male: è un bene”.

Tornerà con una mostra a Venezia, Poliakoff, ancora nel 1969, al neonato Navigliovenezia

di Renato Cardazzo e sempre per il tramite di San Lazzaro, che fra il dicembre 1968 e il gennaio 1969 aveva ospitato presso la galleria di “XX^e Siècle” una mostra di opere recenti⁸⁰. Nel frattempo, la sua pittura è mutata: gli spazi si sono dilatati in campiture più ampie e pausate. L’impressione, però, è che quella pittura sia già destinata a far parte di una storia gloriosa, ma non più in sintonia con il presente. Sul “Gazzettino” di Venezia, un anonimo recensore avverte infatti che “una dozzina d’anni fa, quando esponeva al Cavallino, Poliakoff poteva apparire nuovo; ora la mostra ci dà la sensazione di impossibili nostalgici. Come tutto si consuma!”⁸¹.

Poliakoff non immaginava certo, però, presenziando all’inaugurazione il 30 agosto, di essere giunto alla fine: il 13 ottobre all’età di sessantatré anni, muore improvvisamente per un infarto, con grande commozione negli ambienti artistici parigini⁸². Per San Lazzaro è un evento traumatico: dopo la dipartita di Lucio Fontana, l’anno precedente, la morte di Poliakoff è per lui uno dei colpi più duri. Per lui, oltre al pittore, viene a mancare soprattutto l’amico delle sere al Deux Magots, o delle chiacchierate in galleria. Ma soprattutto, per San Lazzaro è il segno della fine di una stagione: nello stesso anno, infatti, vende “XX^e Siècle” a un finanziatore americano, Leon Amiel. Poi, in sequenza, seguirà la dipartita degli amici più cari, Magnelli e Capogrossi in primis.

La stampa italiana non rimane insensibile a questo lutto, anzi qualcuno accosta Poliakoff a Nicolas de Staël come il più importante pittore di origini russe dei tempi moderni⁸³, mentre Michele Madè, sul “Giornale del Popolo”, ne offre un ricordo in cui si mescolano musica e letteratura:

“Serge Poliakoff aveva però già divorato Proust, e quindi sapeva che il campo aperto a chi interpreta la musica non è limitato e condizionato né dallo strumento né dalle sette note, trattandosi di una tastiera incommensurabile, quasi tutta da

scoprire come la vasta notte dell'anima che noi scambiamo per vuoto e nulla"⁸⁴.

Persino Dino Buzzati scriverà un breve articolo, *Il sogno di Poliakov*⁸⁵, che deve aver conosciuto sufficientemente bene da darne una descrizione umana ("Era un uomo gentile, che non parlava mai male dei colleghi, che amava fare lunghi straordinari racconti soprattutto di ambiente russo. La sua grande passione erano i cavalli da corsa") e raccontarne le abitudini. Ma l'aneddoto non nasconde il pensiero dello scrittore, che porta alla lettura di Poliakov un'aggettivazione immaginifica inedita. Buzzati parla infatti di dipinti che "inducevano a una pacata contemplazione e resistevano bene, cosa assai rara, a un prolungato uso quotidiano" e che sapevano restituire "l'aristocratica bellezza dei rapporti cromatici", ma che sembravano soprattutto costruire, inconsciamente, una sorta di mappa topografica:

"I suoi quadri erano, apparentemente, molto semplici. Varie zone, o tasselli, o irregolari lembi di diversi colori e toni, accostati l'uno all'altro a costruire la carta topografica, mettiamo, di un misterioso pianeta altamente civilizzato ma defunto da immemorabile tempo".

Un'idea nemmeno troppo balzana, in fondo, se si pensa che un collezionista belga era arrivato, trascinato dalla passione per la sua pittura, a farsi realizzare una villa con una pianta esemplata su un suo dipinto⁸⁶. Più tardi, a chiudere degnamente questa panoramica, arriva una preziosa testimonianza di Giuseppe Marchiori su "Il Gazzettino", nell'aprile del 1970⁸⁷. Marchiori ha ben chiara la dinamica della parabola artistica del pittore russo: "una storia in cui i valori poetici dell'astrazione si esaltavano attraverso i colori inventati, vibranti di una raccolta e intensa spiritualità; e non era la storia di un 'candido' pittore di *ex voto*, che aveva trasformato

i fondi oro delle icone in spazi astratti, come qualcuno diceva". Ma prima ancora di emettere un giudizio sull'opera, nella sua memoria è presente il ricordo degli ultimi incontri, al "Naviglio 2", ai primi di settembre, e poi ancora, a Parigi, il 21 di settembre, appena venti giorni prima della dipartita del pittore. Ma in questo articolo, Poliakov è soprattutto un appassionato dell'Italia: a Venezia, scrive Marchiori, egli era felice, ed è un'immagine vivida quella del pittore russo che, ai tavoli del Caffè Florian, illustra con una mimica vivace all'amico critico gli aforismi che sono stati pubblicati nel catalogo invito della mostra. Ma soprattutto, se nel 1957, a Milano, si era soffermato davanti alla *Pietà* di Giovanni Bellini, in occasione della mostra veneziana è stato a Padova per vedere gli affreschi di Giotto:

"La mimica espressiva aiutava a intendere quanto diceva di Giotto e dei suoi cieli color lapislazzuli, visti in quei giorni alla cappella degli Scrovegni, e che avevano aperto alla sua fantasia nuovi spazi fantastici. Me ne accorsi infatti, più tardi, a Parigi, di fronte al grande quadro, rimasto probabilmente incompiuto, in cui quegli spazi erano interpretati, in una dimensione ben diversa da quella dei molti altri, dai rossi, dai gialli dorati, dai bruni intensi, ancora legati alla memoria trasfigurata dell'icona, e che Poliakov, per anni, aveva scelto per sé. La sua massiccia figura si stagliava come su una fantastica iconostasi, avvolta nel fumo delle sigarette, in un bizzarro distacco dalla realtà. Poliakov aveva studiato a lungo i *primitivi* italiani, li aveva amati, come i veri maestri della sua straordinaria avventura pittorica. Gli avevano insegnato a 'comporre' il quadro".

Marchiori, però, fu soprattutto un instancabile frequentatore degli studi d'artista, e non poteva sottrarsi, data l'inclinazione diaristica della sua critica, dal raccontare l'artista al lavoro, dandone un ritratto vivissimo:

"Anni orsono, Poliakov, che dipingeva nella stanza più piccola della casa parigina, volle mostrarmi come iniziava un'opera, e come la elaborava, per tasselli colorati, trasformandola di continuo, secondo uno svolgimento, obbediente alla logica segreta delle forme, che si attirano in perfette armonie o che contrastano in disaccordi insanabili.

Fu una lezione pratica, fatta d'imprevedibili correzioni e di aggiunte inattese. Nello spazio, mi stringevo alla parete d'ingresso, per non impacciare l'artista nei suoi gesti e nei suoi spostamenti rapidissimi. Poliakov era in camice bianco, che faceva risaltare maggiormente il colore del suo volto di terracotta antica, con molti nei, segnato di rughe come tagli, e lo sguardo stupito o vivace dietro le palpebre, che si aprivano d'un tratto, in uno sforzo di tensione riflessiva.

Finiva la prima stesura, che poteva corrispondere, grosso modo, alla sinopia di un affresco, Poliakov buttò via colori e pennelli, si levò il camice insudiciato, diede una frettolosa occhiata a quella composizione, si asciugò le gocce di sudore, che gli scendevano lungo le tempie, e uscì dallo studio per riposare nell'aristocratica poltrona, con la tappezzeria ridotta in fili dai gatti sornioni. Era il momento di fumare con voluttà una delle tante sigarette, che lo aiutavano a uscire dal tempo, a perdersi in fantasticherie seguendo i cerchi di fumo, che si disegnavano e si cancellavano nell'aria, e a bere un sorso di vodka ghiacciata".

1. *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, (Torino, Palazzo Belle Arti, ottobre 1951), Torino, s.e., 1951, s.p.

2. *Arte astratta italiana e francese*, (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 22 aprile-22 maggio 1953), Roma, s.e., 1953, s.p.

3. Cfr. Léon Degand, *Exposition d'art abstrait italien et français à Rome*, "Art d'Aujourd'hui", V (7), ottobre-novembre 1953, pp. 12-13.

4. Cfr. Milena Milani, *Oggetto sessuale*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 23.

5. Per un profilo di Gualtieri di San Lazzaro (al secolo Giuseppe Papa, 1904-1974): Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

6. Dei rapporti fra San Lazzaro e Poliakov da testimonianza Milena Milani, *op. cit.*, pp. 21-24.

7. Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo*, "Commentari d'Arte", XVII (48), gennaio-aprile 2011, pp. 77-85.

8. Cfr. Guglielmo Achille Cavellini, *Arte astratta. Poesia e vita difficile di una tendenza artistica*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1959, pp. 167-169.

9. *Pittori moderni dalla Collezione Cavellini*, (Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna, maggio-luglio 1957), presentazione di Palma Bucarelli, catalogo di Giovanni Carandente, Roma, Editalia, 1957, p. 58. Di questo quadro Carlo Cardazzo tirerà, poco dopo, una cartolina per le Edizioni del Naviglio.

10. Se ne ha conferma da una lettera di Carlo a Renato Cardazzo: "Caro Renato ho consegnato oggi a Monti e Gemelli 2 casse contenenti i 12 dipinti di Poliakov, destinate al Magazzino del Cavallino. Fai molta attenzione nell'aprire le casse che sono chiuse con viti; dopo dovremo mandare i dipinti a Roma, Milano e ritorno a Parigi. Alcuni quadri mancano di listello; provvedi tu. Basta uno semplicissimo di legno. Cari saluti Carlo" (Carlo a Renato Cardazzo, 11 settembre 1958, Venezia, Archivio del Cavallino).

11. Su questa mostra, cfr. anche Giuseppe Marchiori, *Serge Poliakov*, Parigi, Les Presses de la Connaissance, 1976, pp. 60-61.

12. Ivi, pp. 72-73.

13. Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Maria Papa. Un destino europeo*, Milano-Parigi, Cortina Arte edizioni-Orenda Art International, 2009, p. 24.

14. Guglielmo Achille Cavellini, *op. cit.*, p. 168.

15. Ne parla ancora Lorenzo Vincenti, *Per vivere suonava la chitarra. L'avventura di Serge Poliakov nel racconto della vedova: dalla Russia zarista alla Bohème di Parigi*, "Oggi", 16 marzo 1972.

16. Milena Milani, *op. cit.*, p. 24.

17. Michel Ragon, *Poliakov*, Parigi, Georges Fall, 1956.

18. Deve essere il libretto di Ragon la "breve pubblicazione francese" con cui Gigi Scarpa dice di aver visitato la mostra personale al Cavallino di Venezia ("Notiziario d'Arte", 9 [5], settembre/ottobre 1958).

19. Nell'incipit del suo testo, San Lazzaro scrive senza mezzi termini: "Senza il vigoroso

esempio di Magnelli e di Hartung, nel 1945, e la rapida affermazione di Serge Poliakoff, dieci anni dopo, l'arte astratta sarebbe oggi, come il *'fauvisme'*, come il cubismo, l'orfismo, il dadaismo e il surrealismo, un ciclo chiuso, sia pure gloriosamente. Qualche ingenuo potrebbe pensare che siano i Magnelli, gli Hartung, i Poliakoff, a impedire la sospirata restaurazione dell'arte figurativa. Non sono stati né Mondrian, né Kandinsky, né Malevic a dare all'arte figurativa un colpo mortale; sono stati piuttosto gli ultimi grandi figurativi, Picasso, Braque, Léger, Juan Gris, Mirò, Fautrier, Dubuffet. Non è certo colpa di Poliakoff se nessuno sa più dipingere una figura o un bicchiere che non siano il bicchiere e la figura di quei grandi maestri".

20. Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Processo ad un critico italiano. Jean Fautrier alla Biennale veneziana del 1960*, "Palinsesti", I (2), 2011, pp. 25-41.

21. Cfr. Gualtieri di San Lazzaro, *Parigi era viva. La capitale dell'arte del ventesimo secolo* [1966], a c. di Luca Pietro Nicoletti, Firenze, Pagliai, 2011, pp. 247-256.

22. Il passo è tradotto da Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, Parigi, Robert Laffont, 1956, p. 162. Sul processo creativo di Poliakoff fa qualche cenno anche Milena Milani, *op. cit.*, p. 23.

23. *A chacun sa réalité*, "XX^e Siècle", VII (9), giugno 1957.

24. "La grande époque pour moi, me dit-il, ce sont les primitifs, surtout les Italiens. J'ai toujours aimé Cimabue, Giotto et Simone Martini. J'aime également l'Ecole flamande. L'impressionnisme, notamment Seurat et Gauguin, m'a donné un grand choc. Ensuite, il y a Klee e Juan Gris..." (Michel Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, cit., p. 161).

25. Franco Russoli, *Vita nell'astrazione di Poliakoff*, "Settimo Giorno", 4 maggio 1957.

26. "In realtà si tratta di un maestro che sa unire all'armonia ritmica degli spazi, con una dinamica impercettibile ma viva, il senso misterioso del colore, con assoluta padronanza della materia: l'architettura del dipinto assume valore di sottile emozione al puro stato creativo, ma sempre filtrato dalla mente" (*Poliakoff al "Naviglio"*, "Avanti", 20 aprile 1957).

27. "Ha una tavolozza limitata, ma intonata con eleganza, le sue composizioni sono semplici ma armoniche, la sua materia abbastanza decantata. Ma non va più in là della decorazione anch'egli. Perché in nome della purezza e di tanta altra letteratura, ha ridotto il suo linguaggio a pochi suoni che non possono organizzarsi in parole,

in vero discorso; magari piaceranno all'orecchio questi suoni: ma linguaggio non sono. In presenza di questi quadri si pensa ad un pianista che faccia udire qualche scala e qualche accordo, magari perfettamente eseguiti, ma che si fermi lì e non suoni altro" ("Corriere d'Informazione", 25 aprile 1957).

28. *Poliakoff al Cavallino*, "Gazzettino Sera", 25-26 settembre 1958.

29. Marcello Venturoli, *Poliakoff alla Selecta*, "Paese Sera", 4 novembre 1958. Di tono simile anche una recensione su "Minosse" riguardo alla rassegna veneziana: "Ci è impossibile esprimere un giudizio sul pittore soprattutto perché non riconosciamo alcuna validità pittorica a certo genere di pittura" (*Al Cavallino: Serge Poliakoff*, "Minosse", 11 ottobre 1958).

30. Franco Russoli, *op. cit.*

31. Lorenza Trucchi, *Ordine di Serge Poliakoff - l'iter di Leoncillo*, "La Fiera Letteraria", 13 (45), 9 novembre 1958.

32. Marco Valsecchi, *Astrattismo a suon di chitarra*, "Il Giorno", 21 novembre 1958.

33. Gualtieri di San Lazzaro, *Cinquant'anni di pittura moderna in Francia*, Roma, Danesi, 1945.

34. Cfr. Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro e Carlo Cardazzo*, cit.

35. "Le Arti", VIII (9), settembre-ottobre 1958.

36. Ringrazio Giovanni Bianchi per questa segnalazione.

37. Su Valentino Vago: *Valentino Vago. Catalogo ragionato delle opere*, a c. di Ornella Mignone, Milano, Skira, 2012. Si veda in particolare Chiara Gatti, *Ricordi di un astratto. Dall'Accademia all'orizzonte nero*, ivi, I, pp. 14-27.

38. Alcune riflessioni sul percorso parallelo di Valentino Vago ed Enrico Della Torre, nei loro anni di formazione, in Luca Pietro Nicoletti, *Enrico Della Torre e Valentino Vago. Intorno a due cataloghi ragionati*, "Titolo", II (XXII), 4 (65), estate/autunno 2012, pp. 37-39.

39. Elisabetta Longari, *Chighine*, con testi di Alik Cavaliere ed Emilio Tadini, Tenero, Galleria Matasci, 1991.

40. Ivi, n. 79.

41. Cfr. ivi, p. 331.

42. Luigi Carluccio, *Alfredo Chighine* [1975], in Id., *La faccia nascosta della luna. Scritti scelti*, a c. di Roberto Tassi, Torino, Allemandi, 1983, p. 333.

43. Cfr. *Valentino Vago. Catalogo ragionato*, cit., n. 1959/15, p. 262.

44. Ivi, nn. 1959/1-14, pp. 260-262.

45. Giovanni Maria Accame, *Valentino Vago. L'esperienza della luce* [1993], in Id., *La forma plurale. Opere e artisti in Italia 1947-2000*, Milano, Charta, 2010, p. 252.

46. Cfr. *Luigi Veronesi. Mostra antologica*, a c. di Luciano Caramel e Antonio Quaglini, Milano, Mazzotta, 1989, n. 89, p. 123.

47. Ivi, n. 88, p. 137.

48. Cfr. in *Miracoli a Milano 1955/1965. Artisti, gallerie, tendenze*, (Milano, Museo della Permanente, 5 luglio-21 settembre 2000), a c. di Flaminio Gualdoni e Silvia Mascheroni, Milano, Museo della Permanente, 2000, p. 82.

49. Cfr. *Luigi Veronesi. Mostra antologica*, cit., n. 91, p. 123.

50. Ivi, n. 92, p. 138.

51. Ivi, n. 96, p. 139.

52. Marco Valsecchi, *Le mostre. Poliakoff*, "Il Giorno", 5 novembre 1960.

53. Gualtieri Schöenenberger, *Galleria minima. Poliakoff*, "Gazzetta Ticinese", 17 novembre 1960.

54. Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera nelle collezioni italiane*, Torino, Pozzo, 1960, s.p.

55. *La pittura moderna straniera nelle collezioni private italiane*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 4 marzo-9 aprile 1961), introduzione di Giuseppe Marchiori, Torino, Pozzo, 1961.

56. Ivi, n. 106, segnalata di collezione privata veneziana, ma pubblicata a colori come Collezione Cardazzo in Giuseppe Marchiori, *La pittura straniera*, cit.

57. *La pittura moderna straniera*, cit., n. 107.

58. Ivi, n. 108.

59. *Pittori d'oggi. Francia-Italia*, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 1961), Torino, s.e., s.p.

60. *Poliakoff* (Roma, L'Obelisco, 15-31 dicembre 1960).

61. V.G., *Poliakoff all'"Obelisco"*, "Il Tempo", 3 gennaio 1961.

62. Dora Vallier, *Serge Poliakoff*, Parigi, Editions Cahiers d'Art, 1959.

63. Nello Ponente, *Tendances contemporaines*, Ginevra, Skira, 1960, pp. 56-57.

64. "Telesera", 7 gennaio 1961.

65. Cfr. Giuseppe Marchiori, *Serge Poliakoff*, cit., p. 85.

66. Gualtieri di San Lazzaro, *Diptyques et Triptyques d'aujourd'hui*, "XX^e Siècle", XII (20), 1962, s.p.

67. Marchiori a San Lazzaro, Venezia, 11 febbraio 1964, Lendinara, Biblioteca Civica, Fondo Marchiori, b.26octis/fasc.272.

68. San Lazzaro a Marchiori, s.d. [ante 18 febbraio 1964], ivi.

69. Marchiori a San Lazzaro, Venezia, 18 febbraio 1965, ivi.

70. San Lazzaro a Marchiori, s.d. [ante 17 marzo 1964], ivi.

71. Marchiori a San Lazzaro, Venezia, 17 marzo 1964; AM, b.26octis/fasc.272.

72. Ripubblicato in Giuseppe Marchiori, *Serge Poliakoff*, cit., p. 94.

73. *Serge Poliakoff*, "Corriere della Sera", 5 aprile 1965.

74. *Poliakoff*, "Corriere d'Informazione", 6 aprile 1966.

75. "L'Italia", 14 aprile 1966.

76. P. Mel., *L'arte, difficile, di saper dipingere*, "Specchio", 15 maggio 1966.

77. *Ibidem*.

78. Franco Passoni, *I suoi falsi "collages" sono dipinti autentici*, "Avanti!", 13 aprile 1966.

79. Mario Portalupi, *Astrattista a oltranza*, "La Notte", 14 aprile 1966.

80. Cfr. Giuseppe Marchiori, *Serge Poliakoff*, cit., pp. 106-107.

81. *Poliakoff*, "Il Gazzettino", 16 settembre 1969.

82. *La morte del pittore astratto Poliakoff*, "Avanti!", 14 ottobre 1969.

83. *È morto il pittore Poliakoff*, "Libertà", 14 ottobre 1969; un altro breve necrologio in *È morto a Parigi il pittore Poliakoff*, "Avvenire", 14 ottobre 1969.

84. Michele Madè, *Ricordo di Poliakoff*, "Giornale del Popolo", 24 ottobre 1969.

85. Dino Buzzati, *Il sogno di Poliakoff*, "Corriere della Sera", 14 ottobre 1969.

86. "Si racconta [...] di un grande collezionista belga così maniacalmente innamorato delle opere di Poliakoff da aver fatto costruire per la vecchia amante una villa a forma di una delle composizioni del pittore. Non solo, ma anche il giardino era un Poliakoff e il bagno, la piscina, il letto. E dentro tanti Poliakoff ai muri. Indubbiamente un grande gesto di omaggio, ma così spudoratamente kitsch (l'idea che un belga facesse fare una villa a forma di quadro avrebbe ispirato chissà quali contumelie a Baudelaire) che non credo sia piaciuta molto al delizioso principe russo che amava passare le serate raccontando leggende chirghise agli amici, guidava la Rolls Royce e allevava cavalli da corsa" (Mario Perazzi, *Il silenzio è eleganza*, "Corriere della Sera", 4 ottobre 1970).

87. Giuseppe Marchiori, *Poliakoff al lavoro*, "Il Gazzettino", 8 aprile 1970.

Finito di stampare dicembre 2013
presso *Digital Team*, via dell'Artigianato, 1/A - 61032 Fano (PU)